НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НАМ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ НАМ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
ЗЕЛЕНОГУРСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ (ПОЛЬЩА)
КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА
І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

ТЕЗИ

VII Міжнародної наукової конференції

ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ

19–21 листопада 2025 року

CONFERENCE PROCEEDINGS

VII International Scientific Conference

PROBLEMS OF METHODOLOGY IN CONTEMPORARY ART AND CULTUROLOGY

November 19–21, 2025

Київ

УДК 001.8:(082)

Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: збірник тез міжнародної наукової конференції НАМ України, ІПСМ НАМУ, ІК НАМУ. Київ, 2025. — 339 с. Збірник укладено за матеріалами сьомої щорічної міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», проведеної 19–21 листопада 2025 р.

Конференцію зареєстровано
у ДНУ «Український інститут науково-технічної експертизи та інформації»:
Посвідчення № 594 від 28 липня 2025 року

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Сидоренко Віктор Дмитрович	Президент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
Бітаєв Валерій Анатолійович	Перший віцепрезидент Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України
Вакуленко Юрій Євгенійович	Віцепрезидент Національної академії мистецтв України, заслужений працівник культури України, академік НАМ України
Санін Олександр Геннадійович	Віцепрезидент Національної академії мистецтв України, заслужений артист України, член-кореспондент НАМ України
Корнієнко Владислав Вікторович	Академік-секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, доктор культурології, професор, академік НАМ України, генеральний директор ДП «Національний цирк України»
Савчук Ігор Борисович	Директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
Скрипник Олексій Вікторович	Головний учений секретар НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
Чміль Ганна Павлівна	Директор Інституту культурології, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України
Берегова Олена Миколаївна	Заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор
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
Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна	Завідувач відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
Клековкін Олександр Юрійович	Завідувач відділу новітніх методів дослідження ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України

Марковський Андрій Ігорович	Учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, доктор архітектури, доцент, член-кореспондент НАМ України
Северинова Марина Юріївна	Професор кафедри теорії та історії культури, НМАУ ім. П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, доцент
Чібалашвілі Асматі Олександрівна	Заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник
Сидоренко Андрій Вікторович	Учений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства
Харченко Поліна Вагифівна	Учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат педагогічних наук, доцент, старший науковий співробітник
Хижинський Володимир Вікторович	Проректор з наукової і міжнародної діяльності КДАДПМД ім. М. Бойчука, доцент кафедри художньої кераміки, дерева та скульптури, кандидат мистецтвознавства, доцент
Кузнєцова Інна Володимирівна	Учений секретар ІК НАМ України, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник, доцент
Бердинських Святослав Олександрович	Учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, кандидат технічних наук, завідувач кафедри дизайну Університету економіки та права «КРОК»
Путятицька Ольга Вікторівна	Професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент
Станкович-Спольска Рада Євгенівна	Учений секретар відділення музичного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства
Фролов Тарас Олександрович	Молодший науковий співробітник відділу соціокультурних досліджень мистецтва ІПСМ НАМ України
Полякова Марина Володимирівна	Науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, доктор філософії

Хасанова Іветта Маратівна — Науковий співробітник ІПСМ НАМ України, заслужений працівник культури України

Тимофієнко Богдан Володимирович — Аспірант ІПСМ НАМ України

Гуріна Марія Володимирівна — Провідний редактор відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів ІПСМ НАМ України

Редакція може не поділяти думку авторів.
Відповідальність за зміст матеріалу несуть автори

ЗМІСТ

AKIMOV Dmytro
SOCIAL ENGINEERING IN THE MARKETING OF FINE ARTS ····15

GHVINJILIA Gvantsa
CULTURAL MEMORY AND POLITICAL RESISTANCE: THE POLITICAL POWER OF MUSIC IN GEORGIA ····19

HAVRYLOVYCH Serhiy
CULTURE OF MEMORY IN EXHIBITION PRACTICES DURING WAR ····22

HLADYR Yana
INSTAGRAM JAKO PRZESTRZEŃ WSPÓŁCZESNYCH PRAKTYK ARTYSTYCZNYCH: TEKSTY KULTURY SIECIOWEJ, MEDIALNE NARRACJE UKRAIŃSKICH PLATFORM KULTURALNYCH I KATHARSIS SZTUKI UKRAIŃSKIEJ W LATACH 2022–2025 ····24

LI Qiudao
BEZUHLA Ruslana
THE CONSTRUCTION AND DISSEMINATION OF DYNAMIC LOGOS IN URBAN BRAND IMAGE DESIGN FROM AN IMAGE NARRATIVE PERSPECTIVE ····25

LIU Mali
THOUSAND MILES OF SONIC MEMORY: BROADCASTING UKRAINIAN WOMEN COMPOSERS FROM TURKEWICH TO HAVRYLETS ····27

MACIEJEWSKI Marcin
WORKERS & RESOURCES: SOVIET REPUBLIC — HELP FOR UKRAINE JAK GRA VIDEO WPŁYWA NA IMMERSYJNOSĆ GRACZA ····29

SHOPIN Pavlo
UKRAINIAN THEATER PRODUCTIONS OF GERMAN-LANGUAGE WORKS AS INTERCULTURAL LEARNING IN WARTIME KYIV ····31

VAKULENKO Yury
THE EDUCATIONAL FUNCTION IN THE MUSEUM'S ACTIVITIES, INCLUDING THE NATIONAL MUSEUM "KYIV ART GALLERY" ····32

ZHANG Ruhe
BEZUHLA Ruslana
VISUAL DESIGN IN TEXT–IMAGE MULTIMEDIA EDUCATION AND GAMIFIED LEARNING ENVIRONMENTS ····35

АДАМ'ЯН Анастасія
РОБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ ····38

АДАМ'ЯН Андрій
МУЗИКА ЯК ПРОСТІР ОПОРУ ТА ВІДНОВЛЕННЯ: ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ ····40

АДАМСЬКА Ірина
ВІЗУАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ ОХОРОНИ ЗДОРОВ'Я В УСРР У 1920-Х РОКАХ: МОЖЛИВОСТІ АКТОРНО-МЕРЕЖЕВОЇ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ····42

АЙТОВ Спартак
МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ІСТОРИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ І СУЧАСНІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ ····· 45

АЛФЬОРОВА Зоя
МЕЖА ЯК ФОРМА: МОРФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ····· 48

АНТОНЮК Дмитро
МАЛОДОСЛІДЖЕНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА ····· 51

АРЖАНУХІНА Світлана
САЛЮКОВА Ганна
ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ДО МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ····· 54

АРТЕМЕНКО Андрій
АНТРОПОЛОГІЯ ОТОЧЕННЯ: ДЕКОНСТРУКЦІЯ, АПРОПРІАЦІЯ ТА ПРОСТІР НОВОЇ ЧУТТЄВОСТІ МЕТАМОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ ····· 56

БАРТНИЦЬКА Анастасія
ЕКСПОЗИЦІЯ ЛІТЕРАТУРНО-МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ПРОСТІР ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ РОДИНИ КОСАЧІВ-ДРАГОМАНОВИХ ····· 58

БЕРДИНСЬКИХ Святослав
ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ 1970–1990-Х РОКІВ ····· 60

БОГДАНОВА-НАЙДЕНКО Вікторія
СІЛЬСЬКІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЛИСЕНКА ····· 64
RURAL MOTIFS IN THE ART OF OLEKSANDR LYSENKO ····· 64

БОГУЦЬКИЙ Артем
ЦИФРОВІ СТРАТЕГІЇ СВІДЧЕННЯ: ІНТЕРНЕТ-ПРАКТИКИ ДОКУМЕНТУВАННЯ ДОСВІДУ ВІЙНИ ····· 66

БОНДАРЧУК Петро
ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СОЦІУМУ ТА КУЛЬТУРИ ПІД ВПЛИВОМ РАДЯНСЬКИХ КОЛОНІАЛЬНИХ ПРАКТИК ····· 69

БОРИСОВА Світлана
ЛИТВИНОВ Володимир
УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ЯК ОБРАЗНИЙ ТА ВПОРЯДКОВАНИЙ СВІТ МЕЛОСУ ТА РИТМУ І СОЦІАЛЬНІ РЕЗУЛЬТАТИ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЇЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ ····· 71

БОРОДАЙ Руслана
ВІДНОВЛЕННЯ КРИМСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КЕРАМІКИ ····· 74

БУГАЙОВА Вікторія
РЕЖИСУРА ШОУ ТА АРТ-ПРОЄКТІВ ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ····· 76

БУЛАХ Тетяна
СУЧАСНІ КОНЦЕРТИ ПОКЛОНІННЯ ТА ПРОСЛАВЛЕННЯ ЯК ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ: ПЕРЕТИНИ МЕДІА, ТЕМ І КОНТЕКСТІВ ····· 78

БУТЕНКО Регіна
ЗІНЕНКО Тетяна
ІШТАР ЯК ОБРАЗ ДВОЇСТОЇ ПРИРОДИ ЖІНКИ В МИСТЕЦТВІ ····81

ВАКУЛЕНКО Юрій
КОРНІЄНКО Владислав
АКІМОВ Дмитро
МАРКЕТИНГ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА МАРКЕТИНГ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА: АЛГОРИТМИ СПІЛЬНИХ ПРОЕКТІВ ····84

ВІЛА-БОЦМАН Олександр
ХОРОВИЙ ДИРИГЕНТ ЯК МЕДІАТОР МІЖ КОМПОЗИТОРОМ І СЛУХАЧЕМ: МИСТЕЦТВО СМИСЛОВОГО ПЕРЕКЛАДУ ····89

ГАВРИЛИШИНА Наталія
СТАТТІ ПРО МУЗЕЇ УКРАЇНИ НА ПОРТАЛІ «ВЕЛИКОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕНЦИКЛОПЕДІЇ» ····92

ГЕРАСИМЧУК Володимир
AR-МАРШРУТИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЦИФРОВОЇ КОМЕМОРАЦІЇ ····94

ГОНЧАР Олексій
ОПЕРНИЙ ТЕАТР ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ: ВІД ВИТОКІВ ДО ПЕРСПЕКТИВ ····96

ДАВИДЕНКО Валентина
МЕМОРІАЛЬНИЙ БУДИНОК МИКОЛИ ЛИСЕНКА МУЗЕЮ ВИДАТНИХ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: НОВІТНІ ФОРМИ МУЗЕЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УМОВАХ ВІЙНИ ····98

ДЕМИРОВА Дарія
МИСТЕЦТВО ЦИФРОВИХ МЕДІА, ЯК ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ ВІДКРИТТЯ НОВИХ ГОРИЗОНТІВ МИСЛЕННЯ ····103

ДОБРОНОСОВА Юлія
ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ПСИХОТЕРАПІЇ ЯК КЛЮЧ ДО ПІЗНАННЯ ГРАНИЧНОГО ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ДОСВІДУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ····105

ДОРОШЕНКО Тетяна
ТІЛЕСНІСТЬ В ТВОРАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ····108

ДЯЧЕНКО Алла
СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ····110

ДЯЧЕНКО Алла
АУДІОВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ ЯК НОВІ ВЕКТОРИ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОГО МИСТЕЦТВА ЕПОХИ ЦИФРОВІЗАЦІЇ ····113

ЖОРНОВА Олена
ЖОРНОВА Ольга
СУЧАСНА ОПЕРА ЯК ПРОДУКТ КРЕАТИВНОЇ КОМАНДИ: МОЖЛИВОСТІ ДОКАЗОВОГО ВИВЧЕННЯ ІННОВАЦІЇ ····117

ЖИЛКІНА Олена
ШАТОХІНА Галина
СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ВИКЛИКИ ХОРОВОГО СПІВУ ····120

ЗАБРОДСЬКА Мирослава
МУЗЕЙ «СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ» — ІННОВАЦІЙНИЙ ПРОСТІР ЗБЕРЕЖЕННЯ, ОСМИСЛЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ····· 122

ЗАЄЦЬ Віталій
КЛЮЧОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ПОЛІСТИЛІЗМ, ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ТА УНІВЕРСАЛІЗАЦІЯ ····· 125

ЗЕРНЕЦЬКИЙ Федір
ТВОРЧІ ПОШУКИ І СТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ АКВАРЕЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ ····· 127

ЗОСІМ Ольга
АНТИЧНА ТРАГЕДІЯ В СУЧАСНИХ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ РЕКОНСТРУКЦІЯХ ····· 129

ІДРІЧАН Ксенія
ФРАГМЕНТАЦІЯ ТА ПОСТПАМ'ЯТЬ ЯК СПОСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОЛЕКТИВНОЇ ТРАВМИ В АНІМЕ «NEON GENESIS EVANGELION» (1995) ····· 133

ІСИЧЕНКО Ігор
МЕДІАЛАНДШАФТ XXI СТОЛІТТЯ ЯК ЛАНДШАФТ РУЇН: ФЛАНЕР, ТУРИСТ І ТЕХНІЧНА ЕКЗИСТЕНЦІЯ ····· 136

ІОНОВ Володимир
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КУЛЬТУРИ ПАМ'ЯТІ: СОЦІАЛЬНИЙ ДОСВІД І ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ ····· 139

КАТКОВА Тетяна
КІНЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ПОЕЗІЯ РУХУ ····· 142

КИЦЕНКО Тетяна
ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ВЕТЕРАНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ····· 145

КЛЕКОВКІН Олександр
«ШАРОВАРЩИНА»: НЕЙТРАЛІЗАЦІЯ ПОЛІТИЧНОГО «ВИСОКОХУДОЖНІМ» ····· 148

КОВАЛЬ Олег
СЕМІОЗИС «ІЄРОГЛІФІЧНОГО» ЗНАКУ ТА ЙОГО ВІЗУАЛІЗАЦІЯ В КОНЛАНГ-ТВОРЧОСТІ РОМАНА МІНІНА ····· 152

КОЗОРІЗ Олександр
РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ В АВАТАРАХ УКРАЇНСЬКИХ СПІЛЬНОТ DISCORD, ПРИСВЯЧЕНИХ ВІДЕОІГРАМ У ЖАНРІ MMORPG: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ····· 155

КОЛЕСНІКОВА Марина
КОЛЕСНІКОВА Євгенія
ЦИФРОВІЗАЦІЯ ЯК ЧИННИК ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МЕТОДІВ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ····· 159

КОЛЯДА Олександра
СУЧАСНИЙ КІТЧ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ ····· 162

КРАВЕЦЬ Андрій
МЕТОД СТИЛІЗАЦІЇ В ГОНЧАРНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ····· 164

КРИВЕНКО-ЕМЕТОВА Софія
БЕЗУГЛА Руслана
ГІБРИДИЗАЦІЯ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ЛАНДШАФТІ: КОНВЕРГЕНЦІЯ МЕДІА, ТЕМ І КОНТЕКСТІВ ····· 166

КУЛЕШІР Марія
ОБРАЗ ГУЦУЛКИ ЯК КУЛЬТУРНИЙ СИМВОЛ В УКРАЇНСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ ТА МИСТЕЦТВІ ····· 168

ЛАГУТЕНКО Ольга
«НЕЗРУЧНІ» ПИТАННЯ ДО МИСТЕЦТВА АВАНГАРДУ ····· 170

ЛИТВИНОВ Олександр
ДО ОБҐРУНТУВАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО МЕТОДОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ В СОЦІАЛЬНО-ГУМАНІТАРНИХ НАУКАХ (НА ПРИКЛАДІ ПРАВОЗНАВСТВА) ····· 173

ЛІГОЦЬКИЙ Олександр
КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОГО БАЯНІСТА-АКОРДЕОНІСТА: ВІД АКАДЕМІЧНОЇ СЦЕНИ ДО ЦИФРОВИХ ПЛАТФОРМ ····· 176

ЛУГОВИЙ Віктор
РЕКЛАМА ЯК ЦИФРОВИЙ МІФ: КОНСТРУЮВАННЯ РЕАЛЬНОСТІ ОНЛАЙН ····· 178

ЛЮТКО Наталія
ГЕНДЕРНІ СТЕРЕОТИПИ В ПРОЦЕСІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ····· 181

МА Ячжуо
МОНООПЕРА В ДОБУ МУЛЬТИМЕДІА: ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ, ВІДЕО ТА СЦЕНІЧНОГО ЖЕСТУ ····· 184

МАРКОВСЬКИЙ Андрій
НЕОКЛАСИКА ТА КУЛЬТ ЛІДЕРА ····· 186

МАТЯЖ Діана
ЗАХОПЛЕННЯ СХОДОМ: ЯПОНСЬКА ГРАВЮРА ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯМ ВАН ГОГА ····· 189

МИТЮК Оксана
ЛІТЕРАТУРНО-МЕМОРІАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ПАРТИСИПАТИВНА МОДЕЛЬ КУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ ····· 192

МІЛАНІНА Альона
СИМВОЛІЧНЕ МИСЛЕННЯ У ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ ЕРНЕСТА ШОССОНА: МЕТОДОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ МУЗИКОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ ····· 195

МІНЕНКО Катерина
УРБАНІСТИЧНИЙ ДОСВІД МИТЦЯ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ ····· 197

МУЛЯРЧУК Любомир
РОЛЬ MEGASCANS У ЗРОСТАННІ ВИКОРИСТАННЯ 3D ГРАФІКИ В УКРАЇНСЬКОМУ КОНЦЕПТ-АРТІ: ГЕНЕЗА, ПРОБЛЕМАТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ····· 200

НЕСТЕРЕНКО Андрій
УКРАЇНСЬКО-РУМУНСЬКІ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ В СТІНОПИСАХ XVII–XVIII СТ. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ МАРМАРОЩИНИ ····· 202

ОЗОВА Дана
ДАНИЛЮК Валерія
ПРОСТІР У FASHION-ЖИВОПИСІ ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ЕСТЕТИЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ ····· 204

ОЛЕШКО Валерій
ОЛЕШКО Тетяна
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ДІАГНОСТИКА МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ТА ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ ····· 207

ОЛІЙНИК Олександра
МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ В РЕГІОНАХ ····· 210

ОМЕЛЬЧУК Ігор
КУЛЬТУРА ФІЛОСОФСЬКОГО МИСЛЕННЯ ····· 212

ОРЛЕНКО Альбіна
БЕЗУГЛА Руслана
ДИЗАЙН У ЦИФРОВУ ДОБУ: ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЙ НА ЕСТЕТИКУ ТА КОМУНІКАЦІЮ ····· 214

ПАРХОМЕНКО Наталя
КРОСКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ САЛОМЕЇ З ОДНОЙМЕННОЇ ОПЕРИ Р. ШТРАУСА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПОЧАТКУ XX ТА XXI СТОЛІТЬ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ С. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ ТА А. ГРИГОРЯН) ····· 216

ПЕТЛЯ Іванна
ПРОБЛЕМА ЗНИЩЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ МОЗАЇК ····· 220

ПЕТРОВА Ольга
МЕТОДОЛОГІЯ СТРАТЕГІЙ В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ, АБО ЯК ПРАЦЮВАТИ З ХУДОЖНИКОМ ····· 222

ПИЛИПЕНКО Галина
МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ХУДОЖНИЦІ ОЛЬГИ СЕРГІЇВ У КОЛЕКЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ЗВЯГЕЛІ ····· 225

ПІДСУХА Оксана
КОВАЛЕНКО Анастасія
ВИСТАВКОВИЙ ПРОЄКТ «ВІЧ-НА-ВІЧ ІЗ…» НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ «КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ»: РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОЛЕКЦІЇ ····· 227

ПОДА Таїсія
КУЛЬТУРА ТА ЕСТЕТИКА ВІЙСЬКОВО-РЕЛІГІЙНИХ ОРДЕНІВ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ У ПАРАЛЕЛІ З ЄВРОПЕЙСЬКОЮ ТРАДИЦІЄЮ ····· 229

ПОЛТАВСЬКА Юлія
ПРОБЛЕМА ПОВЕРНЕННЯ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ПІД ЧАС ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ ····· 232

ПОЛЯКОВА Марина
НОРМАЛІЗАЦІЯ ОКУПАЦІЇ: РОЛЬ МУЗЕЙНОЇ СФЕРИ РОСІЇ У ЛЕГІТИМАЦІЇ ЗАХОПЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ І ВИКРАДЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ ····· 235

ПОНОМАРЕНКО Олена
СИСТЕМА СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В ІТАЛІЇ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ ····238

ПОПАДЕНКО Антон
STAUPRINZIP ЯК ГЕРМАНСЬКА АЛЬТЕРНАТИВА ІТАЛІЙСЬКОМУ BEL CANTO ····241

ПРОТАС Марина
СУПЕРЕЧНОСТІ СТРАТЕГІЇ РЕЛЯЦІЙНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ЄС ····245

ПУХНАВЦЕВА Тетяна
ВИКОРИСТАННЯ ПОНЯТТЯ «АНТИМІНСНА ГРАВЮРА» В МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ ····248

РАКИТЯНСЬКА Марія
АНТРОПОМОРФІЗМ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ····251
ОБРАЗУ ГЕРОЯ В КОМІКСІ ····251

РЖОНДКОВСЬКА Тамара
ЛІТЕРАТУРНО-МЕМОРІАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР МІЖ МИНУЛИМ І СУЧАСНІСТЮ ····254

САВЧЕНКО Валерія
ЛІТВІН Катерина
МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ПІДХОДИ ДО РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ: МУЗИКА, ПСИХОЛОГІЯ ТА ПЕДАГОГІКА ····256

СЕНДЕЦЬКИЙ Андрій
ТЕАТРАЛЬНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ МІЖНАРОДНОГО КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ: УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ КОНТЕКСТ ····258

СИЖУЙ Хоу
ВИПАДКОВІСТЬ ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД: СХІДНІ МОДЕЛІ МИСЛЕННЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ВИКОНАВЦЯ У СУЧАСНІЙ КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ ····261

СИЛАЄВА Анастасія
ПІДДУБНА Оксана
РОЛЬ ТРАДИЦІЙНИХ ОРНАМЕНТІВ У ФОРМУВАННІ АЙДЕНТИКИ АРТБУКУ ····263

СОКОЛЮК Людмила
«МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО І» (1928–1929) В КОНТЕКСТІ ТОТАЛІТАРНОЇ ІДЕОЛОГІЇ ····266

СОКОЛЮК Оксана
СУЧАСНІ ФОРМИ МУЗЕЙНОЇ РОБОТИ НА СУМЩИНІ ПІД ЧАС ВІЙНИ ····272

СОЛОВЙОВА Марія
БЕЗУГЛА Руслана
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ: ВИКЛИКИ ЗБЕРЕЖЕННЯ, ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА СТІЙКОСТІ ····275

СОРОКІН Борис
THE POST-SOVIET MUSEUM AS A FIELD OF EXPERIMENTATION FOR INSTITUTIONAL CRITIQUE ····278

СТАХІВ Оксана
АКЦІОНІЗМ В МИСТЕЦТВІ ЛЬВОВА ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ ····280

СТЕПАНЕНКО Анастасія
ПРАКТИКИ МЕМОРІАЛІЗАЦІЇ ЯК ІНДИКАТОР КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У СУЧАСНОМУ МІСТІ ····· 284

СУВОРОВА Ірина
ДОСВІД УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ У ПОСТАНОВЦІ ОПЕР НА ІСТОРИЧНУ ТЕМАТИКУ: ПОШУК ОПТИМАЛЬНИХ ХУДОЖНІХ РІШЕНЬ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО «АННА ЯРОСЛАВНА КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ») ····· 286

СУЛИМА Оксана
ОБРАЗ ХЛІБА У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЖАЛОБНЮКА ····· 289

СУРНІН Микита
ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МАРЕВНОГО СТАНУ РЕЧЕЙ У СУСПІЛЬСТВІ СПЕКТАКЛЮ В XXI СТ. ····· 292

ТИМОФІЄНКО Богдан
ДРОН-АРТ: НА МЕЖІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЕСТЕТИЧНОГО ЖЕСТУ ····· 294

ТРЕНБАЧ Ірина
КРИЗОВІ КОМУНІКАЦІЇ ТА ВОЛОНТЕРСЬКІ МЕРЕЖІ В МЕНЕДЖМЕНТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ВОЄННИЙ ЧАС ····· 296

ТУРЧАК Вікторія
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ВІЙНИ: ТРАНСФОРМАЦІЇ, РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ, ВЗАЄМОДІЇ ····· 299

ФЕДОНЮК Євгенія
БЕЗУГЛА Руслана
СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК ····· 302

ФЕДОРОВ Тимур
ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ У КРИВОМУ РОЗІ ЯК НЕРЕАЛІЗОВАНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОЄКТ ····· 305

ХАСАНОВА Іветта
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ ВІЗАНТІЙСЬКОГО КАНОНУ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ІКОНОПИСІ ····· 308

ХАЛЕПА Олександра
ДОСВІД РОЗГОРТАННЯ ПРОЄКТУ «КОЛИ ЗАКІНЧИТЬСЯ ВІЙНА?» У ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПОСТІНДУСТРІАЛЬНИХ ЛОКАЦІЯХ ····· 311

ЦЗЯЯО Хуан
JIAYAO Huang
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ РИСИ ТВОРІВ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО РОБЕРТА ДІКА ТА ДОНАЛЬДА МАРТІНО: ВИКОНАВСЬКА АТРИБУЦІЯ ····· 313

ЦУРАНОВА Оксана
БИВШЕВА Тамара
ПОГОДА Олена
УКРАЇНСЬКЕ ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ВІЙНИ: ТРАНСФОРМАЦІЇ, РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ, ВЗАЄМОДІЇ ····· 316

ЧЕПЕЛИК Оксана
МЕТОДОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК SCIENCE-АРТУ НА ПЕРЕТИНІ МЕДІА І КОНТЕКСТІВ. ····· 319

ЧЕЧЕЛЬ Анна
МЕТОДОЛОГІЯ АТРИБУЦІЇ В УМОВАХ АНОНІМНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ДАВНЬОКРИТСЬКОЇ КЕРАМІКИ) ····· 322

ЧЕЧИК Валентина
СНІДАНОК НОВОЇ ДОБИ: ····· 324
ЛЮДИНА І ПРЕДМЕТНА РЕАЛЬНІСТЬ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1920 — ПОЧАТКУ 1930-Х РОКІВ ····· 324

ШИЛІНА Людмила
СУЧАСНІ ПОШУКИ В КИЇВСЬКІЙ ШКОЛІ СКУЛЬПТУРИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КАРЛОВСЬКОГО) ····· 327

ШОПІН Петро
МАТЕМАТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ В МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ····· 330

ШУЛЬГАН Вікторія
КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ ТУРИЗМ І ГРОМАДЯНСЬКО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ: ДОСВІД ПРОЄКТУ «СТЕЖКАМИ КНЯЗІВ ОСТРОЗЬКИХ» (РІВНЕНЩИНА) ····· 332

ЩУКІНА Юлія
МЕДІА ПРО ТЕАТР У РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ (1917–1934 РР.): ДИНАМІКА РЕГІОНАЛЬНОГО ПРЕДСТАВНИЦТВА ····· 334

ЯЦИК Ірина
ТІЛЕСНІСТЬ У КОНТЕКСТІ ОСМИСЛЕННЯ ТРАВМИ: МОДИФІКАЦІЇ МИСТЕЦТВА ПЕРФОРМАНСУ У ПРОЄКТІ «ФОРМУЛА ВИТРИВАЛОСТІ» ····· 337

AKIMOV Dmytro
Doctor of Sociology, Honored Artist of Ukraine, Professor of the Department of Art History Expertise of the National Academy of Culture and Arts Management
akimov@fortuna.org.ua
https://orcid.org/0000-0003-0732-7287

SOCIAL ENGINEERING IN THE MARKETING OF FINE ARTS

The contemporary fine art market is a complex and multifaceted environment where the artistic value of a work is inextricably linked to its market price and social perception. In this context, art marketing extends beyond traditional advertising, transforming into a tool for shaping collective taste, status, and desire. This research focuses on examining social engineering—the set of psychological, sociological, and communication techniques aimed at manipulating the social behavior and beliefs of the target audience—as a key, though often hidden, mechanism in the field of art marketing.

The relevance of the topic is driven by the increasing non-transparency of pricing and the influence of media on the art market, as well as the need for critical assessment of the ethical aspects of using manipulative strategies in promoting cultural values. The aim of the study is to identify the main social engineering methods applied in the marketing of fine arts, analyze their impact on the art ecosystem, and formulate recommendations for the ethical resilience of the art community.

Theoretical Foundations and Methodology. Conceptualization of Social Engineering in Art.

In the context of art, social engineering is understood as the strategic process of creating and controlling the social capital of a work or an artist. It is not mere informing, but the construction of social reality around the object. Key mechanisms include:

- Creation of Scarcity and Exclusivity (FOMO—Fear of Missing Out): Limited editions, "closed" viewings, "invitation-only" auctions, which create artificial value and amplify the desire to possess.
- Use of Social Proof and Authority: Involving famous collectors, curators, or public figures for endorsement of the work, which legitimizes it in the eyes of a broader audience. This also includes the manipulation of rankings and mentions in influential media.
- Emotional Anchoring and Narrative Construction: Creating powerful, often mythologized stories about the artist or the work (e.g., about suffering, genius, political protest), which forms a deep emotional connection and justifies a high price.

Methodological Framework. The research is based on an interdisciplinary approach, combining elements of artistic analysis (context and perception of works), sociology of culture (P. Bourdieu's field theory, study of institutional influence), and marketing psychology (R. Cialdini's theory of influence, mechanisms of persuasion). The main methods are case studies (analysis of successful marketing campaigns by individual artists and galleries), content analysis of the art press, and institutional analysis of the activities of major auction houses.

Key Mechanisms of Social Engineering in Art Marketing.

1. Institutionalization and the Hierarchy of Authorities

Social engineering in art largely relies on institutional power. Museums, leading galleries, curators, and critics do not merely evaluate art—they codify its value. Marketing strategies actively exploit this hierarchy:

- Museum Legitimation: The successful placement of a work in the collection of a renowned museum or the organization of a retrospective serves as the most powerful market signal, often being the result of sustained and focused work by art dealers and the artist's foundations.
- Creation of "Stars": Galleries and agents deliberately select a small group of artists, investing all resources into their promotion, creating a "star effect" that is amplified by media focus and exposure. This diverts attention from thousands of other talented artists.
- "Curatorial Fashion": Social engineering can dictate a "fashion" for certain styles, themes, or geographical regions, artificially stimulating collector interest in previously undervalued market segments.

2. Manipulation of Price and Value Perception. Unlike most commodities, the price of art often lacks an objective production basis, making it an ideal target for social engineering:

- Anchor Pricing: At auctions or in galleries, a high initial anchor price is intentionally set to subconsciously convince the buyer of the high "true" value of the work, even if the final price is lower.
- Supply Control: Successful artist foundations often strictly control the number of works entering the market, preventing an oversupply that could lower the price. Creating the illusion of rarity is a central element of social engineering.
- Public Buy-Ins: A practice where the artist's agent or an affiliated party participates in an auction, raising the price to create the illusion of high demand and affirm market momentum.

3. Digital Social Engineering (NFT, SMM)

The emergence of NFT art has opened new horizons for social engineering, integrating crypto-mechanisms with traditional tactics:

- Creation of Virtual Communities (Discord, Twitter): Forming closed, highly active communities where the value and "coolness" of the project are sustained through constant social pressure, gamification, and promises of future "utility" or privileges.
- Drops and Whitelists: Using social engineering to create intense buzz around releases (drops), where the opportunity to get onto the whitelist (early access list) becomes a social reward, reinforcing the sense of exclusivity.

Conclusion and Ethical Implications. Impact on the Art Ecosystem.

Social engineering, while an effective marketing strategy, has detrimental consequences for the art ecosystem:

- Distortion of Evaluation Criteria: It shifts the focus from objective artistic quality and innovation to the artist's social status and their market potential.
- Increased Inequality: Social engineering strategies are only accessible to institutionally powerful players (major galleries, foundations), making it difficult for independent and emerging artists to break through without the right connections.

The Ethical Dilemma. The primary ethical problem lies in the conflict between the cultural mission of art and commercial manipulation. Should a cultural product, intended to enrich the human spirit, be promoted through methods that are essentially manipulative?

Recommendations. To ensure greater transparency and ethical resilience in the art market, it is necessary to:

- Increase Media Literacy: Educational activities among collectors and the public regarding market mechanisms and psychological influences.
- Regulation of Price Transparency: Introducing stricter rules for disclosing information about previous sales and the connections between sellers and buyers in public auctions.
- Emphasis on Independent Criticism: Supporting art historical and curatorial activities that are independent of the commercial interests of large galleries.

Conclusions. Social engineering is a powerful marketing tool that defines the contemporary art market. Its study is crucial for understanding how social capital is converted into financial value in the field of fine arts, and how commercial success can be balanced with ethical responsibility.

References

1. Akimov, D. I. (2021). Kolektsionery yak spozhyvachi tvoriv obrazotvorchoho mystetstva na art-rynku ta yikhni motyvatsii. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal.,* 4, 81–85. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250257
2. Akimov, D. I. (2024). Metodolohiia ta sotsiokulturne proiektuvannia alhorytmiv pidboru ekspertiv u sferi mystetskoho marketynhu ta pry formuvanni mystetskykh kolektsii. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal,* 4, 134–140. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322861
3. Akimov, D. I. (2025). Sotsiokulturne proiektuvannia ta skladovi metodolohii sotsialnoi inzhenerii v marketynhu obrazotvorchoho mystetstva. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal.,* 1, 172–178. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327944
4. Vakulenko, Y. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two.. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal,* 3, 126–132. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289
5. Vakulenko, Y. (2024). Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943.. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal,* 4, 231–236. Retrieved from http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/6004
6. Vakulenko, Y. (2025). Formation of the Museum Collection of the "Kyiv Art Gallery" National Museum: Nationalized Collections. Part 1. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science*

journal, 2, 271–276. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979

GHVINJILIA Gvantsa
Associate Professor, Doctor of Art Studies,
V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
gvantsa.ghvinjilia@tsc.edu.ge
https://orcid.org/0000-0003-3452-4876

CULTURAL MEMORY AND POLITICAL RESISTANCE: THE POLITICAL POWER OF MUSIC IN GEORGIA

The article examines the interconnectedness of Political Resistance and music in Georgia from a historical and socio-cultural perspective. When discussing the problem of representing political opposition in music, it is important to remember that musical expression is closely tied to national and social processes. For this reason, the song—one of the most democratic forms of musical art—has traditionally played the most effective role in conveying such ideas. Songs can often be more effective than formal political actions because they are easy to reproduce, spread quickly, and have a powerful emotional impact. Protest songs can be seen as a psychological act, as they express a deep cognitive-emotional response to social or political challenges and help transform passive dissatisfaction with reality into active engagement. Because protest itself is a social act, the songs used in these contexts naturally become instruments of political expression.

In the case of Georgia, this is especially evident in the abundance of protest songs that emerged after the country's annexation by the Russian Empire.

In Georgia, two distinct types of songs can be identified: (1) songs originally written as protest songs, directly reflecting political issues, and (2) songs that become politicized due to the identity symbols embedded in them. Both categories have an interesting history in Georgia. I will focus on three periods: the 19th century, the 20th century, and the present day. Georgians have rebelled against Russian colonialism with remarkable frequency—through battles, uprisings, and civic resistance—in order to preserve their cultural, linguistic, and religious autonomy (1801, 1802, 1804, 1832, 1978, 1989, 1991–1993, 2008, 2024, 2025).

19th century case

For example, one of the verbal variants of the folklore masterpiece *Chakrulo* contains hints of protest against Tsarist imperialism, which encouraged Georgian feudal lords to oppress peasants and contributed to widespread rural poverty.

The beginning of the 20th century

Niko Sulkhanishvili, one of the founders of the National Composition School, distributed protest proclamations and, in 1905, wrote a choral work titled *Down with Imperialism*. Because he was from Telavi (eastern Georgia), the hymn became known as *Telaviase*, echoing the *Marseillaise*.

The period of the Soviet Union's dissolution and its aftermath

When the 1989 anti-Soviet movement began, Soviet propaganda—through the Georgian government—branded protesters as "radicals" and "extremists," a label still used against today's demonstrators. Protest songs became a form of intellectual resistance. On April 9, Soviet troops killed 21 protesters. The song *Shavlego* became a powerful symbol of the nation's resilience during those days. Another key song of Anti-

soviet rallies was *Salagobo*. The song references Machabela, the court musician who died in the 1795 Battle of Krtsanisi. Its revival during the attack gave April 9 the meaning of a "second Krtsanisi." During the anti-Soviet rally on April 9, as Russian Special Forces under General Igor Rodionov began dispersing the crowd, the power cable was cut, muffling the sound of this song.

Inspired by the tragedy, composer Jemal Sepiashvili quickly recorded *Let's Gift Each Other Tulips*, a patriotic song featuring Georgian pop stars that became a symbol of protest, solidarity and catharsis.

After the collapse of the Soviet Union, Georgia's greatest national traumas—the loss of territories and the civil war—are reflected in many songs, among which composer Gogi Chlaidze's *Hello, Abkhazia, Yours* stands out.

In this song, the disappointment, sadness, and skepticism born from these traumas are nevertheless imbued with a spirit of resistance. A more nuanced exploration of the same theme can be seen in the debut feature film of Georgian director Giorgi Ovashvili, *The Other Bank*, which premiered in the Generation section of the Berlin International Film Festival in 2009. The movie symbolically conveys the dream of Georgians to regain their lost hope and territories. The other side also indicates that the territory of Georgia remained on the other side, that is, it does not belong to Georgia. The film tells us about the consequences of the brutal war in Abkhazia. A 12-year-old boy, Tedo, who belongs to the generation of refugees from Abkhazia, travels from Tbilisi to Abkhazia to visit his father, but on the way, he encounters great obstacles. On the way, he realizes what a fight for survival is, he will bear the consequences of the war. The boy could not perform the pure dance as planned in the script, so the director told him: "Dance and imagine that if you stop, you will die." The result was this ingenious, completely improvised dance—no longer just a dance, but a fight. The film went on to win more than 50 international awards and was also nominated for the European Film Awards in the "European Discovery" category.

Georgian Pop and Rock Music as a Vehicle of Protest and Cultural Resistance

The April 1989 rallies were crucial for Georgia, but protest is a social phenomenon that develops over time. Georgian political dissidents sparked the movement, yet society—especially its youth—was already prepared for changes. Since the 1970s and 1980s, Western cultural elements like jeans, Marlboro, Beatles records, and the Georgian rock-opera boom shaped public consciousness. The shift toward European integration required a long-term transformation of political awareness, as Russia continued to exert pressure. In this context, non-commercial rock bands and singers, forming an alternative subculture with a new aesthetic, played a major role. Their songs and instrumental works were infused with protest and spiritual defiance. Among them can be mentioned: Bans: Va-Bank, Taxi, Square, Kisho and Intelligentsia, Blues Mobile Band, Outsider, Performers: Goga Zhorzholadze, Kakha Eristavi, Vova Mogeladze, Valeri Kacharov, Mishiko Popkhadze, Dato Sulakvelidze, Dato Shushania, Kako Vashalomidze, Bachi Qitiashvili, Kako Vashalomidze, Dada Dadiani, Kisho Glunchadze, Irakli Charkviani. The songs and instrumental works of these musicians were infused with protest and spiritual defiance.

A key figure was rock musician Dada Dadiani, who famously kept a wall clock stopped at the moment of John Lennon's death. The spirit of protest continued with Irakli Charkviani (known as King), whose minimalist pop songs, incorporating Dadaist elements, influenced Georgian youth even after his death. At the center of the mental revolution

was Lado Burduli, who defied Soviet dress codes with long hair, ripped jeans, leather, chains, and an earring, leading to his arrest and beating in 1984. That same year, he founded the movement *Ark*, staging candlelit fashion shows and concerts. The name symbolized an oasis meant to preserve society and safeguard Georgia.

His group *Recipe* (1987–1993) served as anti-Soviet propaganda, with songs addressing the moral emptiness of the communist elite, the regime-supporting intelligentsia. In 1993, inspired by Lado's visit to Berlin's Kunsthaus Tacheles, the movement *Fabrica* was founded as a hub of cultural revolution and the first tolerant, democratic space in Georgia. Music and dance became forms of self-expression, defying the hierarchical Soviet elite and inspiring new generations seeking freedom. Unlike some bands, performing Western covers, Lado established Georgian-language rock, enhancing music's political power as both a tool of communication and a symbol of resistance, helping to decolonize young minds. Burduli's most emotional song, *My Beautiful Lady*, gains added significance in today's political climate. In it, he hurries with a red rose to a mysterious beloved woman, who, at the end of the song, is revealed to be a monument holding a sword and a wine cup, metaphorically symbolizing the homeland. With this imagery, he seems to replace the idea of "Матушка Россия" (Matushka Russia/Mother Russia) with the Georgian woman as Defender of the Country.

This patriotic song also recalls former Georgian President Mikheil Saakashvili's idea of naming the revolution after the rose, which he brought to Parliament to mark the beginning of a new era for Georgia.

The Ongoing Spirit of Georgian Protest

Lado and other rock and pop musicians became anti-heroes to the Soviet order and inspirations for younger generations, showing a Dionysian path of escape from Soviet ideology—a protest that continues today. Since April 3, 2024, unprecedented protests in three waves have followed the "foreign agents" law, parliamentary election results, and the suspension of EU integration until 2028. Georgians remain in the streets after 356 days (as of November 19, 2025). In today's rallies, singing and dancing remain central, with reinterpretations of 1980s anti-Soviet songs preserving the spirit of their era. A notable innovation is the ancient military dance *Khorum*, performed by all participants, who risk arrest and violence; many of those arrested are intellectuals defending the country.

Thus, across eras, Georgian protests and songs have consistently resisted Russian colonialism and supported the long-standing aspiration for European integration.

At the end of presentation let's watch 1-minute video collage features folk songs, dances, European music, and even humor.

HAVRYLOVYCH Serhiy
PhD student, National Academy of Culture and Arts Management
havrylovych@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-5013-6087

CULTURE OF MEMORY IN EXHIBITION PRACTICES DURING WAR

In the context of the ongoing Russian–Ukrainian war, we observe a dynamic artistic response from Ukraine's creative community through works that reflect collective memory not only by portraying frontline realities but also by depicting contemporary civilian life, united by a persistent belief in victory. The artists convey both personal experiences of war and shared collective emotions, encouraging fellow citizens and the international community to defend democratic values together.

Cultural and creative processes actively engage with complex systems of social communication. During global transformations and wartime, they not only integrate into these systems but also assume a distinct identificational function that shapes collective experience (Assmann, 2008). Due to its semiotic nature, visual art serves as an effective medium for representing these processes, transforming individual experiences into visual representations.

Amid wartime realities, Ukrainian art assumes particular sociocultural significance, fulfilling the functions of collective memory culture and mediating traumatic experience (Gantt & Tinnin, 2009). Within this framework, visual art becomes a communicative mechanism that translates experiences of violence into the realm of cultural dialogue.

A telling example of such analysis is the exhibition *Ukraine. Under a Different Sky*, presented in 2022–2023 at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw (Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, n.d.). The curatorial concept focused on documenting the consequences of aggression and drawing attention to the war within the European public sphere. Thus, the exhibition transcends the aesthetic dimension, functioning as a tool of international cultural dialogue and interaction.

The exposition showcased over 200 works by both established and emerging Ukrainian artists, all centered on the experience of war. It presented a visual narrative combining documentary, metaphorical, and experimental strategies. In this context, art serves as an intercultural mediator, transcending the limitations of personal perception through the universal semantics of imagery. Visual exhibition practices have become carriers of collective affectivity, forming "sites of memory" in spatial and medial form (Nora, 1989).

This research aims to identify the specific features of representing memory and resistance within the project *Ukraine. Under a Different Sky.* The study employs an interdisciplinary methodology that combines principles of visual analysis, interpretation, postcolonial critique, and memory studies (Павлишин, 1994). This approach enables the interpretation of exhibition practices as a component of cultural representation policy.

The analysis reveals three main representational strategies within the exhibition:

- a **documentary–archival** approach, exemplified by photographic and video materials;
- a **metaphorical–imagistic** approach, evident in painting, graphics, and sculpture;

- an **interactive–experimental** approach, which invites the viewer to become a participant in the spatial art object.

This categorization exposes the multilayered representation of *Ukraine. Under a Different Sky*—from empirical documentation of events to their metaphysical interpretation, even at a considerable distance from the front lines. The curators developed the exhibition strategy around the dynamic sequence of "shock–reflection," transforming the exhibition space into a "topos of memory" for collective experience.

The exhibition emphasizes the act of witnessing as an ethical gesture that embodies the concept of "art of witnessing," merging documentary truth with moral stance (Oliver, 2001).

Conclusions. The exhibition *Ukraine. Under a Different Sky* represents a complex cultural phenomenon. Within these exhibition practices, visual art fulfills the functions of representing cultural memory, bearing political testimony, and facilitating intercultural mediation. Its visual language and curatorial strategies create a model of universally comprehensible communication for the international community. The exhibition's format has evolved into a cultural practice that frames Ukraine's wartime experience as part of global history, contributing to the construction of a shared European space of memory. Contemporary Ukrainian art thus serves as both a catalyst of cultural relations and an active participant in international cultural dialogue.

References

1. Павлишин, М. (1994). Козаки в Ямайці: постколоніяльні риси в сучасній українській культурі. *Слово і час*, (4–5), 65–71.
2. Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 109–118). De Gruyter.
3. Gantt, L., & Tinnin, L. W. (2009). Support for a neurobiological view of trauma with implications for art therapy. *The Arts in Psychotherapy*, *36*(3), 148–153. https://doi.org/10.1016/j.aip.2008.12.005
4. Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Memory and Counter-Memory*, 7–24.
5. Oliver, K. (2001). *Witnessing: Beyond Recognition*. Univ Of Minnesota Press.
6. Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art. (n.d.). *Ukraine. Under a Different Sky*. https://u-jazdowski.pl/en/programme/exhibitions/ukraina-pod-innym-niebem

HLADYR Yana
doktor nauk humanistycznych, Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk
Przyazowski Techniczny Państwowy Uniwersytet (Mariupol-Dnipro)
yana.hladyr@ispan.edu.pl
https://orcid.org/0000-0002-3046-1161

INSTAGRAM JAKO PRZESTRZEŃ WSPÓŁCZESNYCH PRAKTYK ARTYSTYCZNYCH: TEKSTY KULTURY SIECIOWEJ, MEDIALNE NARRACJE UKRAIŃSKICH PLATFORM KULTURALNYCH I KATHARSIS SZTUKI UKRAIŃSKIEJ W LATACH 2022–2025

Ostra faza rosyjsko-ukraińskiego zderzenia kulturowego, którego jesteśmy świadkami i bezpośrednimi uczestnikami, rozgrywa się przede wszystkim w przestrzeni medialnej. W tym kontekście na znaczeniu zyskuje koncepcja „kultury w sieci" (lub „kultury sieciowej") (Drabczyk, M., Sanetra-Szeliga, J., Knaś, P., Cyboran, B., Kluzowicz, J. i in.), która dekonstrukcyjnie podchodzi do podziału na kulturę elitarną i masową, zacierając granice między nimi w przestrzeni cyfrowej. Wiedza elitarna (na przykład z zakresu sztuki) staje się dostępna i zrozumiała dla przeciętnego użytkownika platform internetowych dzięki nowoczesnym narzędziom cyfrowym służącym jej upowszechnianiu i prezentacji.

Z tego względu ukraińskie media kulturalne stały się osobnym polem wojny informacyjnej. Przed 2014 rokiem istniały jedynie pojedyncze inicjatywy („Cultprostir", „LitAkcent"), natomiast w lutym 2022 roku aktywnie działały już LiRoom, You Art, Moviegram, Chytomobooks i inne, a w ciągu trzech lat wojny pojawił się szereg kolejnych (PostImpreza, Sensor Media, Shtukango, Esthetic.intelligence i in.).

Wszystkie te media operują tekstami kultury (lub tekstami kultury medialnej, tekstami „kultury w sieci"), które najczęściej składają się z jednej lub kilku wizualizacji (fotografii, rysunku, grafiki, wideo itp.), towarzyszącego komentarza redakcyjnego oraz dodatkowych elementów (np. audio, komentarzy autorskich). Elementem tekstu kultury medialnej może być również inny tekst kultury („tekst kultury w tekście kultury") — taki, który jest bezpośrednio prezentowany przez dany przekaz medialny.

W referacie zostanie przeanalizowana zawartość Instagramu ukraińskich mediów kulturalnych w latach 2022–2025 ((@liroomcomua), (@moviegramua), (@chytomo_ books), (@post.impreza), (@yabl.ua), @sensormedia.ua, (yourart), (@shtukango), svobodadumky.ua, (@suspilne.culture), (@kultprostir), @esthetic.intelligence)). Przedmiotem analizy będą główne formy, cechy i funkcje najnowszych praktyk medialno-artystycznych kultury sieciowej w kontekście fenomenu katharsis (oczyszczenia, odnowy, odrodzenia) sztuki ukraińskiej w latach 2022–2025, która posiada konfliktogenną istotę.

Wystąpienie realizowane jest w ramach projektu grantowego „MINIATURA 9", finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki: „Zrodzone ze wstrząsów: katharsis sztuki ukraińskiej w treściach mediów kulturalnych (2022–2025)". Projekt realizowany jest przez autorkę w Instytucie Slawistyki Polskiej Akademii Nauk.

LI Qiudao
Graduate Student, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine, Shaanxi University of Science & Technology, Xi'an, People's Republic of China
276166018@qq.com

BEZUHLA Ruslana
Doctor of Study of Art, Associate Professor, Head of the Department of Design, State University of Trade and Economics
r.bezuhla@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1190-3646

THE CONSTRUCTION AND DISSEMINATION OF DYNAMIC LOGOS IN URBAN BRAND IMAGE DESIGN FROM AN IMAGE NARRATIVE PERSPECTIVE

Amidst the surging tides of globalisation and digitalisation, competition among cities has intensified. Information transmission has evolved from static to dynamic forms, with visual storytelling emerging as a new trend in urban image design.

This paper explores the application and dissemination of dynamic logos based on image-based narrative within urban brand image design. It examines their characteristics and narrative strategies, offering theoretical frameworks and design methodologies for visual innovation and communication in urban branding.

Traditional static city imagery struggles to meet contemporary aesthetic demands. Dynamic signage demonstrates superior narrative power through its plot-driven, temporal, and perceptually interactive qualities. Narrativity manifests through continuous transformations in form and colour that compose visual stories; temporality creates fluid narrative chains via rhythm, velocity, and gradation; perceptual interactivity engages audiences through sound, tactility, and light-shadow effects, transforming them into narrative communities. These three elements constitute the narrative logic of dynamic signage, providing semantic groundwork for subsequent discussion of narrative strategies.

Graphic Narrative Strategy. From an image-narrative perspective, graphics serve as the primary narrative vehicle within dynamic logos. Their temporal evolution constitutes the plot itself, conveying a city's cultural identity and character. Zhang Chao contends that in the digital media era, dynamic graphics should prioritise "narrative coherence" over visual spectacle, making time the core dimension of design language [1]. For instance, the Tokyo Olympics visualises the rhythm of each sporting event, forming a complete "action narrative". (Fig. 1)



Fig. 1. Tokyo Olympics (Source: https://www.acfun.cn/v/ac13344530)

Colour Narrative Strategy. Colour serves as the vehicle for conveying narrative and emotion in dynamic signage, using variations, contrasts, and rhythms to express urban sentiment and culture. In the era of intelligent media, AI colour-tuning algorithms can generate "adaptive colour narrative systems" tailored to environmental and human needs [2], thereby empowering urban visual design.

Textual Narrative Strategy. Textual narrative bridges graphic and colour narratives, serving as a vital conduit for symbolic and pictorial language within dynamic signage. It embodies urban character and culture through three-tiered structures of textual rhythm, emotional resonance, and semantic meaning (Table 1).

Hierarchy	Narrative Method	Narrative Effect
Rhythm Layer	The speed and rhythm of text appearance, expansion, and scaling	Forms visual rhythm and sense of time
Emotion Layer	Dynamic changes in font shape, thickness, strokes, and color	Conveys emotional atmosphere and urban temperament
Semantic Layer	Cultural references and linguistic symbolism of the typography	Builds urban identity and cultural narrative

Table 1. Three-Layer Logical Logic of Text Narrative (Source: self-drawn by the author)

In the era of smart media and new media, the dissemination of dynamic logos transcends mere visual communication; it evolves into an immersive experience that engages all senses—sound, sight, and touch. AI-powered dynamic signage, capable of emotional expression and interactive engagement, enables open and intelligent urban brand communication.

Conclusion. Visual Narrative represents a theoretical exploration and design philosophy of dynamic signage. Theoretically, it achieves a transition from "reproduction" to "generation"; in design, it employs graphics, color, and text as emotional syntax; and in communication, it evolves from static recognition to cross-domain experiences through intelligent media dynamics. Future urban brand visual systems must strengthen narrative logic and public engagement, transforming brand perception from visual cognition to emotional resonance, thereby constructing a vibrant and extensible urban brand ecosystem.

References

1. Zhang, C. (2018). Exploring dynamic logo design in the digital media era. Fine Arts Review, (04), 104–105.
2. Wang Sisi & He Yuanyuan. (2025). Research on the Integration of Dynamic Logos and Brand Personality in the Era of Intelligent Media. Shanghai Packaging, (04), 134–138+205.

LIU Mali
Ph.D., Assistant Professor, University of Taipei, National Dong-hwa University Music Department, choral conductor, musicologist, awarded radio presenter
maliliu72@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-3666-9588

THOUSAND MILES OF SONIC MEMORY: BROADCASTING UKRAINIAN WOMEN COMPOSERS FROM TURKEWICH TO HAVRYLETS

This presentation explores the curatorial and methodological dimensions of sonic memory through the lens of Ukrainian women composers, spanning from Stefania Turkewich—the first woman composer of Ukraine, whose works were suppressed under Soviet rule—to Hanna Havrylets, whose death in 2022 marked a poignant moment in Ukraine's wartime cultural history. Drawing from the Gracie Award-winning radio series Thousand Miles, talks about music, which features interviews with eight contemporary Ukrainian women composers, this research examines how voice-based media can serve as a platform for cultural resilience, feminist historiography, and transnational artistic dialogue.

The study foregrounds musical analysis as a means of understanding how sonic authorship operates under conditions of war and displacement. Selected works by Karmella Tsepkolenko, Alla Zagaykevych, Olena Morozova, and others are examined for their use of extended vocal techniques, spectral textures, and hybrid instrumentation. Zagaykevych's electroacoustic works, for example, juxtapose granular synthesis with traditional timbres to evoke spatial rupture and psychic fragmentation. Tsepkolenko's chamber music employs asymmetrical meter, microtonal clusters, and theatrical gesture to articulate resistance and instability. Several composers integrate archival recordings, field sounds, or liturgical fragments, creating layered soundscapes that blur the boundary between memory and immediacy.

The use of text and language is also central: from Turkewich's settings of Ukrainian poetry to contemporary works that incorporate endangered dialects, coded wartime messages, or phonetic deconstruction. These choices reflect a politics of voice—where the female composer not only writes music but reclaims authorship over cultural narrative and sonic space.

Methodologically, the project combines curatorial programming, ethnographic interviews, and performative scholarship. Radio becomes a site of embodied listening and transnational circulation, while concert curation functions as a form of situated knowledge production. By placing Turkewich's obscured legacy in dialogue with contemporary voices, and by commemorating Havrylets as a cultural witness, the study interrogates how musical history is authored, remembered, and reimagined in times of war.

Conclusions

Ultimately, this research contributes to contemporary art and cultural studies by offering a feminist, interdisciplinary, and sound-centered methodology. It highlights how Ukrainian women composers shape sonic memory through timbre, text,

and instrumentation, and how curatorial strategies can amplify underrepresented narratives and reframe cultural memory through the materiality of sound.

References

1. Alliance for Women in Media. (2024). Gracie Awards: Honoring Women in Media. https://allwomeninmedia.org/gracies/
2. Chibalashvili, A. (2024). Seven Basic Emotions in Wartime [Composition]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Uy9YzfQ25vw
3. Chibalashvili, A., Maidenberg Todorova, K., & Tsepkolenko, K. (2024). The Ukrainian Women Artists with Their Weapon project as a transcultural artistic action in wartime. Journal of Music Theory and Transcultural Music Studies, 2(2), 111–129. https://doi.org/10.5281/zenodo.15031836
4. Citron, M. J. (1993). Gender and the Musical Canon. Cambridge University Press.
5. DeNora, T. (2000). Music in Everyday Life. Cambridge University Press.
6. Ilnytska, O. (2023). To Victory [Composition]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=A964Ke7KO9A; https://youtu.be/tZtG0ymkPnQ
7. Kopiika, H. (n.d.). Painting in Water [Composition]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=oO0wulV4uqk
8. Lastovetska Solanska, Z., Bermes, I., Zhyshkovych, M., Ferendovych, M., & Pryymak, S. (2024). Genre and style models of contemporary Ukrainian vocal and choral music. Salud, Ciencia Y Tecnología—Serie De Conferencias, 3, 1092. https://doi.org/10.56294/sctconf20241092
9. Liu, M. (2024). Thousand Miles, talks about music. Program at Taipei Broadcasting Station.
10. Maidenberg-Todorova, K. (2022). My beloved… [Vocal work]. YouTube. https://hwww.youtube.com/watch?v=wJnI4Xi4DOQ
11. McClary, S. (1991). Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality. University of Minnesota Press.
12. Morozova, O. (n.d.). Language of Steppe [For piano, flute, and violin]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=OvDcOgj2yhk
13. Stoyanova, A. (2022). Seconds Have No Dimension [Audio file]. MP3 format.
14. Tsepkolenko, K. (2022). Reading History [Cantata]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=flgMnWToWGs
15. Turkewich, S. (1937). Symphony No. 1 [Orchestral work]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wFo8Jvgaydc

MACIEJEWSKI Marcin
doktor nauk humanistycznych, Uniwersytet Zielonogórski
m.maciejewski@archiwum.uz.zgora.pl
https://orcid.org/0000-0002-8224-1726

WORKERS & RESOURCES: SOVIET REPUBLIC — HELP FOR UKRAINE JAK GRA VIDEO WPŁYWA NA IMMERSYJNOSĆ GRACZA

Wraz z atakiem Federacji Rosyjskiej na Ukrainę pojawił się płatny DLC (w języku angielskim downloadable content. Termin stosowany w informatyce na określenie nowych dodatków, rozszerzeń do gier komputerowych.) *Workers & Resources: Soviet Republic — Help for Ukraine*. Jego głównym celem jest zbiórka funduszy dla Ukraińskiego Czerwonego Krzyża, która potem ma być przeznaczona na pomoc osobom dotkniętym wspomnianym wyżej konfliktem.

Ten DLC Rozszerza grę o szereg budynków i pojazdów pochodzących z Ukrainy. Gracz nie musi już budować pomników Lenina, czy też czerwonych gwiazd, lub betonowego godła ZSRR. Może za to wznieść kolumnę z placu niepodległości w Kijowie. Jak również kilkanaście innych obiektów między innymi gmach Lwowskiego Cyrku Państwowego, albo Zaporoską Elektrownię Atomową. Co więcej uruchomić produkcję samolotów Antonow oraz pojazdów ZAZ (Zaporiżkyj Awtomobilnyj Zawod).

Kolejne dodatki fanowskie tak zwane modyfikacje (w języku angielskim Video game modding) dodają jeszcze więcej obiektów i pojazdów wytwarzanych przez dawną Ukraińską Socjalistyczną Republikę Radziecką.

W swoim wystąpieniu chciałbym pokazać oddolne reakcje środowiska twórców gier i samych graczy na atak Rosji na Ukrainę na przykładzie gry Workers & Resources: Soviet Republic. Głównym zadaniem stawianym przed prowadzącym rozgrywkę jest stałe rozwijanie, fikcyjnej republiki sowieckiej, po przez budowę miast i zakładów, tak aby były one rentowne i przynosiły dochody. Jest to połączenie dwóch gatunków gier: strategii ekonomicznej i budowy miasta (ang. city builder). Skomplikowana już i rozbudowana rozgrywka skupiająca się na rozwoju miast, przemysłu, usług, zabezpieczenia potrzeb ludności republiki, jest dodatkowo utrudniona dwoma systemami monetarnymi, czyli rublami i dolarami. Są one potrzebne przy wymianie towarów, zakupie licencji, maszyn, samochodów, z krajami komunistycznymi lub kapitalistycznymi.

Nie bez znaczenia pozostaje też dobrostan mieszkańców, co ma kluczową wartość dla długoterminowej rozgrywki, sukcesu miasta i całej republiki. Zły dobrostan spowoduje odpływ ludności, co skończy się katastrofą ekonomiczną. Wskaźnikami odpowiedzialnymi za ten stan rzeczy są zwykle w grach typu city builder woda, energia, czyste powietrze, gęstość zaludnienia, handel. W omawianej grze istotne jest też ochrona straży pożarnej i policji, dostępność do służby zdrowia, a także zaopatrzenie i szybki transport, radzenie sobie z korkami na drogach i opóźnieniami w dostawach.

Fazę rozgrywki można podzielić na dwa etapy, pierwszy to wznoszenie zakładów, industrializacja mapy a drugi to budowa osiedli mieszkaniowych i infrastruktury dla mieszkańców.

Dziedzictwo komunizmu dotyczy obszaru całej Europy środkowej i wschodniej, jej mieszkańcy mają do niej różny stosunek od najbardziej skrajnych, krytycznych przez naturalne do pozytywnych. Atak Rosji na niepodległą Ukrainę sprawił że część graczy w omawianej przeze mnie grze odrzuca Sowieckie a więc obecnie Rosyjskie dziedzictwo i nie chce już używać w tworzonych przez siebie miastach pojazdów produkcji sowieckiej. Najjaskrawszym przykładem jest tu nagły wzrost modyfikacji w grze wprowadzający wiele budynków znajdujących się w Ukrainie, to samo dotyczy również pojazdów, statków samolotów. Ukraińscy gracze chcę w ten sposób usunąć z gry wszystko co radzieckie a zostawić tylko to co ukraińskie. Podobna sytuacja choć na mniejszą skalę miała miejsce w Polsce, Czechach i Słowacji, gdzie ogromny wzrost dodatków fanowskich do gry sprawił że na przykład polski gracz może budować blokowiska autorstwa polskich projektantów, wypuszczać na torowiska pociągi Polskich Kolei Państwowych na przykład oryginalne modele lokomotyw i wagonów, dzięki czemu nie musi korzystać z tych jakie oferuje podstawowa wersja gry — głównie sowieckich (czyli produkowanych na terenie dzisiejszej Rosji) pojazdów.

To wszystko jest oczywiście osadzone w szerszym kontekście kulturowym, reakcją na konflikt zbrojny, wzbogaceniem samej rozgrywki. Co ciekawe gracze nie odrzucają całego okresu komunizmu w swoich krajach. Szczególnie starsi gracze podchodzą do niego z nostalgią i sentymentem. Grający pozbywają się tego co typowo związane jest ze współczesną Rosją, lub do niej nawiązuje.

W swoim referacie chciałbym omówić to zagadnienie szczegółowo osadzając je w nurcie badań memory studies. Pokazać aspekt socjologiczny i historyczny dla takich postępowań i działań graczy.

SHOPIN Pavlo
PhD in German, Junior Research Fellow,
Department of Advanced Research Methods,
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
pavloshopin@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8022-5327

UKRAINIAN THEATER PRODUCTIONS OF GERMAN-LANGUAGE WORKS AS INTERCULTURAL LEARNING IN WARTIME KYIV

The relevance of this study is determined by the crisis of cultural and communicative practices in Ukrainian higher education, caused first by the pandemic and then by the Russian full-scale invasion. Under conditions of long-term online learning, the loss of shared cultural spaces has weakened students' motivation and reduced the experiential dimension of studying foreign languages and literatures. The aim of the paper is to analyze how Ukrainian-language productions of German-language works by E. M. Remarque, F. Dürrenmatt, E. T. A. Hoffmann, and H. Krausser can serve as a tool of intercultural learning for students of German in wartime Kyiv. The author organized four extracurricular theater visits that combined short pre-performance briefings and quizzes with post-performance reflection. This format helped reduce anxiety, support community-building, strengthen historical and ethical awareness, and stimulate interest in German-language source texts. The findings demonstrate that Ukrainian-language staging provides an accessible pathway into German-speaking culture. The conclusion emphasizes that theater attendance in wartime conditions can restore communal learning, deepen cultural literacy, and may become a replicable model for university education in times of disruption.

VAKULENKO Yury
Academician of the National Academy of Arts of Ukraine,
Vice-president of the National Academy of Arts of Ukraine, People's Artist of Ukraine
fortuna@fortuna.org.ua
https://orcid.org/0009-0008-3411-6956

THE EDUCATIONAL FUNCTION IN THE MUSEUM'S ACTIVITIES, INCLUDING THE NATIONAL MUSEUM "KYIV ART GALLERY"

Modern political, economic, and socio-cultural realities have determined a series of transformational processes regarding the understanding of the place of museums in the socio-cultural life of society. Today, a museum is not only a place for storing cultural and historical artifacts and a center for relevant scientific research, but also a significant driving mechanism in the socio-educational system, which manifests itself in the implementation of various educational projects in the form of seminars, webinars, lectures, etc. Museologist O. V. Kutya notes that the educational activity of art museums through museum communication and the development of the aesthetic vector of personality contributes to its harmonization [6, 40–43]. At the same time, there are opposing views regarding the understanding of the cultural and educational activities of museums, considering the latter only within the limits of excursion work of a museum institution (M. Y. Rutynsky, O. V. Stetsyuk, V. I. Yakubovsky, and others). It is worth understanding that the cultural and educational activities of a museum are not identical to educational activities as such, particularly school education, where the latter is aimed at acquiring knowledge, while the educational activity of a museum is aimed at expanding the understanding of certain knowledge. Thus, museologist F. Vaidakher notes that "an essential feature of the educational function (of a museum) is that it does not carry out education prioritically (transitively), but only enables it (intransitively)" [12, 182]. G. Brinek notes that "school" and museum have fundamental differences in communication levels: school is a clearly regulated mandatory system of communication to a mostly homogeneous audience by an educational institution with the goal of obtaining certain knowledge and skills, while a museum is a voluntary and arbitrary form of communication to a typically heterogeneous audience by a museum institution with the goal of expanding existing knowledge and obtaining a certain emotional experience of a particular vision. Besides, unlike an educational institution, a museum has only single, non-systemic publications determined by the existing museum fund or exhibition. Museologist Z. Mazurik notes that museums are in a certain sense similar to mass media: museum institutions, like mass media, work with a heterogeneous audience, reinforcing the diffuse content of a particular vision with almost no special purpose. According to the author, a museum has more entertainment value than educational value, thus, it is just the recreational component that determines repeated visits to the museum institution [7, 24–35].

As we have previously noted, the forms of implementation of cultural and educational activities are diverse and multifaceted. However, along with traditional approaches, the question arises regarding the possibility of introducing modern technological achievements of society, including interactive whiteboards, artificial intelligence technologies, and online technologies. Museologist T. Ye. Kurchenko provides the following list of forms of implementation of cultural and educational

activities of a museum: excursions, seminars, lectures, master classes, lessons (e.g., painting), quests, theatre performances, workshops, intellectual tournaments, museum festivals, online excursions, etc. [5, 79–81].

At the same time, scientists propose to distinguish certain forms of implementation of cultural and educational activities based on a number of criteria for their identification, such as traditionality, dynamism, individuality, recreationality, passivity or activity of the audience, and specifically highlight excursions, consultations, lectures, clubs, scientific readings, meetings with prominent personalities, museum holidays, and historical games [4, 36–42].

Thus, the cultural and educational activities of a museum today are implemented in a wide range of diverse forms and are aimed at a heterogeneous audience with different socio-psychological and demographic characteristics, transforming the museum into a scientific, educational, cultural, and entertainment center. In foreign countries, this form of organization of museum activities is known as an "open museum", where, along with the main museum functions of collecting, storing, and exhibiting, other functions like upbringing and entertainment are also present. Today, there is a transformation of the traditional way of museum activities: its traditional forms such as exhibition and excursions give way to a harmonious combination of educational and entertaining forms. Thus, a museum visitor starts taking an active part in the exhibition process through various communication forms (museum holidays, master classes, creative evenings, etc.). In modern museums, visitors no longer expect excursions to obtain information about the exhibition; instead, they independently obtain the necessary information about the exhibition using technical means provided by the museum, such as labeling, brochures, audio recordings, and various mock-ups. On the example of the work of the National museum "Kyiv art gallery" we see that today there is a close interaction between museums and the leisure sphere, which is largely determined by a number of socio-cultural and economic factors. In particular, the low level of state contributions to museums as such stimulates museum institutions to look for new financial sources for their own existence, such as creating separate premises for leisure activities within the museum, placing small shops and kiosks in the museum, organizing museum festivals and concerts, etc. Leisure forms of work in museum activities are widely used in the implementation of scientific and educational programs with schoolchildren through the introduction of expressive (the visitor is a direct participant in the museum event) and impressive (the visitor is an observer) methods, such as experimental learning, creative activity as learning, role-playing games, etc. [8].

Conclusions. The National Museum "Kyiv Art Gallery" implements all areas of the museum's educational function, which are indicated in this publication. The National Museum "Kyiv Art Gallery" is a leader among art museums in Ukraine. We see vivid examples of the implementation of the development algorithms specified in the publication, using the activities of this museum as an example.

References

1. Akimov, D. I. (2019). Osnovni funktsii muzeiv u konteksti marketynhu mystetstva. Mystetstvoznavchi zapy*sky: zb. nauk. prats,* 36, 3–8. Retrieved from https://doi.org/10.32461/190652.

2. Akimov, D. I. (2023). Marketynhovi alhorytmy prosuvannia mystetskoho produktu na artrynku. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats,* 43, 19–25. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286830.
3. Akimov, D. I. (2024). Metodolohiia ta sotsiokulturne proiektuvannia alhorytmiv pidboru ekspertiv u sferi mystetskoho marketynhu ta pry formuvanni mystetskykh kolektsii. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*,* 4, 134–140. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322861.
4. Bondarets, O. V. (2018). Osvitni modeli muzeiu ta spetsyfika osvitnoi diialnosti na suchasnomu etapi. Mahisterium. Kulturolohiia, 71, 36–42. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2018_71_9.
5. Kurchenko, T.Y. (2012). Innovatsiini formy kulturno-osvitnoi diialnosti muzeinykh ustanov Ukrainy u svitli suchasnykh potreb informatsiinoho suspilstva. Kulturni transformatsii v synkhronii ta diakhronii: teoriia i praktyka, (79–81). Kyiv: Starodavnii svit.
6. Kut'ya, O.V. (2014). Naukovo-prosvitnicz'ka diyal'nist` muzejnix ustanov yak zasib komunikaczii (na prikladi Xarkivs'kogo xudozhn'ogo muzeyu). 40–42.
7. Mazuryk, Z., & Aarts, H. (2009). Muzei: menedzhment i osvitnia diialnist. Lviv: Litopys.
8. Petrova, I. V. (2005). Dozvillia v zarubizhnykh krainakh. Navchalnyi posibnyk. Kyiv: Kondor.
9. Vakulenko, Y. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal,* 3, 126–132. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289.
10. Vakulenko, Y. (2024). Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal,* 4, 231–236. Retrieved from http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/6004.
11. Vakulenko, Y. (2025). Formation of the Museum Collection of the "Kyiv Art Gallery" National Museum: Nationalized Collections. Part 1. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal,* 2, 271–276. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979.
12. Vaidakher, F. (2005). Zahalna muzeolohiia : posibnyk. Lviv: Litopys.

ZHANG Ruhe
Graduate Student, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine, Shaanxi University of Science & Technology, Xi'an, People's Republic of China, Weiyang University Park, Weiyang District, Xi'an City, Shaanxi
https://orcid.org/0000-0002-6070-3731

BEZUHLA Ruslana
Doctor of Study of Art, Associate Professor, Head of the Department of Design, DTEU
r.bezuhla@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1190-3646

VISUAL DESIGN IN TEXT–IMAGE MULTIMEDIA EDUCATION AND GAMIFIED LEARNING ENVIRONMENTS

In the evolving landscape of educational technologies, gamification—defined as the application of game-design elements (e.g., points, badges, leaderboards, and narratives) to non-game contexts—has surged as a strategy to enhance motivation and engagement in learning environments. However, its visual design, which encompasses aesthetics, interfaces, and semiotic cues, remains underexplored relative to mechanical or behavioral components. This gap parallels challenges in multimedia education, where text–image integration is often overshadowed by technological foci. Comparing visual design in gamification to that in multimedia education highlights opportunities for synergy: while multimedia prioritizes static perceptual organization, gamification introduces dynamic, interactive visuals that can amplify cognitive and emotional outcomes. Amid rising adoption of gamified platforms (e.g., Duolingo, Kahoot!), addressing these parallels is essential to mitigate superficial implementations, ensure inclusivity across cultural contexts, and inform hybrid models that leverage visual principles for equitable, evidence-based pedagogy.

Building on the scientometric mapping of visual design in text–image-based multimedia education, this section delineates parallels and divergences with visual design in gamified educational contexts. Multimedia education emphasizes compositional clarity to facilitate information processing, whereas gamification integrates visuals to drive behavioral immersion and reward systems. Drawing from established literature [e.g., 3, 4], the comparison employs a structured framework across key dimensions: structural cohesion, temporal evolution, thematic integration, and strategic priorities. This analysis underscores untapped potentials for cross-pollination, such as adapting gamified dynamics to multimedia compositions for enhanced learner retention.

Structural Cohesion

Dimension	Multimedia Education	Gamification in Education
Network Density	International: Cohesive clusters around cognitive load, emotional design, and eye tracking; Chinese: Diffuse, centered on interaction and user experience.	Highly interconnected globally, with dense nodes on user interfaces, avatars, and feedback loops; less fragmentation, but cultural adaptations (e.g., in Chinese apps) show moderate dispersion [3].

Core Elements	Stable anchors in layout, hierarchy, and typography; weaker links to motion cues.	Robust hubs in dynamic visuals (e.g., progress bars, animations) tied to motivational mechanics; typography and color serve narrative functions more than static organization.
Implications	Promotes perceptual efficiency but risks stativity.	Fosters engagement through interactivity, yet may overload with extraneous visuals if not balanced.

International multimedia networks exhibit greater consolidation, mirroring gamification's unified ecosystems (e.g., via Unity or Adobe tools), while domestic (Chinese) variants in both fields reveal scattered thematic ties, potentially due to localized platform divergences.

Temporal Evolution

Period	Multimedia Education Bursts	Gamification Bursts
2016–2018	Growth in experience, satisfaction, and design principles.	Acceleration in mobile gamified learning (e.g., AR/VR integrations); focus on badges and leaderboards [4].
2019–2022	Steady on user experience; Chinese shift to interfaces.	Pandemic-driven surge in adaptive visuals (e.g., real-time feedback in online quests); emotional design parallels emerge.
2023–2025	Resurgence in eye movement and situational interest.	Renewed emphasis on AI-enhanced visuals (e.g., personalized avatars); Chinese rises in animation and social gamification.

Both domains display phased accelerations, with gamification exhibiting sharper bursts tied to technological affordances (e.g., post-2020 VR/AR). Multimedia's slower renewal contrasts gamification's rapid adaptation, suggesting opportunities to infuse multimedia with gamified temporal cues like progressive reveals to sustain attention.

Thematic Integration. Shared Strengths: Both fields underrepresent core visuals—layout and hierarchy in multimedia; color and motion in gamification—yet link them to cognitive outcomes (e.g., reduced load via emotional cues). International works consolidate principles into measurable methods (e.g., eye-tracking studies), while domestic efforts fragment around practical applications. Divergences: Multimedia prioritizes semiotic clarity (text–image synergy), often static; gamification leverages kinetic elements (e.g., micro-animations for rewards) to evoke flow states, but risks aesthetic overload [5]. Fragmentation in Chinese gamification echoes multimedia patterns, with weak interconnections between visuals and pedagogy. Visual Chains: Multimedia forms linear chains (principles → metrics); gamification builds branched networks (mechanics → immersion → visuals), enabling richer but less focused explorations (Fig. 2, hypothetical overlay of VOSviewer maps).

Gaps and Strategic Priorities. Common gaps include underspecification of motion cues in multimedia and motivational misalignment in gamified visuals (e.g., culturally insensitive icons). Priorities for integration: Hybrid Composition: Elevate shared languages (e.g., contrast for hierarchy in layouts; micro-motion for progress cues) to bridge static and dynamic paradigms. Contextual Adaptation: Develop situated visuals for diverse settings—classroom multimedia with gamified overlays (e.g., badge-annotated

infographics) to boost inclusivity. Empirical Consolidation: Advance cross-cultural scientometrics to track evolving bursts, prioritizing design-first agendas that merge perceptual grounding with behavioral incentives.

Conclusions. This comparative lens reveals visual design in multimedia education as a foundational scaffold for information architecture, contrasting gamification's role as an immersive motivator through interactive aesthetics. Key insights include:

- Cohesive Disparities: Multimedia's international consolidation offers stability, while gamification's global interconnectivity drives innovation; both suffer domestic fragmentation, underscoring needs for standardized visual ontologies.
- Evolutionary Synergies: Temporal alignments (e.g., post-2023 perceptual foci) enable fusion, such as embedding gamified dynamics into multimedia timelines to combat attention decay.
- Thematic Potentials: Underdeveloped elements like typography and color span domains, with gamification's kinetic emphasis complementing multimedia's static strengths; fragmentation signals a call for integrated chains linking visuals to empirical validation.

These findings advocate for empirical extensions, such as dual-corpus scientometrics, to realize visually driven pedagogies that harmonize cognition and play.

References

1. Chen, C., & Song, M. (2019). Visualizing a field of research: A methodology of systematic scientometric reviews. *PloS one*, *14* (10), e0223994. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0223994.
2. Mayer, R. E. (Ed.). (2005). *The Cambridge handbook of multimedia learning*. Cambridge university press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511816819.

АДАМ'ЯН Анастасія
Концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
2amysunrise@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-7170-5700

РОБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ

Анотація. Сучасність вносить суттєві корективи в процес роботи концертмейстера і передбачає трансформацію професійної діяльності в умовах цифровізації освітнього та мистецького простору. Цифрові технології, які охоплюють дистанційні платформи, інтерактивні мультимедійні інструменти та спеціалізоване програмне забезпечення, значною мірою впливають на характер взаємодії концертмейстера з виконавцем, педагогом і публікою. З одного боку, вони відкривають нові можливості для розширення репертуару, гнучкої організації навчального процесу та розвитку навичок ансамблевої гри навіть на відстані. З іншого боку, цифровізація ставить перед концертмейстером нові виклики: необхідність високої технічної грамотності, уміння працювати з цифровими інтерфейсами, подолання проблеми затримки звуку під час синхронного виконання. Водночас цифрове середовище сприяє появі нових форм музичної комунікації та інноваційних методів аналізу виконавства. Таким чином, робота концертмейстера виходить за межі традиційних функцій акомпаніатора та перетворюється на багатокомпонентну діяльність, що поєднує мистецькі, педагогічні та технологічні аспекти.

Надалі окреслено нові функції, виклики та перспективи, пов'язані з використанням цифрових технологій у музично-педагогічній практиці.

Цифровізація та професійна мобільність концертмейстера. Сучасний концертмейстер дедалі частіше залучається до роботи у віртуальному середовищі. Використання онлайн-платформ (Zoom, Google Meet, MS Teams) забезпечує можливість проведення дистанційних занять з вокалістами й інструменталістами, участь у міжнародних проєктах та конкурсах незалежно від географічного розташування. Оцифровані нотні бібліотеки (IMSLP, Musescore) роблять доступним широкий репертуар, сприяють мобільності концертмейстера та дозволяють швидко адаптуватися до потреб виконавця.

Модифікація виконавської діяльності. В умовах цифровізації змінюється характер акомпанементу. Використання цифрових клавішних інструментів (електронні піаніно, MIDI-клавіатури) дає змогу імітувати різні тембри, регулювати динаміку та темп. Поширюються спеціальні програми для акомпанементу (SmartMusic, Appcompanist), що допомагають відпрацьовувати вокальні й інструментальні партії. Для синхронного виконання на відстані концертмейстери опановують спеціалізовані платформи (JamKazam, SoundJack), які мінімізують часові затримки. Це змінює виконавські стратегії й вимагає від концертмейстера нових навичок взаємодії з цифровим середовищем.

Нові педагогічні та комунікативні функції. Концертмейстер дедалі більше виступає в ролі медіатора між традиційною та цифровою музичною практикою. У процесі дистанційних занять він організовує технічну сторону комунікації, адаптує педагогічні методики під онлайн-формат, використовує мультимедійні ресурси

для розвитку слуху, ритму, ансамблевого чуття. Цифрове середовище також розширює роль концертмейстера у сфері комунікації з публікою: створення відеозаписів, онлайн-концертів та трансляцій стає частиною його професійної діяльності.

Виклики та проблеми. Цифровізація створює не лише нові можливості, але й породжує низку труднощів. Однією з найбільших є технічна проблема затримки звуку (latency), яка ускладнює ансамблеву гру. До цього додається й нерівний рівень цифрової грамотності викладачів і студентів, що потребує спеціальних курсів та тренінгів. Важливою проблемою є й психологічний аспект — адаптація музикантів до дистанційної взаємодії, відчуття ізольованості від живого виконавського процесу.

У майбутньому все більшого поширення набуватимуть гібридні формати занять, які поєднують переваги офлайн-та онлайн-роботи. Впровадження штучного інтелекту (системи автоматичного підбору акомпанементу, аналізу виконання) може стати ефективним інструментом підтримки навчального процесу. Водночас зростає значення цифрової концертмейстерської культури, яка передбачає гармонійне поєднання класичних виконавських і педагогічних традицій із сучасними цифровими технологіями, формуючи новий універсальний професійний профіль концертмейстера XXI століття.

Висновок. Умови цифровізації суттєво розширюють професійний інструментарій концертмейстера, надаючи нові можливості для творчої та педагогічної діяльності. Концертмейстер XXI століття має бути не лише високопрофесійним музикантом, а й компетентним користувачем цифрових технологій, що забезпечує інтеграцію класичних традицій у сучасний інформаційний простір. У процесі цифровізації концертмейстерська діяльність зазнає суттєвих змін, що впливають як на зміст роботи, так і на методи взаємодії з виконавцями. Цифрові інструменти дозволяють ефективно організовувати навчальний процес, розширювати комунікативні можливості та підтримувати високу якість виконавської практики в умовах дистанційного чи змішаного формату. Водночас сучасний концертмейстер стикається з проблемами технічного характеру (затримка звуку, якість трансляції, налаштування обладнання) та з потребою адаптації до нових форматів роботи. Перспективи розвитку концертмейстерської діяльності полягають у створенні інтегрованої традиційно-цифрової моделі, де поєднуватимуться академічні основи музичного мистецтва й інноваційні цифрові ресурси. Таким чином, у XXI столітті концертмейстер постає не лише як акомпаніатор, а як універсальний фахівець, здатний діяти у багатовекторному професійному середовищі, що вимагає поєднання музичних, педагогічних та технологічних компетентностей.

АДАМ'ЯН Андрій
Концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія
2amysunrise@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-5470-4310

МУЗИКА ЯК ПРОСТІР ОПОРУ ТА ВІДНОВЛЕННЯ: ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ

Війна — це завжди момент граничного випробування культури. Український досвід останніх років демонструє, що мистецтво в умовах екзистенційної загрози не тільки виживає, але й трансформується, стаючи засобом опору, репрезентації та колективного відновлення. Особливо яскраво ці процеси простежуються в музичній сфері, адже саме музика поєднує індивідуальне переживання та колективну пам'ять, локальне та глобальне, традиційне й інноваційне.

1. Музика як чинник культурного опору.

Українська музика, зокрема пісенна культура, має довгу історію функціонування в умовах боротьби. У XX столітті це були повстанські та стрілецькі пісні, які стали носіями ідеї свободи. У сучасних умовах воєнної агресії ця традиція продовжується. Нові пісні, створені фронтовими музикантами, аматорами та професійними артистами, виконують одразу кілька функцій:

- **мобілізаційну** (підтримка бойового духу, згуртованість спільноти);
- **політичну** (засіб донесення правди про війну до світової аудиторії);
- **символічну** (створення культурних кодів, зрозумілих для всіх українців).

Важливою є також роль соціальних мереж і цифрових платформ. Завдяки ним музичні твори швидко поширюються, перетворюючись на вірусні символи опору. Відома пісня «Ой у лузі червона калина» отримала нове життя, коли її виконали сучасні артисти, а світові ЗМІ підхопили цей образ як знак незламності українців.

2. Репрезентація України у світі через музику

Музика стала своєрідним інструментом культурної дипломатії України. Виступи українських колективів на європейських сценах та участь у міжнародних фестивалях перетворилися на акти культурного спротиву. Унікальною рисою є те, що українські музиканти дедалі частіше інтегрують народні елементи у сучасні жанри: електроніку, джаз, рок, академічну музику. Це дає можливість одночасно презентувати традиційний культурний код і доводити його сучасність.

Наприклад, українські гурти Go_A та DakhaBrakha стали відомими за межами країни саме завдяки оригінальному поєднанню фольклорних мотивів та сучасних ритмів. Їхня творчість не лише популяризує українську культуру, а й створює простір для її вписування в глобальний дискурс. У цьому сенсі музика працює як «м'яка сила» — те, що формує позитивний образ країни в уявленні іноземців без прямого політичного впливу.

3. Взаємодія традиції та сучасності

Одним із найцікавіших явищ є взаємодія архаїчних і сучасних форм у музичній культурі. Використання народних інструментів (бандура, сопілка, цимбали) у поєднанні з електронними семплами чи симфонічними оркестровками створює унікальний культурний продукт. Такий синтез є не лише естетично привабливим, а й символічно важливим: він утверджує спадкоємність традиції та водночас демонструє її здатність адаптуватися до сучасних умов.

Варто зазначити, що подібні процеси не є випадковими. Вони відображають глибинне прагнення українців зберегти ідентичність у часи загрози. Традиція тут виступає як ресурс опору, а сучасність — як простір її репрезентації у світі.

4. Музика як терапевтичний простір

Поза межами великих сцен музика виконує ще одну надзвичайно важливу функцію — терапевтичну. У бомбосховищах, шпиталях та на передовій імпровізовані концерти стають способом відновлення внутрішньої рівноваги. Музика допомагає проживати травму, формує відчуття безпеки та підтримує комунікацію навіть там, де слова втрачають силу.

Дослідження у сфері музичної психології підтверджують, що колективне музикування та слухання музики знижує рівень стресу, сприяє емоційній регуляції та відновленню. В українських реаліях ці функції набувають ще більшої актуальності, адже мова йде не лише про індивідуальне, а й про колективне переживання війни.

5. Методологічний аспект дослідження

Для мистецтвознавства та культурології музика в умовах війни є надзвичайно цікавим, але водночас і складним об'єктом. Її аналіз вимагає міждисциплінарного підходу. Тут перетинаються щонайменше кілька перспектив:

- **естетична** (жанрові та стилістичні особливості);
- **соціально-політична** (музика як інструмент мобілізації та репрезентації);
- **антропологічна** (музика як простір колективного переживання та ідентичності).

Методологічна складність полягає у тому, що музика перестає бути лише мистецтвом «для споглядання». Вона стає активним агентом соціальних процесів. Для дослідника важливо враховувати цей багатовимірний характер феномена, щоб уникнути спрощень та редукціонізму.

Висновки. Музика в умовах війни є не лише естетичним явищем, а й потужним культурним інструментом. Вона мобілізує, репрезентує, лікує та інтегрує. Завдяки поєднанню традиції та сучасності музика стає символом стійкості української ідентичності та водночас каналом її донесення до світу. Для сучасного мистецтвознавства та культурології дослідження цього феномена відкриває нові горизонти, адже саме у музиці найбільш виразно проявляються проблеми й можливості методології: як аналізувати мистецтво, що одночасно є і формою опору, і формою відновлення.

АДАМСЬКА Ірина
Доцент кафедри української філософії та культури КНУ ім. Тараса Шевченка, кандидат історичних наук
iryna.adamska@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8913-6742

ВІЗУАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ ОХОРОНИ ЗДОРОВ'Я В УСРР У 1920-Х РОКАХ: МОЖЛИВОСТІ АКТОРНО-МЕРЕЖЕВОЇ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Радянська система охорони здоров'я 1920-х років в Україні була не лише сферою державної політики та наукової діяльності, а й потужним ідеологічним, соціальним і культурним проєктом, що формував нову тілесність, моральність і політичну свідомість. Візуальна репрезентація медичної галузі та комунікація з населенням здійснювалась за допомогою плакатів, брошур, ілюстративних матеріалів журналів, кінохронік, театральних вистав. Ці медіа стали «візуальними технологіями охорони здоров'я», через які наукове знання трансформувалося у масовий культурний досвід.

Сучасні методологічні підходи, такі як акторно-мережева теорія (ANT), соціальне конструювання технологій (SCOT), культурна історія науки та візуальні студії, відкривають нові можливості для аналізу таких джерел. Їх поєднання дозволяє розглядати медичні образи не як ілюстрації, а як активні соціальні актори. Отже, метою дослідження є виявлення можливостей, які відкриває застосування сучасних методологічних підходів до інтерпретації візуальних джерел системи охорони здоров'я УСРР з 1920-х років, зокрема плакатів, ілюстрацій медичних журналів, фотографій та кінофільмів.

Соціальна історія технологій, зокрема акторно-мережева теорія, соціальне конструювання технологій, концепція великих технічних систем, а також культурна історія науки й візуальна історія доповнюють одна одну у вивченні медичних візуальних практик. Ці підходи дозволяють по-новому інтерпретувати процеси соціального конструювання радянського «здорового тіла» та гігієнічної культури.

Так, акторно-мережева теорія (B. Latour, J. Law) дозволяє описати радянську охорону здоров'я як мережу акторів, у якій взаємодіють люди (представники влади, лікарі, художники, видавці, робітники, селяни) і не людські агенти — «non-humans» (плакати, журнали, кінохроніки, видавництва, лікарні, лабораторії, вакцини, медична техніка). Візуальні медіа розглядаються не як «дзеркало дійсності», а як посередники трансляції знання, які мають власну агентність. Плакат або кінофільм стає «актантом», що змінює соціальні зв'язки — наприклад, створює нову етику гігієни чи дисциплінує колективну поведінку.

Підхід соціального конструювання технологій (SCOT) та концепція великих технічних систем (LTS), акцентують увагу не на «винаходах», а на соціальному функціонуванні технологій (W. E. Bijker, T. P. Hughes, T. J. Pinch). Медичні практики (вакцинація, санітарна освіта, дезінфекція) розглядаються як частини великих технічних систем, де технологія набуває культурного змісту. Візуальні матеріали — плакати, графічні інструкції, схеми — виступають елементами технічного процесу, що забезпечує циркуляцію медичного знання.

Культурна історія науки вивчає, як наукове знання стає культурно «видимим» і легітимізованим. Образ лікаря в білому халаті, малюнки мікробів, лабораторні сцени в журналах — приклади епістемічних зображень (L. Daston, P. Galison), які створюють довіру до науки. Культурна історія науки дозволяє пояснити, чому саме візуальність, а не текст, стала головним засобом формування «наукового авторитету» у суспільстві неписьменних або малописьменних мас.

Методи іконографічного та семіотичного аналізу (E. Panofsky, R. Barthes) дають змогу дослідити символічні коди, закладені у медичній візуальності. Типові радянські мотиви — «хвороба як ворог», «чистота як чеснота», «робітник-будівничий власного здоров'я» — відображають ідеологічну парадигму, де наука і техніка ототожнюються із соціальним прогресом і благом, які тісно ув'язуються з новим політичним режимом, встановленим більшовиками.

Поєднання акторно-мережевого, соціотехнічного та культурно-візуального підходів відкриває можливість побачити радянську медицину не лише як історію інституцій, а як динамічний процес комунікації між людьми, речами і зображеннями. Така перспектива дозволяє вивчати плакат, журнал чи кіно не як «джерело про медицину», а як медичну практику, що має власну ефективність; пояснює, як візуальні образи стають частиною «біополітичної» інфраструктури держави; дає змогу виявити перетин технічного і символічного, де наука набуває етичного і естетичного виміру.

Таким чином, візуальні матеріали охорони здоров'я в УСРР у 1920-х роках можна інтерпретувати на різних рівнях — технологічному, соціальному, естетичному й епістемічному. Соціальна історія технологій, зокрема акторно-мережева теорія, соціальне конструювання технологій та концепція великих технічних систем, висвітлює процеси перетворення знань у соціальні дії; культурна історія науки — способи культурної легітимізації наукової істини; а візуальна історія — семіотичну будову радянської утопії здоров'я. У сукупності ці підходи дозволяють осмислити радянську систему охорону здоров'я як візуально-технологічну систему, у якій знання і зображення творили соціальну реальність.

Список використаних джерел

1. Barthes, R. (1977). Rhetoric of the image. In R. Barthes, *Image—Music—Text* (pp. 32–51). New York: Hill and Wang.
2. Bijker, W. E., Hughes, T. P., & Pinch, T. (Eds.). (1987). *The social construction of technological systems: New directions in the sociology and history of technology*. Cambridge, MA: MIT Press.
3. Daston, L., & Galison, P. (2007). *Objectivity*. New York: Zone Books.
4. Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.
5. Law, J. (1992). Notes on the theory of the actor-network: Ordering, strategy, and heterogeneity. *Systems Practice,* 5, 379–393. https://doi.org/10.1007/BF01059830
6. Law, J. (2004). *After method: Mess in social science research*. London: Routledge.
7. Panofsky, E. (1962). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.

8. Pinch, T. J., & Bijker, W. E. (1984). The social construction of facts and artefacts: Or how the sociology of science and the sociology of technology might benefit each other. *Social Studies of Science, 14*(3), 399–441. https://doi.org/10.1177/030631284014003004

АЙТОВ Спартак
Доцент кафедри філософії та українознавства УДУНТ, кандидат історичних наук
aytovspartak@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9049-5868

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ІСТОРИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ І СУЧАСНІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Історична антропологія є наукою, котра аналізує ментально-культурний горизонт історичних процесів у індивідуальному, суспільному і певною мірою глобальному аспектах. Історично-антропологічні розвідки досліджують такі психологічно-культурні явища минулого, як картина світу, бачення соціального й особистісного життя, часу і простору, географічного і соціокультурного, суттєві риси суспільної поведінки і культурних процесів. Утворення, становлення і генерування концепцій історичної антропології має досить складний характер, що відповідає багатоаспектному характеру ментальних явищ та їх впливу на комплексні процеси історичної динаміки.

Проблемне поле історичної антропології та її когнітивні орієнтири сприяють застосуванню її методологічних підходів до вивчення культурних явищ і процесів як минулого, так і сучасності. Дана наука володіє вельми широким спектром методологічних підходів, які виступають «інтелектуальним інструментарієм» дослідів ментально-культурної площини історичних процесів. Історично-антропологія, за думкою П. Дінцельбахера, тісно взаємодіє з історією культури [2, с. 17], й ширше з культурологією, що сприяє аналізу проблематики взаємодії даних дисциплін.

Важливими для аналізу культурних феноменів виявляються метатеоретичні методологічні підходи історично-антропологічних розвідок, котрі виокремлюються за критерієм характеру отриманих ними знань. Ефективність застосування даних теоретичних підходів у культурологічних студіях визначається складним і багатоаспектним характером явищ культурної сфери та необхідністю розуміння зв'язків останніх з ментальністю суспільства.

До метатеоретичних належить метод аналізу філософських основ історично-антропологічних концепцій. Він був реалізований у міркуваннях про науково-революційний характер історичної антропології в осмисленні каузальності соціально-культурних процесів, котрі відбувалися у минулому; у теоретичних підходах Ж. Ле Гоффа до аналізу ментально-культурних аспектів цивілізації Середньовічного Заходу; у дослідженні Ф. Броделем психологічних і соціокультурних вимірів глобального історичного процесу у XVI–XVIII ст.

Зазначені методології є доцільним застосовувати у аналізі культурологічними студіями ментальних підвалин цивілізаційних і глобальних процесів, як формування систем морально-етичних цінностей, що отримали широке розповсюдження (ліберальні, консервативні, екологічні та ін.); утворення і розвиток релігійних етик (православна, католицька, протестантська, ісламська та ін.); сутність і процеси розвитку культурних парадигм й відповідних їм мистецьких трендів, які мають всесвітню значущість (премодерн, модерн, постмодерн, метамодерн). Перспективним у дослідженні даного проблемного поля є аналіз масових уявлень європейських суспільств про геокультурні особливості східноєвропейських країн Нового Часу [3, с. 10–11].

Серед метатеоретичних методів історично-антропологічних студій варто виокремити метод філософського осмислення сутності, особливостей і потенціалу теоретичних підходів цієї науки. Він реалізується у роботах Ж. Дюбі, Ж. Ле Гоффа, М. Вовеля із застосування міждисциплінарного методу у вивченні людського виміру історичних процесів; у осмисленні М. Блоком та Л. Февром втілення герменевтичного теоретичного підходу у дослідженнях гуманітарної сфери минулого.

Зазначений метод, властивий історично-антропологічним дослідам, є важливим для культурологічних розвідок у низці аспектів. Так, істотно значущим є розуміння культурологією теоретичних основ кореляції ментальності і відповідних неї культурних феноменів у суспільствах минулого і сучасності. Рефлексії історично-антропологічними дослідженнями застосування міждисциплінарного методу можуть бути залучені у осмисленні культурологічними студіями реалізації даного підходу, зокрема у сфері інтеграції теоретичних надбань історичної антропології. Залучення цього методологічного підходу виявляється доцільним при аналізі складних культурних явищ, як народні культура і релігійність, різноманітні форми міфологічних і магічних уявлень, утворення паранаукових знань та їх роль у культурній сфері минулого і сучасності та ін.

До метатеоретичних належить і метод оцінки історичною антропологією практичної значущості досліджень свого проблемного поля. Він застосований у вивченні впливу ментальних стереотипів та соціокультурних установок на формування політичних ідеологій у доби Нового і Новітнього Часу; дослідів наукового напрямку «історії жінок», які виступають одним із теоретичних компонентів розвідок сучасного фемінізму [1, с. 181].

Даний метод історичної антропології виявляється вельми важливим для культурологічних студій у аналізі проблем ментальних основ феномену політичної культури та її зв'язків з культурною динамікою у всьому її розмаїтті (розвиток етичних й естетичних уявлень й ідеалів, мистецтв, масової культури та ін.). Актуальним є також застосування наведеного методу історично-антропологічних розвідок у осмисленні культурних аспектів соціально-демографічних явищ, як фемінізм і ейджизм.

Отже, залучення метатеоретичних методів історичної антропології у культурологічних студіях має істотний інтелектуальний потенціал, котрий втілюється у теоретичному, пізнавальному і ціннісному аспектах. Теоретичний аспект проявляється у застосуванні даних методів історично-антропологічних розвідок у розумінні ментальних підвалин алгоритмів й закономірностей розвитку культурних процесів на суспільному, цивілізаційному і глобальному рівнях. Пізнавальний аспект реалізується у вивченні ментальних компонентів знаково-символічної, міфологічної, етико-естетичних площин культурних феноменів минулого і сучасності. Ціннісний аспект знаходить прояв у соціально-психологічному обґрунтуванні таких важливих для культурологічних розвідок ідей, як гуманізм, культурний плюралізм, важливість діалогу культур і цивілізацій.

Список використаних джерел.

1. Айтов С. Ш. (2018) Сучасна філософія історії: історично-антропологічний горизонт. Дніпро.: Ліра, 368 с.

2. Історія європейської ментальності (2004) / за ред. П. Дінцельбахера. Л.: Літопис, 720 с.
3. Каппелер А. (2022) Від країни козаків до країни селян. Україна на видноколі Заходу у XVI–XIX ст. Л.: Літопис, 360 с.

АЛФЬОРОВА Зоя
Завідувачка кафедри Методологій крос-культурних практик ХДАДМ,
доктор мистецтвознавства, професор
al055@ukr.net
https://orcid.org/0000-0003-4698-9785

МЕЖА ЯК ФОРМА: МОРФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

У сучасному мистецтвознавчому дискурсі поняття межі (кордону) набуває особливої значущості як категорія, що визначає морфологічну структуру твору мистецтва. Межа, будучи елементом, який відокремлює та одночасно пов'язує, виконує функцію структурної організації форми. Вона формує конфігурацію художнього цілого, позначаючи межу між внутрішнім і зовнішнім, між художнім простором та простором сприйняття. Отже, межа в мистецтві перестала бути лише лінією поділу, вона перетворилась на активну морфологічну силу, що бере активну участь у створенні смислової та візуальної єдності.

Морфологічний аспект мистецтва передбачає розгляд форми як живої структури, що динамічно взаємодіє з видовою, жанровою та формотворчою межою. У цьому контексті межа не фіксує завершеність форми, а стає полем напруги, в якому здійснюється перехід між різними рівнями художньої матерії. Вона виступає медіатором між хаосом та порядком, між безформним та оформленим, дозволяючи виявити внутрішню логіку художньої організації будь-якої морфеми. Таким чином, межа формує не так контур, як енергетичну рамку, що забезпечує цілісність сприйняття художньої форми.

У образотворчому мистецтві кордон проявляється у різних морфологічних модусах — лінії, контурі, колірної градації, світлотіньовому переході тощо. Ці елементи як позначають предмет, так і створюють особливу пластичну ритміку, що задає просторові відносини як у самій формі, так між формою та експозиційним простором.

У контексті модерністських та постмодерністських практик межа стає проблематизованим поняттям. Художники свідомо руйнують традиційні форми розмежування між мистецтвом та реальністю, між твором та глядачем. Морфологія мистецтва в цьому випадку набуває процесуального характеру: межа перестає бути статичною, і стає подією, простором взаємодії смислів. Цей підхід демонструє, що у мистецтві межа може розумітися не як дана структура, а як процес становлення, в якому кордон постає як місце постійного перетину та формотворчої трансформації.

Теоретично поняття межі як форми може бути осмислене через призму феноменології сприйняття та структуралістської морфології. У феноменологічному контексті межа — це те, що уможливлює появу форми в досвіді: вона є умовою видимості. Структуралістський підхід, навпаки, розглядає кордон як елемент системи відмінностей, завдяки якому форма набуває значення. В обох випадках межа стає невід'ємною частиною морфологічного аналізу, дозволяючи розкрити способи організації художнього простору та семантичних структур.

Отже, межа як форма є ключовим поняттям, що поєднує онтологічний, естетичний і морфологічний рівні аналізу мистецтва. Вона формує логіку

художнього буття, визначаючи способи співвіднесення внутрішнього та зовнішнього, видимого та невидимого, оформленого та безформного. У цьому сенсі морфологічний аспект мистецтва може бути зведений лише опису зовнішньої структури твору: він вимагає осмислення межі (кордону) як принципу організації художнього досвіду. Межа, таким чином, є не просто формою, а формотворчим механізмом, в якому проявляється сама сутність сучасного художнього мислення.

АНТОНЮК Дмитро
Керівник навчально-творчої майстерні НАОМА, кандидат архітектури, доцент
dmitry.antonyuk@naoma.edu.ua
http://orcid.org/000-0003-3928-0161

МАЛОДОСЛІДЖЕНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Анотація: У дослідженні розглядаються маловідомі аспекти творчості Казимира Малевича, зокрема його участь у створенні дизайну парфумерного флакону «Північний» для компанії «Бракаръ и К°» близько 1910 року. Флакон аналізується як ранній приклад концептуального дизайну, у якому поєднуються елементи архітектури скульптури, дизайну та оптики. Особлива увага приділена психофізичним аспектам сприйняття, внутрішній асиметрії форми та метафоричному зв'язку флакону з ідеєю «надчуттєвого світу», сформульованою Малевичем у 1919–1922 роках. Порівняльний аналіз показує, що аналогів подібних асиметричних флаконів до цього часу не існувало. У статті також досліджується вплив Малевича на сучасні практики olfactory art, зокрема український проєкт «Сім ароматів Малевича».

Abstract: The article explores the lesser-known aspects of Kazimir Malevich's work, focusing on his design of the perfume bottle "Severny" ("The Northern") for the company Brakard & Co around 1910. The bottle is analyzed as an early example of conceptual design combining sculpture, architecture, and optical effects. Special attention is given to tactile perception, internal asymmetry, and the connection to Malevich's idea of the "supersensual world" (1919–1922). A comparative study shows that no similar asymmetric perfume bottles existed at that time. The article also examines Malevich's influence on contemporary olfactory art, including the Ukrainian project "Seven Scents of Malevich".

Вступ: Проблема аналізу маловідомих аспектів творчості Казимира Малевича охоплює не лише живопис і теорію супрематизму, а й прикладні експерименти, які досі залишаються на периферії мистецтвознавчих досліджень. Одним із таких прикладів є створення Малевичем флакону «Північний».

Цей флакон є унікальним явищем на перетині мистецтва, дизайну, технології та сенсорного досвіду. Його форма демонструє ранні принципи, які згодом стануть визначальними для теорії супрематизму: асиметрія, динамічна рівновага, чиста енергія форми.

Цікавим є історичний контекст створення флакону «Північний». Період 1908–1915 років став етапом надзвичайно швидких змін у культурі та науці. Саме тоді світ спостерігав за спробами досягнення Північного полюса, що викликало широкий резонанс. Північ перетворилася на символ недосяжного, холодного, раціонального — тим самим архетипом, який Малевич пізніше назве «надчуттєвим світом» (Малевич, 1919; 1922). Назва «Північний» для парфуму фірми «Бракаръ и К°» мала подвійний сенс: маркетинговий (чистота, прозорість, холод) і філософський (прагнення до духовної ясності). Малевич створює складну геометричну форму, що нагадує кристал льоду — архітектон світла, який відображає ідею Півночі як стану природи та духу людини.

Аналізуючи форми флакону «Північний» ми виявляємо її як асиметричну, поліедричну. Кожна грань має власну логіку, відсутній єдиний фронтальний фасад. Це робить флакон не статичним, а динамічним — він сприймається через обертання, через дотик. Внутрішня структура також асиметрична. Рідина не займає рівномірний об'єм, а утворює зміщену форму, таким чином, рідина стає скульптурою всередині скла. Це відкриття робить флакон Малевича першим прикладом, де об'єм аромату сам є частиною художнього задуму.

Дуже важливий психофізичний аспект сприйняття флакону «Північний», флакон сприймається не тільки візуально, але і тактильно. Його можна отримати кількома способами — однією чи двома руками, тільки пальцями, знизу або зверху. Кожен дотик створює іншу сенсорну реакцію. Світло, заломлюючись крізь скло і рідину, утворює візуальні переливи, які нагадують північне сяйво. Тактильність і оптичність зливаються в єдину психофізичну подію.

Порівняльний аналіз світових аналогів асиметричних флаконів зроблений в дослідженні доводить, що до 1910 року у світі не існувало жодного флакону з конструктивною асиметрією. Навіть найвідоміші бренди — Coty, Houbigant, Guerlain — створювали тільки симетричні й декоративні вироби. Малевич, таким чином, передбачив принципи модернізму у дизайні, створивши об'єкт, який поєднує художню форму, технічну логіку та психофізичний ефект сприйняття об'єкту.

Поняття olfactory art — мистецтво запаху — стало новою формою сучасної художньої практики. Його ідея — звільнити аромат від функції і зробити його частиною естетичного досвіду та художнього образу.

Прикладом може бути проєкт «Сім ароматів Малевича»: реконструкція життя через аромати. У січні–лютому 2025 року вперше реалізовано проєкт «Сім ароматів Малевича» (Антонюк Дмитро, Євген Лазарчук, Федір Возіянов). Кожен аромат мав власну асоціацію, та емоційний ритм: народження, хрещення, життя, енергія, творчість: чорне та біле, безсмертя. Український проєкт зробив першу спробу перетворити аромат на засіб художнього осмислення життя митця.

З нагоди дня народження Казимира Малевича 23 лютого просто неба, на вулиці Костельній, фактично поруч із костелом, де відбулося хрещення митця відбувся захід-презентація. Окрім демонстрації та коментарів щодо семи ароматів, що розкривають життя та творчість Казимира Малевича, відбувся показ-дія, рефлексія Ф. Возіянова на подію, де акторка Поліна Снісаренко демонструвала боротьбу чорного та червоного квадрату прямо на вулиці поміж авто та перехожих.

У липні–серпні 2025 року в культурному центрі Grimaldi Forum, Монако,за участі колекції Centre Pompidou (Париж), відбулася масштабна виставка Colors,присвячена взаємодії кольору, запаху та звуку в сучасному мистецтві.

Виставка Colors стала продовженням європейської лінії olfactory art,поєднавши наукові дослідження сенсорного досвіду з художніми практиками. У цьому контексті український проєкт «Сім ароматів Малевича» набув особливого значення як перша персональна інтерпретація життєвого й духовного шляху художника через систему запахів і кольорів.

Висновки: Флакон «Північний» Малевича — не просто предмет. Це матеріалізований маніфест надчуттєвого світу, поєднання форми, світла, дотику та філософії. Він передбачив принципи сенсорного дизайну, де об'єкт взаємодіє з тілом і свідомістю. Малевич створив не просто флакон, а архітектуру світла у склі.

Його пошуки перетнули межу між мистецтвом і технологією. Сьогодні цей досвід надихає нове покоління митців: художників, дизайнерів, архітекторів та парфумерів.

Список використаних джерел

1. Malevich, K. (1922). Suprematizm. Mir kak bezpredmetnost, ili vechny pokoi. Petrograd: UNOVIS, pp. 11–25.
2. Brakard, E. & Co. (1910). Catalogue de parfumerie. Brakard et Cie, Paris–Moscou. Available at: https://archivesduparfum.fr/brakard1910 (Accessed: 12 October 2025).
3. Colours! / edited by Didier Ottinger; translated from French by Anne McDowall.—Monaco : Grimaldi Forum; Paris : Centre Pompidou; Milano : Skira, [2025].

АРЖАНУХІНА Світлана
Викладач-методист кафедри фортепіано
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
elenapercova93@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-9478-0049

САЛЮКОВА Ганна
Концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
annaklsn21@gmail.com

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ДО МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У різних країнах світу в умовах сьогодення часто спостерігається зниження загального рівня духовності й культури, панування серед молоді масової культури та ідеології споживання, зменшення популярності зразків високохудожніх творів мистецтва, у тому числі музичного, знецінення виховного та культуротворчого значення музики у формуванні особистості. Це зумовлено суттєвими суперечностями між могутнім потенціалом музичного мистецтва та зниженням якості просвітницької роботи тих, хто її впроваджує, недостатнім ознайомленням сучасної молоді з найкращими зразками музичної класики.

Тому стає актуальним необхідність формування у здобувачів мистецьких спеціальностей ще у період їхнього навчання в закладах вищої освіти професійної готовності до музично-просвітницької діяльності метою підвищення в суспільстві рівня впливовості музичного мистецтва, поширення культурних і духовних цінностей, формування високих потреб та запитів.

Підготовка й готовність майбутніх педагогів-музикантів до музично-педагогічної та музично-просвітницької діяльності розглядається такими вченими як О. Рудницька, Г. Падалка, А. Козир, Л. Масол, О. Олексюк, О. Михайличенко, Чень Кай та іншими, загалом в контексті їхньої професійної підготовки під час отримання освіти в профільних ЗВО. Разом з цим, проблематика професійної готовності студентів-музикантів до музично-просвітницької діяльності залишається остаточно невичерпаною.

Метою статті є висвітлення значущості професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів до здійснення музично-просвітницької діяльності в контексті наявних теоретичних поглядів науковців та вимог сьогодення.

Слід зазначити що музичне просвітництво є соціальним і культуротворним явищем, здавна притаманним українському народові. Завдання та зміст музичного просвітництва завжди були безпосередньо пов'язані із побутовими та культурними традиціями і визначались історичними особливостями доби, станом освіти та рівнем естетичного розвитку суспільства, його потребами. При цьому, музика була й залишається навчальним засобом мобілізації духовної енергії людей, тонкою художньою системою, що відповідає світовідчуттю епохи й усього ладу суспільства. З усіх мистецтв саме музика забезпечує згуртованість великої кількості людей і є неперевершеною в силі вираження; саме з музики, зокрема народної,

починається усвідомлення особистістю сутності своєї етнокультурної приналежності.

Досліджуючи порушену проблему, слід ураховувати, що музично-просвітницька діяльність — це самобутній культурно-освітній феномен, пов'язаний з вільним та свідомим проявом не тільки професійної, а й громадської активності педагогів-музикантів, що сприяє духовному зростанню широкої слухацької аудиторії, інтересу до музичного мистецтва, розширенню кола музично-мистецьких знань слухачів та роз'яснення їм можливостей музичного мистецтва для саморозвитку особистості. Така діяльність педагогів-музикантів покликана сьогодні не лише виховувати сучасну молодь музичним мистецтвом, прилучати її до світової музичної культури, стимулювати прояви творчості, а й забезпечувати гармонізацію відносин у суспільстві, формувати високу духовність його громадян. За твердженням української дослідниці Я. Лисенко, вимогою часу стає пошук з культурологічної, педагогічної та методологічної позицій нових концептуальних підходів, розробка нових завдань та нового змісту музично-просвітницької діяльності в системі естетичного виховання особистості.

Слід зазначити, що проблематика підготовки студентів-музикантів до музично-просвітницької діяльності тісно пов'язана з більш широкою проблемою — самореалізації митця як суб'єкта соціокультурного та виховного впливу. Тому, досліджуючи музично-просвітницьку діяльність майбутніх педагогів-музикантів у контексті їхньої професійної підготовки, необхідно звернути увагу на категорію «культуротворчість», що розуміється вченими як різновид музичного просвітництва, що поєднує у своєму змісті принципи гуманізму, соціальної свободи й моральної відповідальності.

Спираючись на думку Н. Остапенко, зазначимо, що готовність до музично-просвітницької діяльності не є вродженою якістю і в процесі професійної освіти повинна стати предметом цілеспрямованого формування. Зазначене потребує особливої уваги до питань підготовки майбутніх педагогів-музикантів до здійснення музично-просвітницької діяльності, що вимагає забезпечення в освітньому процесі елементів спеціальної професійної підготовки здобувачів освіти. Така підготовка містить у собі загальну й музичну ерудицію, спеціальні музично-історичні та педагогічно-методичні знання, уміння, навички, виконавські й ораторські вміння, сформовані ціннісні орієнтації, особистісні та професійні знання, досвід взаємодії з широкою аудиторією тощо.

Відзначимо, що підготовка майбутніх педагогів-музикантів до музично-просвітницької діяльності є важливим складником їхньої професіоналізації, є необхідною вимогою часу, одним із базових процесів, що відбуваються в складній системі професійної підготовки майбутніх фахівців, і забезпечує виконання ним широких виховних функцій у суспільстві.

Список використаних джерел

1. Лисенко Я. О. Музичне просвітництво як різновид культурочтворчої та виховної діяльності. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2016. Вип. 4. С. 93–101.
2. Остапенко Н. І. Компетентнісний підхід професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. Психолого-педагогічні науки. 2015. № 2. С. 53–57.

АРТЕМЕНКО Андрій
Професор ХАІ, доктор філософських наук, професор,
Національний аерокосмічний університет «Харківський авіаційний інститут»
artemenko.prof@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2445-5902

АНТРОПОЛОГІЯ ОТОЧЕННЯ: ДЕКОНСТРУКЦІЯ, АПРОПРІАЦІЯ ТА ПРОСТІР НОВОЇ ЧУТТЄВОСТІ МЕТАМОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ

Однією з найпомітніших концепцій, що узагальнила досвід культури початку XXI століття, став метамодернізм. Цей термін актуалізував спробу осмислити культурну динаміку після постмодерну — епоху, де технологічна революція, візуальний поворот і цифрова комунікація радикально змінили структуру людського досвіду. Метамодернізм фіксує зміну самої логіки культури: від іронії до щирості, від симуляції до реконструкції, від дистанції до емпатії.

Мистецтво початку XXI століття зосереджується на новому акценті — це «метаксис» — стан, коли людина одночасно перебуває у кількох онтологічних площинах: реальному, віртуальному, екранному. В таких умовах формується нова культурна домінанта, зорієнтована не на відмову від деконструкції, а на переосмислення її потенціалу. Якщо для постмодернізму деконструкція означала «препарування» смислів, демонтаж ієрархій та сумнів у стабільності значень, то у метамодерному вимірі вона перетворюється на руйнацію стереотипів, емоційних схем, культурних кліше, які переформовують чуттєвий досвід сучасної людини.

Така деконструкція відкриває простір для нових форм апропріації. У феноменології та герменевтиці (зокрема, у Поля Рікера) апропріація — це процес «присвоєння» смислу, коли людина інтерпретує текст, досвід чи культурний артефакт, роблячи його «своїм», включаючи у власний життєвий світ. Звільнивши поле культури від усталених ідеологічних кодів, художник отримує можливість вільно залучати фрагменти інших культур, поєднувати їх у непередбачуваних контекстах, наділяючи новими значеннями. У цьому сенсі апропріація в метамодерному мистецтві стає не іронічною цитатністю, як у постмодерні, а жестом реінтерпретації — спробою оживити досвід минулого у теперішньому, виявити у ньому людяність, емпатію, або втрачений ідеал.

Саме тому в сучасному мистецтві легітимізується практика культурної апропріації як форми інтелектуального і емоційного діалогу поза історією. Вона звільняє художній процес від лінійності часу, перетворюючи культуру на динамічний архів, де фрагменти модерну, постмодерну та цифрової доби взаємодіють у єдиному потоці. Така логіка не є еклектичною — вона ґрунтується на усвідомленні того, що кожен акт творчості є переосмисленням, а не лише створенням нового.

Отже, деконструктивний імпульс не зникає у метамодерному мистецтві — він стає етичною передумовою реконструкції, формою подолання догматизму й усталених культурних кодів. Через деконструкцію стереотипів і акт апропріації художник декларує право на багатоголосність культури, на співіснування різних естетик, стилів і досвідів у межах одного простору сприйняття.

У цьому сенсі метамодернізм є антропологією оточення, оскільки головним об'єктом художнього дослідження стає не окремий предмет чи сюжет,

а середовище як структура відчуттів. Мистецтво перестає бути лише репрезентацією і стає режимом присутності, що формує особливу чуттєвість — одночасно фізичну, психічну та цифрову.

У цифрову епоху антропологія оточення доповнюється екранною антропологією, де середовище формується не архітектурою простору, а архітектурою зображення. Екран стає не просто технічним носієм, а екзистенційним середовищем, у якому людина формує і проживає власну візуальну ідентичність. У цифровому мистецтві з'являється новий тип взаємодії — афективно-мережевий: від реакції на екранні події до співпереживання віртуальним персонажам і середовищам.

Медіаінсталяції, VR-арт, інтерактивні об'єкти, відео-арт і гібридні форми цифрового перформансу перетворюють простір сприйняття на антропологічну лабораторію емоцій, де досліджується не лише спостереження, а й переживання візуального як тілесного досвіду. Екран стає продовженням шкіри (М. Маклюен), а художник — дизайнером чуттєвих режимів, які поєднують фізичне і віртуальне.

У цифровому мистецтві важливими стають питання присутності, дистанції, автентичності, тобто ті параметри, що визначають нову онтологію твору. На відміну від класичних моделей мистецтвознавчого аналізу, які базувались на матеріальності об'єкта, сучасне мистецтво працює з іммaтеріальними медіа, з тим, що існує у стані «зависання між пам'яттю та досвідом» — як цифрова подія, фрагмент потоку або гіф.

Метамодерн формує візуальну культуру коливання, у якій художні практики одночасно використовують архів модернізму та прийоми цифрової гібридності. Цифрові художники (наприклад, Refik Anadol, teamLab, Random International) створюють не об'єкти, а динамічні простори відчуття, де глядач стає співучасником. Це вже не просто мистецтво споглядання, а мистецтво присутності, у якому досвід формується через тілесне, емоційне й когнітивне занурення у цифрове, віртуальне середовище. Така зміна фокусу перетворює антропологію мистецтва на антропологію оточення, де головним стає питанням: як середовище (фізичне чи екранне) формує людину, її сприйняття, емоції та самоідентифікацію?

Сучасне мистецтво не лише реагує на технологічні трансформації, але й переосмислює саму природу людського досвіду. Воно демонструє, що дизайн оточення — як фізичного, так і віртуального — є естетичним та антропологічним актом. Змінюється не тільки спосіб творення та сприйняття мистецтва, але й онтологія самого твору: він стає подією, інтерфейсом, алгоритмом або емоційним ландшафтом.

Отже, антропологія оточення підкорена новій логіці культури метамодерну, де людина занурена в багаторівневе, гібридне середовище, де фізичне, цифрове й емоційне переплітаються в єдиний досвід. Сучасне цифрове мистецтво втілює ці тенденції у візуально-просторовій формі: екран, алгоритм і тіло поєднуються в єдиній естетиці метамодерного коливання. Саме в цьому русі між протилежностями — між руйнацією й відновленням, між симуляцією й автентичністю — відкривається нова філософія чуттєвості, що повертає людині право на відчуття у світі технологій.

БАРТНИЦЬКА Анастасія
Науковий співробітник Літературно-меморіального музею Лесі Українки
nastya.bartnytska@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-3204-2446

ЕКСПОЗИЦІЯ ЛІТЕРАТУРНО-МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ПРОСТІР ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ РОДИНИ КОСАЧІВ-ДРАГОМАНОВИХ

Літературно-меморіальний музей Лесі Українки у Звягелі (далі — ЛММЛУ) упродовж багатьох десятиліть залишається головною туристичною візитівкою Житомирщини. Музей є унікальним, оскільки розташований у будинку, де народилася видатна письменниця та провела там перші роки свого життя. Датується меморіальний будинок першою половиною XIX століття.

Фондова колекція ЛММЛУ налічує предмети основного та науково-допоміжного фондів, а також предмети передані на тимчасове зберігання. Станом на жовтень 2025 року — це майже 4,5 тис. предметів.

Експозиційна складова є надзвичайно важливою для музею. Основою експозиційної роботи є комплектування та зберігання музейних колекцій, адже музей — це передовсім сховище унікальних предметів, які мають високу цінність. Музей — це місце, де зберігається пам'ять поколінь — «візуалізована, вербалізована, увічнена в предметах і описах» [1, с. 84].

В меморіальній частині (будинок, де народилася Лариса Косач) представлено 290 експонатів. У кімнаті № 7 (добудована кімната 1903 року) розміщено 141 предмет. У культурно-мистецькому просторі (територія для реалізації культурно-мистецьких проєктів), включаючи виставки, які діють станом на жовтень 2025 року — 380 предметів.

Музейні експонати є чітким маркером репрезентації культурної місії установи, адже саме завдяки їм відвідувачі формують цілісне або доповнене уявлення про життя, творчість та громадську діяльність Лесі Українки та родини Косачів. В меморіальній експозиції розміщено фотознімки різних періодів життя Лариси Косач та її оточення, речі, які належали родині Косачів-Драгоманових, книги, копії документів, листів та особистих записів.

У кімнаті № 4 меморіальної експозиції, за спогадами Олени Пчілки, розташовувалася спальня, праворуч від вікна стояло дитяче ліжечко Лесі Українки.

Цінним експонатом є іграшковий сервіз, привезений сестрою Лесі Українки Ізидорою Косач (у заміжжі — Борисова) з Європи до США. Тривалий час набір дитячого посуду зберігався в Оксани Міяковської-Радиш — активної діячки української діаспори і багаторічного секретаря УВАН у США. Мініатюрний іграшковий сервіз Оксані Міяковській-Радиш подарувала Ізидора Косач. До звягельського музею його передала Тамара Скрипка — дослідниця і хранителька фондів Музею-архіву ім. Д. Антоновича у США [2, с. 17].

Також чільне місце в кімнаті № 4 займає керсетка та вишиванка, яку подарувала Музею онука Ізидори Косач-Борисової Ольга Петрова. Власноруч вишила та пошила ці речі Ізидора Петрівна для своєї онуки. Ольга зазначила, що

керсетка є аналогом тієї керсетки, в якій було сфотографовано тринадцятирічну Лесю у 1884 році.

У кімнаті № 7, яку добудовано до меморіального будинку у 1903 році, експонуються копії фотознімків, документів та друкованих видань, які свідчать про життєвий та творчий шлях Лесі Українки. Серед експонатів розміщено картину «Волинська хата», автором якої, ймовірно, є Леся Українка.

Періодично у культурно-мистецькому просторі проходять виставки, які формуються на основі фондової колекції Музею. Однією з цінних реліквій родини Косачів є серія картин намальованих племінницею Лесі Українки Ольгою Сергіїв, які вона надіслала з США. Саме ці картини є окрасою культурно-мистецького простору.

Експозиція Літературно-меморіального музею Лесі Українки у Звягелі є надзвичайно важливим елементом у популяризації та збереженні культурно-мистецької спадщини родини Косачів-Драгоманових. Кожен експонат є унікальним свідком минулого, який допомагає здійснити взаємозв'язок між поколіннями та зберігати культурні надбання українського народу.

Список використаних джерел

1. Левицька М. Музей як спосіб національного самовизначення. Український музей «Стривігор» у міжвоєнному Перемишлі (1930–1940 роки) / М. Левицька // Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності: доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф., Львів, 25–27 вер. 2013 р. — С. 84–90.
2. Лесина оселя. Місце натхнення: Путівник Літературно-меморіальним музеєм Лесі Українки / автор-упорядник Галина Пилипенко. Вінниця: ТОВ «НІЛАН-ЛТД», 2025. — 36 с.

БЕРДИНСЬКИХ Святослав
Учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, кандидат технічних наук, завідувач кафедри дизайну Університету економіки та права «КРОК»
https://orcid.org/0000-0003-2911-7504
e-mail: sviatoslavbo@krok.edu.ua

ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ 1970–1990-Х РОКІВ

Комп'ютерна графіка впродовж свого розвитку напрацювала значний арсенал концепцій створення зображення, що базуються на математичних алгоритмах. Адаптація різновидів візуалізації під певні завдання стимулювало розвиток як технічних, так і образно-композиційних прийомів зображень. Слід зазначити, що становлення комп'ютерної графіки відбувалося при застосуванні її в таких галузях як гейм-індустрія, кіно та анімація, науково-технічна галузь та інженерія на початкових етапах, а також образотворче мистецтво, графіка, графічний дизайн — на більш пізніх.

Дослідження Ф. Поппер (професор естетики та мистецтвознавства Паризького університету VIII Венсен-Сен-Дені) демонструє, що цифрове мистецтво не з'явилося раптово, натомість є результатом розвитку стилів мистецтва та інновацій митців, які передували йому.

Сучасні стилістичні різновиди комп'ютерної графіки є результатом синтезу мистецтва та технологій. Розвиток цифрових засобів візуалізації демонструє поступову еволюцію від простих, технічно обмежених візуальних рішень до фотореалізму та складних мистецьких концепцій [1]. Образно-стилістичні властивості комп'ютерної графіки в різних галузях залежали насамперед від таких технічних характеристик, як роздільна здатність екрану і доступна пам'ять.

Для зображень комп'ютерної графіки, на ранніх стадіях розвитку була характерна неоднозначна умовність в передачі об'єктивних властивостей. Така ситуація обумовлювалась обмеженими апаратними ресурсами, недостатнім розвитком програмного забезпечення, в тому числі якісних інструментів рендеру, а також початком становлення ринку графічного контенту.

Варто зазначити, що окремі експерименти в галузі комп'ютерної графіки на ранніх етапах проводились в дослідних лабораторіях вченими. Перші комп'ютери були надто великими, і доступ до них був обмежений.

Засновником жанру цифрового мистецтва вважають американського математика і художника Бена Лапоскі. Йому першим вдалося створити графічні зображення під назвою «Електронні абстракції» за допомогою аналогового комп'ютера у 1952 р. Німецький вчений Г. Франке також здійснював експерименти з осцилографами, створюючи більш абстрактні твори.

Ч. Зурі у 1964 р. він почав експериментувати з комп'ютерною графікою, використовуючи пристрій, змодельований на основі пантографа.

Першим з митців в історії цифрового мистецтва вважають американського художника М. Нолла. Вагомий внесок у розвиток мистецтва комп'ютерної візуалізації здійснив Ф. Найк, який в 1967 р. почав експериментувати зі створенням візуальних зображень множення матриць.

Р. Чан досліджував цифрове мистецтво з 1984 р., та активно займався його поширенням. Він став автором багатьох віртуальних виставок, навіть створив музей цифрового мистецтва «The Pygoya Webmuseum of Cyberart».

Комп'ютерна графіка не відразу була засвоєна художниками, і як новий інструмент, не мала напрацьованих прийомів і правил. Втім, характерні риси комп'ютерної графіки обумовили її візуальну мову, пов'язану із технічними аспектами відтворення інформації, що особливо яскраво спостерігалось на початкових етапах її розвитку.

Згодом виникли такі стилі як пік сель-арт, лоуполі графіка, що успішно використовують сучасні дизайнери для створення об'єктів.

Піксель-арт — стиль комп'ютерної графіки, що походить від форми зображення з низькою роздільністю матриці, де піксель є видимим елементом. Сформувалася у зв'язку із технічними вимогами ранніх комп'ютерних систем. Буквально кожен піксель мав вагомість — через обмежену пам'ять зображення мали бути максимально компактними. В галузі комп'ютерних ігор надзвичайно примітивна графіка використовувалась завдяки жорстким обмеженням обчислювальної потужності та пам'яті. Варто зазначити, що піксельні зображення перших комп'ютерних ігор створювалися програмістами, а не художниками. Відмінність піксель-арту від інших стилів цифрової графіки полягає не лише в технічних аспектах, а й підході до створення зображення. Піксель-арт в сучасній інтерпретації набув якостей свідомого обмеження роздільної здатності та колірної палітри задля естетизації зображення, перетворюючи технічні рамки на образно специфічну візуальну мову. Модульна сітка з пікселів справляє регулюючий вплив на композицію зображення і є засобом, який обумовлює візуальну цілісність твору.

Через обмеження в деталізації піксель-арту чіткий та виразний силует набуває якості достатньої впізнаваності персонажів та об'єктів. Якісний піксель-арт має бути візуально зрозумілим навіть у вигляді чорного силуету на білому тлі.

Використання піксель-арту вийшло за межі ігор. Піксельна естетика стабільно утримує тенденцію, набуває поширення в музичних кліпах, анімаційних проектах, фешн-дизайні. Така культурна експансія підвищує загальну обізнаність та прийняття піксель-арту як легітимної художньої форми. Популярність піксель-арту відображає широкий культурний інтерес до естетики 1980–90-х років, де піксель-арт служить ідеальним медіумом для вираження ностальгії за технологічним оптимізмом тієї епохи.

Ще одним не менш цікавим явищем, пов'язаним із технологічними аспектами механізмів візуалізації вважається лоуполігональна (низько полігональна) графіка. Виникнувши у світі 3D-комп'ютерної графіки, лоуполігональний стиль (low poly art) — характеризується методикою, внаслідок якої складні об'єкти створюються з використанням мінімальної кількості полігонів. Оскільки лоуполігональний стиль не вимагає точності відтворення форми об'єктів, його технологія є доволі доступною.

Витоки низькополігональної форми візуалізації можна простежити від початкових етапів розвитку комп'ютерної графіки, які датуються 1970-ми роками. Оскільки комп'ютери ще перебували на початковій стадії розвитку, створення зображень вимагало обчислювальних ресурсів. Щоб вирішити цю проблему, вчені-інформатики та художники почали досліджувати методи спрощення процесу рендерингу, не втрачаючи зображальних якостей.

Ранній прояв лоуполі мистецтва можна спостерігати в каркасних моделях, що використовувалися в системах автоматизованого проектування (САПР). Незважаючи на відсутність текстур та деталей, характерних для реальних об'єктів, каркасні моделі заклали основу для лоуполі мистецтва.

Термін «низькополігональний» набув популярності в 1990-х роках, разом з появою 3D-відеоігор. Через апаратні обмеження розробникам ігор довелося оптимізувати свої моделі, зменшуючи кількість полігонів. Хоча рушії рендерингу та програмне забезпечення значно покращувалися, стиль лоуполі залишався популярним через свою стилістичну унікальність і в подальшому.

Лоуполігональний стиль характеризується візуальною самобутністю, пов'язаною з відмовою від плавних вигинів та складних деталей, натомість вирізняючись простотою та прямолінійною геометрією великих площин форм. Низькополігональна графіка зазвичай виглядає блоковою без деталей. Вона сприймається за своєю загальною цілісною структурою і, водночас, не сприймається фрагментарно, оскільки неможливо визначити без загального контексту, що являє собою частина зображення [2].

Завдяки компактності лоуполі-графіку можна застосовувати в різних сферах дизайну. Хоча такий тип зображення не сприймається реалістичним, оскільки контури мають чіткі прямі обриси, а зображення виглядає явно штучним, наразі його часто використовують для досягнення ретроконцепції, подібної до піксельного мистецтва, що використовується в класичних відеоіграх.

Одним із найпомітніших ключових аспектів цього виду візуалізації є гранична узагальненість. Спрощуючи об'єкти до геометричних примітивів можна передавати значення та репрезентацію за допомогою мінімальної кількості полігонів. Абстрактний підхід дозволяє свободу інтерпретації, що надає поліарту універсальності вираження. На відміну від високополігональних сіток, які використовують для створення реалістичних зображень, у лоу-поліарті робота має формалізований вигляд. Цілісність досягається використанням наявністю організуючого модуля — полігону трикутного ї або чотирикутного вигляду. Рівень естетичної досконалості в низькополігональному моделюванні не однакова і відрізняється залежно від обчислювальних операцій. Зменшення кількості полігонів пов'язане не лише зі зменшенням рівня складності. Така процедура також орієнтована на досягнення узгодженості: обчислювальна естетика історично базується на поняттях порядку та складності, визначених як основні її вимірювальні значення [3].

Низькополігональне моделювання має вплив не лише на графічну продукцію, а й на предметний дизайн. Низькополігональне моделювання стало розповсюдженим способом формалізованого представлення об'єктів в галузях образотворчого мистецтва, архітектури та предметного дизайну. Хоча воно зазвичай використовується в ігровій індустрії для оптимізації обчислювальної потужності у віртуальних середовищах, однак набуло значення популярного методу генерації форм для індустрії дизайну. Це доволі простий інструмент формалізації шляхом реконфігурації кількості полігонів. Обчислювальне середовище пропонує широкий спектр можливих методів для створення низькополігональної моделі (на основі високополігональної).

Низькополігональне моделювання як нова галузь у візуальному мистецтві, предметному дизайні та архітектурі має суттєвий вплив як на досвід дизайнера, так і на досвід глядача чи користувача.

Прикладами використання полігональної пластики є роботи скульпторів К. Вейлана та Б. Фостера.

К. Вейлан — французький художник, який створює полігональні скульптури за допомогою 3D-сканера, досліджуючи, процеси розпізнання людей та об'єктів за рудиментарними формами.

Художня практика Б. Фостера слугує засобом, за допомогою якого він досліджує взаємодію людини з природнім навколишнім середовищем та його мешканцями. Скульптури Фостера з алюмінію та нержавіючої сталі. Елегантні за формою, вони розраховані на динамічне експонування та візуально-тактильне сприйняття. У його роботах лінійні площини нагадують дизайн цифрових CAD-моделей та мистецтво орігамі.

Естетика полігонів також використовуються в дизайні інтер'єрів — предметах декору, меблів. Архітектурні об'єкти також використовують в прийомах формотворення принцип полігональності — він нескладний у параметризації та реалізації, особливо при залученні цифрових технологій.

Отже, комп'ютерна графіка пройшла розвиток від умовно-формалізованого вигляду до фотографічної реалістичності передачі властивостей об'єктів. Ранні форми візуалізації, обумовлені технологічними вимогами до зображень, сформували характерні стильові ознаки, які досі використовуються в формотворчих практиках.

Список використаних джерел

1. Сбітнєва, Н. Ф., & Виноградова, М. К. (2022). Візуальні тренди XXI століття у графічному дизайні: інтерпретація атрибутів віртуального простору. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (1), 20.
2. Uasmith, T., Pukkaman, T., & Sripian, P. (2017). Low-poly image stylization. *Journal for Geometry and Graphics*, *21*(1), 131–139.
3. Kavakoglu, A. A. (2021). Computational aesthetics of low poly:[Re] configuration of form. In *Proceedings of the Blucher Design Conference* (pp. 17–28).

БОГДАНОВА-НАЙДЕНКО Вікторія
Завідувач кафедри, ХДАДМ, кафедра теорії і історії мистецтв, доктор філософії
viktorianaydenko@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-1247-2879

СІЛЬСЬКІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЛИСЕНКА
RURAL MOTIFS IN THE ART OF OLEKSANDR LYSENKO

Ключові слова: *українське мистецтво кін. XX — поч. XXI століття, живопис, харківська художня школа, Буриме, Слобожанщина, Сумщина.*

Keywords: *Ukrainian art of the late 20th—early 21st centuries, painting, Kharkiv art school, Burime, Slobozhan region, Sumy region.*

Олександр Лисенко — харківський живописець і графік родом із Сумщини, заслужений художник України (2009), член Спілки дизайнерів України (з 1987 р.), учасник арт-угруповання «Буриме». Лейтмотивним елементом його творчості виступають сільські мотиви — поетичні образи українського села як носія пам'яті, традицій і духовної тяглості.

Народився художник 1952 року в селі Сваркове на Сумщині. Дитячі роки митця минули в культурно насиченому середовищі: батько був художником і краєзнавцем, мати — керівницею сільського хору. Оточення, сповнене народного співу, звичаїв, християнських практик і праці стало основою його світоглядного досвіду. Важливу роль відіграла близькість до Глинської пустині — сакрального простору, який сформував відчуття єдності природи й людини.

Дитячі враження згодом трансформувалися у світоглядно-образне підґрунтя живопису митця, у якому поєдналися спогади про рідний край, побут і духовну культуру села. Саме тому «сільська тема» у творчості Лисенка виходить за межі простого зображення побуту — вона перетворюється на художню міфологію традиційного світу, де народна культура осмислюється як духовний осередок буття. У таких творах як «Заручена» (2002), «Повернення додому» (1993), «Сільські танці» (1997), «Остання копичка» (2003), «Сільський мотив» (2002) майстер створює узагальнені образи українського села, наповнені символічним змістом і ностальгійним ліризмом.

У творчості Олександра Лисенка образ села постає як простір пам'яті, де людське буття гармонійно співіснує з природою, працею й вірою. Цей поетизований «хутірний рай» художник трактує через призму модерністської образності, поєднуючи фольклорні мотиви з естетикою примітивізму та гротеску.

Дослідники визначають його стиль як гротескний традиціоналізм, де архетипи сільського життя — хата, поле, людина праці — набувають символічного узагальнення. У цьому сенсі близькими до його художнього мислення є традиції Ван Гога, Сезанна, Руссо, Приймаченко, Піросмані. Таке поєднання дозволяє митцеві створювати індивідуальну пластичну систему, у якій традиційне і сучасне не протиставляються, а співіснують у межах цілісної художньої концепції.

Підсумовуючи, можна зазначити, що сільські мотиви у творчості Олександра Лисенка становлять центральну тему його мистецької практики. Вони поєднують спостереження за повсякденним життям із прагненням зберегти традиційну культуру та її цінності у сучасній образотворчості. У своїх узагальнених образах села

художник передає уявлення про працю, повсякдення та духовний світ людини, поєднуючи народну традицію з сучасними художніми засобами.

БОГУЦЬКИЙ Артем
Аспірант НУ «Києво-Могилянська академія»
artem.bogutsky@ukma.edu.ua
https://orcid.org/0009-0002-8983-4759

ЦИФРОВІ СТРАТЕГІЇ СВІДЧЕННЯ: ІНТЕРНЕТ-ПРАКТИКИ ДОКУМЕНТУВАННЯ ДОСВІДУ ВІЙНИ

Повномасштабна фаза російської агресії, що розпочалася 24 лютого 2022 року стала, можливо однією з найдокументованіших війн у сучасній історії людства. Більшість попередніх конфліктів, в яких свідчення формувалися та збиралися post factum, сучасна війна характеризується медіатизацією тим, що сьогодні модна назвати «Arrested War, — нова парадигма, в якій професійні ЗМІ та військові установи зупинили колись хаотичну динаміку соціальних медіа та ефективніше використовують її для своїх цілей завдяки новим уявленням, стратегіям та експериментам». (Hoskins & O'Loughlin, 2015). Сьогодні кожен, від солдати в армії до цивільного у глибокому тилу, завдяки соціальним мережам, смартфонами, месенджерам та іншим програм для створення та розповсюдження відео/аудіо/текстових матеріалів стають стають не просто учасниками чи свідками, але документалістами, тим самим створюючи новий соціокультурний вимір досвіду війни. Представлені тези акцентують увагу на важливості документування досвіду війни і особливості цієї соціокультурної практики в умовах повномасштабної фази російської агресії проти України.

Постмедіальні особливості свідчення війни. Широкомасштабне вторгнення трансформувала практики документування війни і зробила їх такими, що виходять за межі сприйняття традиційних медіальних форм, набуваючи тим самим ознак гібридності. Власне це суголосне з тим, що сучасна війна, яка відбувається з 2014 року це війна, крім того, що конвенційна, також гібридна. Відповідна такі «гібридні» риси концептуалізуються через поняття постмедіальності (Weibel, 2006). Як ми вже зазначали, сьогодні не потрібно бути афільованим державою журналістом для того, щоб стати одночасно і свідком і документалістом. Водночас, набутий досвід одночасно може бути зафіксований у вигляді нотаток у телефоні, месенджері, дописом у соціальній мережі або відео на платформі TikTok чи YouTube. Принагідно зазначимо, що перераховані нами засоби є лише частиною з широкою інструментарію, який сьогодні надає Інтернет мережа. Така сукупність засобів є демонстрацією мультимодальності, яка у свою чергу не є проявом дублювання, але є репрезентацією творення поліфонічних свідчень, які, на жаль, у своїй більшості є відображенням травматичного досвіду. Як зазначає Ребекка Шнайдер, перформативність свідчення полягає не лише в акті фіксації, але й у способі циркуляції та інтерпретації документа (Schneider, 2011).

Постмедіальний характер стихійного, так і артикульованого документування війни, проявляється передусім у наступних аспектах:

- Різноманіття та гібридизація жанрів та форматів
- Професійний та любительский контент має однакову семантичну цінність. Інтернет платформи забезпечують цифрову інфраструктуру для публікації, обміну та поширення свідчень.

- Відсутнє чітке розмежування між фронтом та тилом, цивільними та військовими — відповідно у будь-який момент кожен може стати не пасивним глядачем, але активним учасником процесу меморизації досвіду війни.

Типологізація цифрового простору документування.

Проведене дослідження українського досвіду з документування сучасної фази війни дозволяє виокремити декілька ключових підходів:

- **Миттєві свідчення** — документування, яке передбачає фіксації конкретної події в режимі реального часу. Важливо зазначити, що цей підхід має декілька особливостей. По-перше, він характерен для тилу, по-друге, у зв'язку з обмеженнями, накладеними в умовах воєнного стану та прагненням не дати ворогів можливості проаналізувати наслідки їх атак — прямі трансляції, в яких демонструється момент збиття ракети/дрона у прямому ефірі, це радше про випадковість, ніж про системність. По-третє, цей підхід фіксації війни характеризується своєю безпосередністю та емоційністю.
- **«Краудсорсингове» свідчення** — головним чином представлені через онлайн проєкти, які присвячені обміном досвідом набутим під час війни та платформи для увіковічнення загиблих та онлайн-майданчики для збирання доказів воєнних злочинів. колективного збирання доказів воєнних злочинів, зокрема «T4P» («Tribunal for Putin»), «Eyes on Russia», Книга полеглих за Україну та Книга катів Українського народу. Особливе місце займають проєкти «Недописані» присвячені увіковічення пам'яті українських літераторів, яких вбила Росія, проєкт «Голоса Мирних», який позиціонує себе як база даних, в якій містять історії мирних людей, які постраждали від російської агресії.
- **Мистецькі прояви** фіксації досвіду війни та її документування представлені фотопроєктами, інсталяціями, відеоартом. Мета цього підходу — створення прострів естетичної рефлексії війни, її вибудовування простору комеморації та боротьби з травмами — колективними та індивідуальними.
- **Систематичне документування** — система мір та заходів, які головним чином ініціюються державою (зокрема це діяльність Державної архівної служби України) і направлені на кодифікацію та систематизацію усіх доступних даних про війну.

Пам'ять та етичні виклики. Одним з проблемних моментів сучасного постмедіального простору є активний розвиток алгоритмів, які застосовуються у соціальних мережах і безпосередньо впливають на поширення, сприйняття та засвоєння інформації. З початком повномасштабної агресії месенджер Telegram став однією з найпопулярніших платформ як для спілкування, так і для швидкого розповсюдження будь-якої інформації, пов'язаною з війною.

Засилля контенту, значна частина якого представлена відео та фото матеріалами насильницького характеру (відео з бойових дронів, свідчення очевидців про наслідки ракетно-бомбових ударів, тощо) актуалізувало необхідність пошуку вирішення комплексних та складних етичних дилем. Головним є питання між травмою, яку пережив індивід (досвід полону, життя в окупації, бойових дій, тощо) та репрезентацією війни. Що можна та потрібно показувати і що можна назвати таким, що втручання у персональний простір індивіда. Американська дослідниця Сьюзен Зонтаґ у своїй книзі «Regarding the Pain of Others» («Споглядаючи за чужим стражданнями» переклад наш А. Б.) зазначила, що однією з ключових проблем демонстрації чутливих зображень є вірогідність притуплення людської емпатії, замість її пробудження.

(Sontag, 2003). Сьогодні ми живемо у реальності в якій вбивства транслюються потелебаченню, правда, це не «вбивства», а знищення ворога. Такий евфемізм дозволяє пристосуватися до воєнного буття. Аналогічна ситуація зі сприйняттям ракетно бомбових обстрілів, стратами цивільних та полонених. Жодна з цих речей не нормальна, але ми до них призвичаїлися. Принагідно зазначимо, що не показувати війну сьогодні це грати на руку агресору. Водночас повна відмова від показу реальності війни може служити на руку агресору, який буде фальсифікувати будь-який контент, особливо в епоху швидкого розвитку генеративних спроможностей штучного інтелекту.

Висновки. Проведене дослідження свідчить, що сучасний комеморативний простір тісно взаємопов'язаний з цифровими стратегіями свідчення та документування, що власне дає нам змогу стверджувати про набуттям ним поліфонічного, мультимедійного та децентралізованого характеру. Водночас стають актуальними питанням щодо етики, достовірності та перспектив майбутнього збереження «архіву війну». Постмедіальний характер цих свідчень зумовлює необхідність застосування комплексного дослідницького підходу. Адже ключовим викликом є не просто збереження інформації заради збереження, але необхідність створення такого соціокультурного простору в якому буде відбуватися активна контекстуалізація, інтерпретація та критичне осмислення майбутніми поколіннями. Цифрові стратегії свідчення та документування війни — це не про розвиток мережевої інфраструктури, а про важливу соціокультурну практику, яка впливає на способи конструювання історичної свідомості та колективної пам'яті.

Список використаних джерел

1. Andrew Hoskins & Ben O'Loughlin (2015): Arrested war: the third phase of mediatization, Information, Communication & Society, DOI: 10.1080/1369118X.2015.1068350
2. Schneider, R. (2011). *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge.
3. Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.
4. Weibel, P. (2006). The post-media condition. In P. Weibel & T. Druckrey (Eds.).
5. Проєкт: Музей «Голоси Мирних» Фонду Ріната Ахметова https://civilvoicesmuseum.org/
6. Проєкт «Eyes on Russia" https://eyesonrussia.org/
7. Проєкт «Tribunal for Putin" https://t4pua.org/en/1202
8. Проєкт «Недописані» https://www.instagram.com/nedopysani.project/

БОНДАРЧУК Петро
Провідний науковий співробітник відділу історії України другої половини XX століття Інституту історії України НАН України, доктор історичних наук
peterukr.kyyv@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2015-1995

ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СОЦІУМУ ТА КУЛЬТУРИ ПІД ВПЛИВОМ РАДЯНСЬКИХ КОЛОНІАЛЬНИХ ПРАКТИК

Радянські колоніальні практики щодо України становили систему довготривалої підпорядкувальної дії, яка визначила характер соціальних і культурних трансформацій XX століття. Вони поєднували політичну централізацію, економічну експлуатацію, ідеологічне нормування знання та культурну асиміляцію, поступово змінюючи соціальну структуру, ціннісні орієнтири й культурну ідентичність. Саме під впливом цих практик сформувалася нова соціокультурна конфігурація — між модернізацією та залежністю, адаптацією й опором, яка визначила траєкторію українського суспільства від 1920-х років до пострадянського часу.

Колоніальність у радянському варіанті виявлялася через поєднання «м'якої» гегемонії смислів і «твердих» інструментів контролю: партійну вертикаль, номенклатурні фільтри, каральні органи, планову економіку, а також освітні й культурні інституції. Вони не лише стандартизували символічний простір, а й поступово змінювали соціальну поведінку, мовні звички, ієрархії престижу. Ідеологічна уніфікація створювала видимість суспільної стабільності, проте гальмувала автономію мислення й локальну ініціативу, перетворюючи соціальний розвиток на керований процес інтеграції у «всесоюзну» систему.

Український соціум зазнав глибоких зрушень — від структури праці до повсякденних практик. Індустріалізація, колективізація й масові міграції спричинили пролетаризацію селянства, урбанізаційні хвилі розмили усталені форми громадської взаємопідтримки та довіри, які раніше забезпечували єдність громади й сталість соціальних зв'язків. Масова школа й університети відкривали шлях до соціального зростання, однак ця мобільність суворо контролювалася партійною системою: просування залежало не стільки від знань чи професійності, скільки від політичної лояльності. У результаті сформувалася подвійність соціального досвіду — зовнішня відповідність офіційним нормам і внутрішня стратегія пристосування. Неформальна економіка, мережі особистих зв'язків і обмінів послугами, стали типовими механізмами виживання, що пізніше інерційно перенеслися в пострадянську добу.

Культурна політика Радянського Союзу мала виразно колоніальний характер. Русифікація, централізований розподіл культурних ресурсів і престижу створювали глибоку асиметрію між українським і російським культурними просторами. Українська мова закріплювалася за побутовим і сільським рівнем, тоді як російська домінувала в міському, науковому та адміністративному середовищі. Радянський культурний канон — через театри, кіно, філармонії, пресу й телебачення — формував уніфікований набір сюжетів і героїки, де «українське» функціонувало радше як етнографічний колорит, а не як джерело модерної ідентичності. Водночас у «тіньових» просторах — самвидаві, неформальних гуртках, кухонних дискусіях — формувалася контрпам'ять, яка стала основою національно-культурного відродження кінця 1980-х.

Важливою сферою трансформацій стала релігія. Секуляризаційний тиск, примусове приєднання УГКЦ та Мукачівської єпархії до РПЦ, підпорядкування православних структур державі розірвали тяглість духовних спільнот і послабили традиційну моральну солідарність. Держава намагалася замістити сакральне ідеологічним, створюючи культ партії та лідера. Ця інституційна травма відбилася у фрагментації релігійного поля після 1991 року та в суперечках довкола пам'яті й права на духовний простір.

Політика пам'яті виступала ядром колоніального проєкту. Музейні експозиції, підручники, топоніміка й святкові ритуали конструювали історію, у якій імперський центр мав моральну першість, а Україна — допоміжну роль. Паралельно з офіційним каноном існувала родинна й регіональна пам'ять, яка зберігала травматичні сюжети — Голодомор, репресії, національно-визвольний рух, — створюючи основу для сучасного деколоніального переосмислення минулого.

Методологічно осмислення цих процесів спирається на поєднання історичної соціології модернізації та постколоніальної критики, яка дозволяє виявити не лише макрорівень політики, а й мікрофізику повсякденного підпорядкування — дисципліну часу, тілесність, гендерні розподіли праці, мовні перемикання. Радянська колоніальна модерність постала не лише ідеологічним чи економічним феноменом, а й тілесним режимом, що формував поведінкові норми, регламентував дозвілля, продуктивність і навіть спосіб емоційного реагування. Саме це пояснює довготривалість і стійкість радянських соціальних патернів у незалежній Україні.

Після 1991 року пострадянська трансформація стала процесом боротьби старих і нових структур. Частина радянських інституційних шаблонів і стилів управління залишалася чинною, проте розпочалися активні деколонізаційні процеси — дерусифікація мови, реформа освіти, переозначення публічного простору, відновлення історичної справедливості. Революції 2004 і 2013–2014 років стали поворотними моментами, що зміцнили суспільний запит на гідність, пам'ять і культурну суб'єктність. А широкомасштабна війна Росії проти України надала цим процесам екзистенційного виміру — деколонізація перетворилася на боротьбу за виживання самої культури.

Отже, радянські колоніальні практики стали каталізатором масштабних трансформацій українського соціуму та культури. Вони не лише зруйнували традиційні форми солідарності та самовираження, а й породили нові соціальні механізми адаптації, які продовжують впливати на суспільну динаміку. Сучасна Україна проходить через складний, але незворотний процес деколонізації, у якому трансформації набувають нового змісту: із форм зовнішнього підпорядкування вони переходять у форми внутрішнього відновлення, з культурної травми — у ресурс самоствердження. Ці зміни виявляються в реформах освіти, політиці пам'яті, у відновленні мовної рівноваги, у формуванні громадянської відповідальності. Україна рухається від об'єкта до суб'єкта історії, від колоніальної тіні до творення власного культурного простору.

БОРИСОВА Світлана
кандидатка педагогічних наук, професорка, декан факультету виконавського мистецтва та музикознавства Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра
sbbbor89@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4416-1255

ЛИТВИНОВ Володимир
докторант 2 курсу навчання спеціальності 034 «Культурологія» юридичного факультету Східноукраїнського національного університету ім. В. Даля
https://orcid.org/0009-0004-2081-4017

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ЯК ОБРАЗНИЙ ТА ВПОРЯДКОВАНИЙ СВІТ МЕЛОСУ ТА РИТМУ І СОЦІАЛЬНІ РЕЗУЛЬТАТИ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЇЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ

Постановка питання щодо існування та функціонування будь-якого виду мистецтва в контексті національного має різні аспекти та спрямування. Такими є змістовний або формальний, сучасний або історичний, теоретичний, естетичний, культурологічний, а також релігійний і навіть правовий. Кут зору як ракурс розгляду визначається методологічно як спосіб цього розгляду. Але існують такі рівні об'єднання різних проявів явищ, які дозволяють концентруватися навколо одного поняття.

Українська музика об'єднує різні змістовні шари проявів утілення тих особливостей, що роблять можливими таке її визначення. Це стосується всіх національних культур. Характеристики авторів за біографічними відомостями не завжди можуть бути надійними з точки зору частки об'єктивності чи необ'єктивності в оцінці їх творів. Народна музика як концентрація засобів вираження є водночас і сукупністю засобів впливу, і на слухача, і на вже конкретного автора-композитора. Додають ваги вербальні пояснення в назвах творів, але вони також переважно стосуються тієї їх складової, що має головне значення в існуванні музичного мистецтва. Вони також поєднують сфери існування музичних творів як їх застосування. Такими сферами є повсякденна та побутова, навіть якщо сюди включити й святкову та навчально-педагогічну, а також публічна як концертна, що потребує спеціальних умов для її виконання.

Основними характеристиками музичного твору, що сприймаються перво-наперво, є мелос і ритм, що дозволяє слухачеві, по-перше, ідентифікувати художній образ і, по-друге, зрозуміти способи їх поєднання як конкретизований порядок. Величезний вплив на людину та виховні можливості мелосу (особливостей музичного ладу як основи твору) та ритму (особливостей чергування звуків у певній послідовності) був зазначений ще в античності (Платон, Аристотель, ін.). Ці лади і до сьогодні вивчають у музичних школах, визначаючи навіть їхню образність через настрій та психологічний стан, які вони створюють. В історичному контексті важливими є свідчення про цей порядок або правила, передусім у нормативному значенні, що використовувалися для формування наперед визначених якостей у молодих людей. Культова природа як культурні засади таких правил також є відомими, існувало й декларувалося розуміння зазначеного впливу на представників певного стану (в політологічній термінології) або соціально-культурної групи (в термінології культурологічній). Але найбільш вагомим результатом був і залишається вплив на всіх представників

певної спільноти або на більшість її представників. Таким чином соціальні результати стають значущими через свою впливовість.

Безпосередньо дотичним до такого розуміння функціонування культурних феноменів є погляд, що існує у вітчизняній культурологічній думці, наприклад, де йдеться про «мовний вимір» формування української культури в період Руси. Йдеться про «культурну самосвідомість», оскільки самосвідомість «взагалі є культурне явище, вона належить не до побутового, а до "високого" рівня, не до рівня *стихії, природи*, а до рівня *порядку* і *культури*» [Попович, 1998, 66]. Є окремим і дуже важливим питання взаємовідношення мови (включаючи й поетичний її шар) і музики. Але, як видається, «мовний вимір» (з поділом на побутовий і культурний як «книжний») і «вимір музичний», як і в цілому «культурологічний» (із констатацією поєднання побутового та культурного на вельми очевидних засадах мелосу та ритму, включаючи й історичний аспект питання) мають свої особливості, що впливають на соціальні результати через специфіку самого впливу.

Усе коло питань, що витікає з такої позиції, потребує обґрунтування передусім методологічного, оскільки звернення лише до фактів і теорій історичних та сучасних все одно не спростовує необхідність врахування емпіричного матеріалу та конструювання певних висновків та ідей. У музиці ми маємо дуже великі просторові можливості як узагальнення народної спадщини (якщо спиратися на риси регіонального рівня). Це стосується також творчості композиторів, які свідомо використовували не тільки українську музичну «мову», а й сюжетні мотиви. Та саме мелос і ритм, втілений в інтонаційний стрій, стає підставою для такого узагальнення.

Методологічне обґрунтування позиції щодо значущості культурологічного виміру для отримання соціальних результатів у процесі осмислення та опанування української музики стає продуктивним в педагогічній діяльності, коли йдеться про підготовку спеціалістів у цій сфері діяльності [Борисова, Литвинов, 2024]. Але сфера використання музики як навчального матеріалу може бути значно ширшою, культурологічне значення чого розкриває поняття «порядок», що його було використано в наведеній цитаті разом із поняттям «культура». Тоді питання розширяється від правил суто музичних до масштабів соціуму або його частин. Втілення такого підходу до української музики маємо не тільки у відомих прикладах народної творчості, а й у творах українських композиторів, які спираються (як на об'єктивовану основу національного) на мелос і ритми, створені в процесі формування української культури. Є підстави стверджувати, що інтонаційна сфера є однією зі складових, що формує світоглядні орієнтації людини. І це знаходить відгук у свідомості слухача як вплив на її національну складову, що гостро актуалізується в сучасних умовах російської агресії: і як мелос і ритм, і як сюжетна складова [Борисова, 2024].

Висновок із викладених міркувань є такий: соціальний результат впливу української музики на національну самосвідомість поєднує загальне й особливе (індивідуальне) в особистості, що визначає свою ідентичність як самостійний вибір людини. Актуальність цього висновку посилюється й сучасним станом посилення процесів ствердження української ідентичності в умовах випробувань стійкості народу і держави.

Список використаних джерел

1. Борисова, С. В. (2024). Тема жертв російського терору в творах українських композиторів кінця XX — початку XXI століття: світоглядно-

виховний потенціал. Кримінологічні дослідження: зб. наук. праць. Вип. 14: Жертви злочинів у час війни: соціально-гуманітарний, кримінологічний та правовий виміри, 44–52. Декор. https://rep.dnuvs.ukr.education/items/52b66a76-a7c5-4475-bbf0-b1f219c3bbfa

2. Борисова, С. & Литвинов, В. (2024). Українська музика в процесі підготовки виконавця до викладацької роботи (історичні та культурологічні аспекти). Трансформація музичної культури і освіти. Пам'яті витоків і звершень першого музичного вишу України: Матеріали і тези Міжнародної науково-творчої конференції. 11–13 травня 2024 року, м. Одеса, 20–23. Автопринт. https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/maket2.pdf
3. Попович, М. В. (1998). Нарис історії культури України, 728. АртЕк. http://litopys.org.ua/popovych/narys02.htm

БОРОДАЙ Руслана
Студентка Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
ryslanaborodai@gmail.com
https://orcid.org/0009-0002-2032-8663

ВІДНОВЛЕННЯ КРИМСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КЕРАМІКИ

Кримський півострів здавна був територією перетину культур і цивілізацій, де сформувався унікальний художній синтез. Одним із найдавніших проявів цієї культури стала кераміка — матеріал, який зберігає пам'ять поколінь. Глиняні вироби супроводжували людину від побутових потреб до ритуальних практик, ставали носієм символів і світоглядних уявлень. Традиційна кримськотатарська кераміка вирізняється глибокою орнаментальністю та гармонійною композицією. Основні мотиви — геометричні, рослинні, сонячні знаки, стилізовані птахи — мали оберегове значення. Орнамент «орьнек» був не просто прикрасою, а своєрідною мовою символів, що виражала духовну чистоту, родинну єдність і шанування природи. Історично центри гончарства існували в Бахчисараї, Карасубазарі (сучасний Білогірськ) та Керчі. Там виробляли посуд, кахлі, декоративні плитки, оздоблені поливою та ручним розписом. Після депортації кримських татар у 1944 році ці традиції зазнали значного занепаду, а більшість майстрів втратили можливість передавати свої знання наступним поколінням.

Відновлення кримської кераміки розпочалося наприкінці XX — на початку XXI століття. Сучасні художники-гончарі звертаються до традиційного орнаменту, форм і технік, поєднуючи їх із сучасними засобами художнього вираження. Особливу увагу приділяють ручному ліпленню, природним глинам і ангобам, що забезпечують автентичність виробів. На мою думку, саме через кераміку відбувається діалог між минулим і сучасним. Відродження кримських художніх традицій у сучасному мистецтві має не лише естетичне, а й соціально-культурне значення. Керамічні вироби стають своєрідними маркерами національної ідентичності, які об'єднують громаду та повертають почуття належності до рідної культури.

У ході дослідження встановлено, що кераміка Криму має великий потенціал для культурного туризму, музейної діяльності та освітніх програм. Вона сприяє формуванню поваги до культурної спадщини, відновленню історичної пам'яті та розвитку сучасного українського мистецтва з урахуванням регіональної самобутності.

Висновки

Таким чином, відновлення кримської культури через призму кераміки є не лише поверненням до витоків, а й створенням нового простору для творчого осмислення минулого. Це процес духовного зцілення та відтворення національної гідності, у якому мистецтво стає дієвим інструментом культурної реабілітації Криму.

Список використаних джерел

1. Тесленко І. В. Турецька кераміка в Криму напередодні вторгнення Порти (до проблеми хронології однієї групи посуду) . Українська

керамологія : Нац. наук. щоріч. За рік 2007. Книга 3, Т. 1. Опішне, 2011. С. 145–166.

2. Яценко В. (2023, 17 серп.). Марина Курукчі: «Мій Крим завжди зі мною». Culture.pl : вебсайт. https://culture.pl/ua/stattia/maryna-kurukchi-miy-krym-zavzhdy-zi-mnoyu
3. Сейтасанов Е. Р. Кримськотатарський орнамент і декоративне оздоблення елементів кримськотатарського житла. Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури. 2020. № 2. С. 263–264.

БУГАЙОВА Вікторія
Доцент кафедри режисури факультету сценічного мистецтва ХДАК, кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений працівник культури України
natellash@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2534-5430

РЕЖИСУРА ШОУ ТА АРТ-ПРОЄКТІВ ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Війна за Незалежність України змінила суспільну значущість мистецтва з гедоністично-естетичного на стратегічно вагоме і таке, що впливає на формування національної ідентичності. Водночас українське законодавство в питаннях деколонізації та національної ідентичності закріплює за театральним мистецтвом статус інструменту ідеологічного спротиву окупанту. Тому мистецтвознавчо-культурологічна рецепція режисури шоу та арт-проєктів відповідає не тільки потребі оновлення мистецької освіти в галузі театрального мистецтва, але й здатності режисури впливати на систему цінностей українського суспільства під час російсько-української війни.

Вивченню механізмів трансляції національної ідентичності засобами сценічного мистецтва присвятили свої розвідки, зокрема, М. Ковальова, Я. Вернюк і Н. Журавльова; Р. Набоков, І. Коваль та А. Лебедь; М. Островська, І. Сікалов і О. Лачко. Проте варто осмислити формування національної консолідації під час Війни за Незалежність України за допомогою режисури шоу та арт-проєктів в оптиці мистецтвознавства та культурології.

Рецепція режисури шоу та арт-проєктів як чинника національної ідентичності уможливлює виокремлення трьох позицій. Стратегічне призначення, практики символічної деколонізації й трансформації професійної майстерності є вирішальними для розуміння сценічної майстерності як мистецького та культурного явища.

Стратегічне призначення режисури шоу та арт-проєктів зумовлене чинним законодавством України. Зокрема, Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності» № 2834-IX в редакції від 1.01.2025 р. під час російсько-української війни прирівняв мистецтво до культурних практик спілкування, діяльності та поведінки як проявів національної самобутності, а також закріпив за ним статус стратегічно важливої соціокультурної сфери.

Відповідно до стратегічного призначення, практики символічної деколонізації за допомогою режисури шоу та арт-проєктів є механізмом ревізії імперського спадку та впровадження власних культурно-мистецьких здобутків. Адже російсько-радянська стратегія культурної колонізації поєднувала формування єдиного знаково-символічного простору зі знищенням самобутності українців. Тому формування почуттів національної ідентичності й відповідальності за державну цілісність може спиратися на імерсійний досвід глядача, який забезпечуватиме сприйняття ідей патріотизму, консолідації, взаємної підтримки, поваги до війська, допомоги армії, вшанування пам'яті військових і цивільних. Тобто формуватиметься символічний вимір, орієнтований на самобутність української нації.

Останньою позицією при вивченні режисури шоу та арт-проєктів як чинника національної ідентичності є трансформації професійної майстерності. Адже режисери та актори, котрі працюють за умов повномасштабного вторгнення, стикаються

з обмеженими технічними можливостями та не призначеними для виступі локаціями, через що накопичують новий досвід, який спонукає до ревізії моделі майбутнього діяча сцени. Психологічна гнучкість, адаптивність до несподіваних умов і вразливої аудиторії мають бути відображені в компетенціях відповідних освітніх програм підготовки режисерів та акторів.

Отже, режисура шоу та арт-проєктів під час повномасштабного вторгнення може бути долучена до процесів націотворення та національної безпеки шляхом врегулювання аксіологічної шкали українського суспільства, що легалізовано законодавством і потребує відображення у моделі спеціаліста майбутнього діяча сцени.

БУЛАХ Тетяна
кандидат мистецтвознавства, професор, докторант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Україна
professorbulakh@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0954-8422

СУЧАСНІ КОНЦЕРТИ ПОКЛОНІННЯ ТА ПРОСЛАВЛЕННЯ ЯК ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ: ПЕРЕТИНИ МЕДІА, ТЕМ І КОНТЕКСТІВ

Сучасна музика поклоніння і прославлення (Contemporary Worship Music, далі — CWM) у XXI столітті перетворилася на складну, багатовимірну художню практику, яка виходить за межі традиційного розуміння церковного музичного жанру. Її сучасні форми — концерти, фестивалі, стріми, мультимедійні богослужіння — функціонують у просторі перетину живої літургійної дії, медіа-арт-виробництва та глобальної культурної індустрії. Цей феномен демонструє не лише зміну музичних форматів поклоніння, але й глибоку трансформацію способів переживання сакрального у добу цифрової культури. Worship-концерти й виступи гуртів прославлення під час богослужінь сучасних євангельських спільнот дедалі частіше набувають ознак гібридних мистецьких подій, де взаємодіють музикологічні, театрально-перформативні, візуально-дизайнерські та афективно-комунікативні складники. Вони постають як синтетичні художні практики, що поєднують звук, світло, рух, текст і технологію у єдину просторово-часову композицію. Таким чином, концерт прославлення виходить за межі виключно релігійного акту — він стає медіальною подією, у якій духовна функція реалізується через сучасні форми культурної комунікації.

Генезис CWM безпосередньо пов'язаний із соціорелігійними процесами другої половини XX століття. Рух «Jesus Music» 1960–1970-х років, який виник у контексті контркультури, став спробою адаптувати популярні музичні форми (передусім рок та фолк) до християнського дискурсу. Музика цього руху слугувала каналом місійної комунікації, спрямованої на молодь, і заклала підвалини для подальшої інституціалізації CWM у межах євангельських церков. У 1980–1990-х роках відбувається процес естетизації поклоніння: зростає роль професійного продакшену, з'являються перші мегацеркви з повноцінними студіями звукозапису, сценографією та мультимедійними системами. У XXI столітті CWM стає глобальною культурною мережею, де музика прославлення перетворюється на інструмент ідентичності, комунікації та транснаціонального духовного обміну.

Сучасний концерт прославлення організовується за принципами популярного музичного шоу: він має продуманий сценарій, сценічну динаміку, режисуру освітлення та візуальних ефектів, проте його ключова мета відмінна від розважальної — це створення простору спільного духовного переживання. У цьому контексті кожен елемент події — музика, відеоряд, тексти пісень, хореографія, молитви — функціонує як засіб естетичного посередництва сакрального досвіду.

Такі колективи, як *Hillsong UNITED (Австралія)*, *Elevation Worship (США)* чи *Bethel Music (Каліфорнія)*, формують складні звукові ландшафти, у яких **поступове нарощування фактури, поліфонія ритмів і динамічні переходи** створюють ефект духовного піднесення. На великих екранах синхронно транслюються тексти пісень,

анімації, фрагменти Біблійних цитат, абстрактні або символічні зображення — хвилі світла, промені, водна стихія, силуети рук у молитві. Наприклад, під час концертів *Hillsong Worship* світло і відео зрежисовані так, щоб підсилювати динаміку музики: коли динаміка наростає та мелодична лінія йде догори, світлові потоки утворюють ефект «відкритого неба». Така **візуальна поетика світла** перетворює сцену на **сакральний простір,** у якому глядач фізично «відчуває» трансцендентне. Лідери прославлення часто використовують **пластичні жести, підняті руки, просторову взаємодію з аудиторією,** створюючи ефект відкритості й колективної участі. У церквах типу *Hillsong, Planetshakers* чи *Gateway Church* рух на сцені — це частина режисури. Він не випадковий: кожен крок, пауза, погляд на зал — це **візуальний сигнал включення**, який підсилює емоційне співпереживання.

Молитва у сучасному концерті прославлення не виконує функцію перерви між піснями, а **органічною частиною перформансу**. Вона часто супроводжується тихими ембієнтними звуками, що створюють фон для особистого роздуму. Це перехід від колективного до індивідуального переживання сакрального — своєрідна кульмінація, де глядач стає учасником, а мистецтво переходить у стан духовного досвіду.

Таким чином, сучасний концерт прославлення — це **медіальна подія**, у якій сакральне комунікує через естетичні й технологічні засоби. Музика, світло, відео, рух, тиша — усе це **не просто атрибути виступу**, а **інструменти художнього медіа-посередництва**, завдяки яким духовний досвід стає відчутним, а невидиме — видимим.

Цей синтетичний формат розмиває межу між **богослужінням і мистецтвом, між літургією і перформансом,** утворюючи простір, який можна визначити як **естетико-духовну лабораторію сучасного сакрального досвіду.**

Особливу роль відіграє Лідер прославлення (worship leader), який виступає не лише як виконавець, але як куратор і медіатор духовного потоку події. Його завдання полягає у моделюванні афективного стану спільноти, у керуванні динамікою емоційної напруги, у створенні «сценарію переживання». На відміну від класичного музичного концерту, де головним є художній результат, у CWM визначальною є ефективність комунікації трансцендентного через художнє.

Інтеграція цифрових технологій радикально змінює формат і сприйняття CWM. Онлайн-трансляції, стрімінгові платформи, соціальні мережі (YouTube, Facebook, TikTok) створюють нову типологію сакрального простору — віртуальний храм, де досвід поклоніння набуває гібридного характеру: поєднуються реальні й цифрові тіла, колективна присутність і дистанційна участь. Таке розширення просторових і комунікаційних меж сприяє демократизації доступу до релігійного досвіду, але водночас актуалізує питання автентичності, комерціалізації та медіа-маніпуляції сакральним. Worship-концерт стає медіаподією, у якій сакральне існує у взаємодії з алгоритмами, рейтингами та візуальною економією уваги.

Свідоме використання музичних, світлових і виконавських прийомів у CWM спрямоване на створення афективного поля — емоційно насиченого середовища, яке сприяє глибокому релігійному зануренню. Це породжує амбівалентність між евокацією та маніпуляцією: де закінчується щире духовне натхнення і починається технологічно сконструйований ефект?

У цьому аспекті концерти прославлення стають предметом міждисциплінарного аналізу — музикологічного, теологічного, культурологічного, соціологічного та медіазнавчого. Вони демонструють, як сучасна культура використовує артистичні

стратегії для моделювання духовного досвіду, а також як естетика емоцій перетворюється на засіб комунікації віри.

Отже, сучасні концерти поклоніння і прославлення можна стверджувати як новий тип художньо-релігійної практики, у якій поєднуються риси ритуалу, спектаклю та цифрового медіаарту. Вони репрезентують шляхи трансформації релігійної музики та переосмислення самої природи сакрального досвіду у добу глобальної візуально-цифрової культури.

CWM постає своєрідною лабораторією для вивчення взаємодії духовності, технології та мистецтва, демонструючи, як музика, медіа та емоції здатні конструювати спільноти, символічні простори та культурні наративи нового типу.

Список використаних джерел

1. Reformed Worship. Questions about Worship and Technology: Essential vs. Instrumental Practices. Reformed Worship Magazine. 2002. № 64. URL: https://www.reformedworship.org/article/september-2002/questions-about-worship-and-technology (дата звернення: 20.10.2025).
2. Sutton A. Trevor. A Digital Ecclesiology Framework for Addressing Questions About the Church in a Digital Age. Відеозапис лекції. Acton Institute. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RedVxP_HuJk (дата звернення: 20.10.2025).

БУТЕНКО Регіна
Студентка кафедри образотворчого мистецтва національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
https://orcid.org/0009-0005-1044-0549

ЗІНЕНКО Тетяна
Кандидат мистецтвознавства, доцент, Завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

ІШТАР ЯК ОБРАЗ ДВОЇСТОЇ ПРИРОДИ ЖІНКИ В МИСТЕЦТВІ

Ключові слова: Іштар; природа жінки; богиня кохання і війни; міфологія Месопотамії; сучасне мистецтво.

Вступ. Іштар (шумерська Інанна) — давньомесопотамська богиня, чиє ім'я стало символом жіночої сили, пристрасті й войовничості. Вона — одна з найважливіших фігур шумерсько-вавилонського пантеону, уособлюючи крайні полюси жіночого образу. З-поміж дослідників культури Месопотамії іконографія Іштар вважалася водночас «інтерпретаційним викликом»: її загадковий та суперечливий характер приваблює дослідників мистецтвознавства.

Актуальність теми. Образ Іштар (Інанни) є одним із найдавніших у світовій культурі уособлень жіночого начала, що поєднує любов і руйнування, пристрасть і владу. Її двоїста природа відображає універсальний архетип жінки як творця і руйнівниці, що зберігає актуальність у різні історичні епохи. В умовах сучасної культури, де відбувається переосмислення ролі жінки, архетип Іштар набуває нового звучання — стає символом сили, автономії та внутрішнього конфлікту між чуттєвістю і владою. Дослідження цього образу через призму мистецтва дозволяє глибше зрозуміти механізми візуального відображення жіночої енергії, а також простежити тяглість міфологічних символів у сучасній художній практиці.

Мета. Показати, як у символіці Месопотамії Іштар уособлює двоїстість жінки — одночасно богині кохання і війни, а також з'ясувати, як ця міфологічна структура проявляється у давньому та сучасному мистецтві.

Богиня Іштар початково асоціювалася з любов'ю, родючістю і сексуальністю, а згодом — із війною і пристрасті. Культовий символ Іштар — восьмипроменева зірка (ранкова/вечірня зоря Венери) — підкреслював її астральну сутність. У шумерсько-вавилонських гімнах її зображали «царственною» богинею плодючості та тілесної любові і водночас воїнственною богинею війни і руйнування. Іншими словами, Іштар об'єднує у собі двоїстість «сексуальності і насильства, плодючості і смерті, краси і жаху, порядку і хаосу». При цьому дослідники зазначають: вона жодним чином не ототожнюється з образом «матері» — у міфах вона не була ні матір'ю, ні простодушною богинею-весталкою.

Іштар зображалася як молода жінка іноді з крилами й зброєю (у воєнному образі), а часто — у момент еротичного танцю чи святкування родючості. Художники Вавилона зображували також левів і бикових фігур на воротах Іштар, де вона пов'язана із стихією війни. Іштар — богиня кохання, покровителька сексуальності і родючості, але одночасно — богиня битв і руйнування. Її основні аспекти — богиня кохання і богиня війни. Цей парадокс відображений і в міфології, наприклад, у «Епосі про Ґільгамеша» Іштар намагається заманити героя коханням, а отримує відмову

і гнівні погрози, за що вона непохитно застосовує силу — обіцяє послати на нього «бика небесного». У результаті її образи зливаються: богиня еротики неухильно стає войовницею. Іштар дарує життя і сприяє родючості землі (через культурний ритуал «Священного шлюбу» з Думузі), але також є богинею розорення ворогів і, за міфом, здатна зіштовхувати смертних у безодню. Цю дуальність узагальнено в таких поняттях: сексуальність і насильство, плодючість і смерть. В одній із символічних інтерпретацій Іштар одночасно виявляється царицею-воїтелькою, та матір'ю. Сучасний митець О. Животков описує це трититульне втілення: «Іштар має три основні "титули" — цариця-воїтелька, діва, мати». Кожна з цих ролей передає різний аспект її сутності, але разом вони формують «двієдність» — архетипічне поєднання ніжності і могутності [1].

Іштар широко фігурує на печатках, барельєфах і плитках. Найвідоміше зображення — плитка рельєф Берні або «Цариця ночі», де вишукано поєднано еротичну відкритість і піднесену велич богині. Сцени підкорення ворогів та божественних святкувань, присвячених Іштар, відображено на стародавніх барельєфах: жінка з крилами й луком стоїть у контексті битви (символізуючи водночас звитягу і пристрасть). Наявність еротичних мотивів поруч із воєнною символікою підкреслює подвійність її природи. Давній образ Іштар продовжує жити у творах сучасних художників і мисткинь. Так, у феміністичній інсталяції Джуді Чикаго «Бенкет» (1979) Іштар представлено через архітектурний мотив: на «серветці» (за місцем богині) використано орнаменти Воріт Іштар та зиккурату Ура, підкреслюючи цивілізаційне коріння і велич богині [3]. Український скульптор Олександр Животков звертається до архетипу Іштар у серії творів «Аз воздам»: він «заглиблюється в тисячоліття і відтворює образ Іштар — богині-воїтельки, любові й родючості» [1]. Через такі приклади видно, що сучасні художники осмислюють Іштар не як просто історичний артефакт, а як потужний символ поєднання жіночності й сили. Зайнаб Бахрані — американська ассиріологиня і професорка мистецтва та археології Стародавнього Близького Сходу в Колумбійському університеті підкреслює, що Іштар — головна фігура міфології Месопотамії, «богиня кохання і війни», увага до якої зберігається від класичної античності до сучасності. Вона відзначає її «енігматичність і суперечливість», а також активну феміністичну інтерпретацію, яку викликає відверте еротичне відображення в текстах та мистецтві [2].

Результати дослідження. Виявлено, що образ Іштар у мистецтві втілює архетип жіночої двоїстості — поєднання любові, пристрасті й руйнування. Простежено трансформацію її символіки від давньомесопотамських пам'яток до сучасних мистецьких інтерпретацій Показано, що міфологічні риси богині зберігають актуальність як засіб осмислення сили, чуттєвості та жіночої автономії у сучасній культурі.

Висновки. Іштар постає символом комплексу дуальних якостей: вона одночасно богиня чуттєвої любові й війни, родючості та знищення. Це міфологічне поєднання знайшло відображення в мистецтві різних епох — від уразливої краси давньовавилонських рельєфів до потужних образів у сучасних інсталяціях і скульптурах. Згідно з думкою вчених, Іштар демонструє, що жіноча природа може вміщувати у себе крайню полярність — творчість і руйнування. Таке поєднання надихає митців і сьогодні.

Список використаних джерел

1. Петрова О. (2017, 9 червня). Міфологія Олександра Животкова. ДЗЕРКАЛО ТИЖНЯ. *ZN.UA*. https://zn.ua/ukr/ART/mifologiya-oleksandra-zhivotkova-245070_.html
2. Bahrani, Z. (2001). Women of Babylon: Gender and representation in Mesopotamia (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203996096.
3. Brooklyn Museum. (n.d.). Ishtar place setting (Judy Chicago's Dinner Party). https://www.brooklynmuseum.org/collection/dinner-party

ВАКУЛЕНКО Юрій
Віцепрезидент НАМ України, академік НАМ України, Народний художник України
https://orcid.org/0009-0008-3411-6956

КОРНІЄНКО Владислав
Академік секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України,
доктор культурології, професор, академік НАМ України,
генеральний директор ДП «Національний цирк України»
https://orcid.org/0000-0002-8730-7384

АКІМОВ Дмитро
Професор кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ,
доктор соціологічних наук, заслужений діяч мистецтв України
akimov@fortuna.org.ua
https://orcid.org/0000-0003-0732-7287

МАРКЕТИНГ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА МАРКЕТИНГ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА: АЛГОРИТМИ СПІЛЬНИХ ПРОЕКТІВ

Сучасний культурний простір характеризується мультидисциплінарністю та пошуком нових форм взаємодії мистецтв. У контексті глобалізації та цифрової трансформації традиційні маркетингові стратегії у сфері мистецтва вимагають перегляду та інтеграції. Маркетинг образотворчого мистецтва (МОМ), орієнтований на естетичну цінність, колекціонування та довгострокову культурну спадщину і маркетинг циркового мистецтва (МЦМ), сфокусований на видовищності, емоційному впливі «тут і зараз» та масовій привабливості, є, на перший погляд, полярними стратегіями. Однак їхня конвергенція у межах спільних проектів відкриває синергетичний потенціал для розширення аудиторії, підвищення культурного капіталу та створення унікального споживчого досвіду. Мета цієї статті — виявити та систематизувати алгоритми спільних маркетингових проектів між сферами образотворчого та циркового мистецтва, а також проаналізувати їхню ефективність на основі реальних кейсів.

Тепер ми розглянемо **теоретичні засади конвергенції арт-маркетингу**: Конвергенція МОМ та МЦМ базується на концепції «економіки досвіду» (Experience Economy), де споживач шукає не просто продукт чи послугу, а незабутнє враження.

Образотворче мистецтво (живопис, скульптура, інсталяції) привносить у спільний проект:

- Концептуальну глибину та інтелектуальний дискурс.
- Візуальну естетику високого рівня (high-brow culture).
- Довгострокову цінність та престиж бренду.

Циркове мистецтво (акробатика, клоунада, дресура) забезпечує:

- Емоційну інтенсивність та динамічне видовище.
- Фізичну віртуозність та універсальну мову тіла.
- Масову доступність та широку демографічну привабливість (low-brow culture у найкращому сенсі).

Ключовий алгоритм спільного проекту полягає у створенні культурного гібриду або тотального твору мистецтва (Gesamtkunstwerk), який синтезує статичну візуальну форму та динамічну виставу. Маркетингова стратегія при цьому будується на дуальній цінності: художній унікальності та видовищній новизні.

Алгоритми спільних маркетингових проектів: від концепції до реалізації:

Тут можна виділити **три основні алгоритмічні моделі спільного маркетингу МОМ та МЦМ**. Зупинимось на кожній з них окремо.

1. Модель «Візуальна синергія та брендинг середовища»

Суть: Використання образотворчого мистецтва як оформлення, сценографії, костюмів або фірмового стилю циркової вистави для підвищення її естетичного та інтелектуального статусу.

Алгоритм:

- Концептуалізація: Визначення спільної художньої ідеї, здатної об'єднати динаміку цирку та статику живопису (наприклад, сюрреалізм, абстракція, футуризм).
- Інтеграція: Залучення відомого митця або арт-студії для створення оригінального візуального контенту.
- Маркетинг: Просування вистави як «художньої інсталяції в русі» або «перформансу того, чи іншого митця». Акцент на унікальності візуальної складової.

Приклад (Європейський цирк): Співпраця Cirque du Soleil з художниками та дизайнерами. Cirque du Soleil регулярно залучає відомих арт-дизайнерів для створення унікальної сценографії та костюмів. Наприклад, шоу KÀ (постійна резиденція в Лас-Вегасі) використовує складні рухомі платформи, які самі по собі є гігантськими кінетичними інсталяціями, поєднуючи театральну сценографію з монументальною архітектурою та скульптурою. Маркетинг цього шоу сфокусований не лише на акробатиці, а й на безпрецедентному візуальному розмаху та художньому оформленні, що приваблює ширший, зокрема, арт-орієнтований сегмент аудиторії.

2. Модель «Перформанс в арт-просторі»

Суть: Переміщення циркового акту з традиційної арени у незвичний виставковий або музейний простір. Це перетворює цирковий номер на Site-Specific Performance Art, залучаючи музейну аудиторію.

Алгоритм:

- Локалізація: Вибір арт-простору (галерея, музей, арт-кластер) та тематична прив'язка актів до експозиції чи архітектури будівлі.
- Трансформація: Переосмислення циркових дисциплін у форму художнього перформансу (наприклад, повітряна гімнастика як «ширяння інсталяції», жонглювання як «кінетична скульптура»).
- Маркетинг: Використання каналів арт-ринку (арт-критика, спеціалізовані видання) для позиціонування заходу як тимчасової експозиції або арт-події.

Приклад (Український досвід): Проєкти українських циркових артистів в арт-кластерах. В Україні, хоча й не завжди на рівні інституційної співпраці великих музеїв, спостерігалися прецеденти. Молоді циркові артисти, наприклад, учасники фестивалів, згаданих у відкритих джерелах, часто виступають на неформальних майданчиках, таких як Арт-завод «Платформа» або галереї у Києві/Одесі, у рамках тематичних арт-вечірок чи виставок. Номери, позбавлені традиційного циркового гриму та яскравих костюмів, стають мінімалістичними перформансами. Науково-осмислений аспект полягає в тому, що ці роекти тестують гіпотезу: позбавлення цирку «дитячої» оболонки підвищує його «дорослу» художню цінність в очах арт-спільноти.

3. Модель «Колекційний мерчандайзинг та лімітовані серії»:

Суть: Створення спільного колекційного продукту (художній принт, обмежений тираж скульптури, плакат, NFT), що пов'язує відомого циркового артиста чи шоу зі стилем, що легко впізнається, певного художника.

Алгоритм:

- Партнерство: Вибір митця, стиль якого резонує з образом, темою або емоційним зарядом циркового проєкту.
- Продуктизація: Створення фізичного або цифрового арт-об'єкта (постери, літографії, скетчі акторів, цифрове мистецтво).
- Монетизація: Продаж через канали арт-ринку (галереї, аукціони, арт-платформи) та канали цирку (мерч-стенди, онлайн-магазин). Продукт позиціонується як культурний артефакт.

Приклад (Європейський цирк): Історичний арт-плакат для цирку. Спадщина знаменитих європейських цирків (наприклад, старовинні французькі, німецькі цирки) нерозривно пов'язана з високим мистецтвом плаката. Роботи таких художників, як Тулуз-Лотрек або пізніше — сучасний плакатний дизайн, перетворили рекламу цирку на колекційний арт-об'єкт. Сучасний цирк може відродити цей алгоритм, випускаючи лімітовані, підписані серії плакатів у співпраці з відомими графічними дизайнерами або сучасними митцями, тим самим створюючи додатковий, колекційний маркетинговий продукт, який залучає арт-колекціонерів.

Висновки та перспективи: Спільні маркетингові проекти образотворчого та циркового мистецтва є стратегічним імперативом для сталого розвитку обох секторів.

Перспективна модель даного проекту базується на наявності спільної цільової аудиторії образотворчого та циркового мистецтва.

Дана модель спрямована на досягнення спільного маркетингового ефекту, який полягає у візуальній синергії двох мистецтв. Підвищується культурний капітал шоу, відбувається диференціація мистецького продукту, яка є маркетинговою стратегією, яка полягає у наданні продукту або в поєднанні унікальних характеристик, що роблять даний продукт відмінним від конкурентів в очах споживачів. Наприклад, перформанс в арт-просторі — це форма акціоністського мистецтва, що складається з дій митця, які відбуваються в реальному часі перед глядачами.

Візуальна синергія циркового та образотворчого мистецтва підвищує рівень культурного капіталу шоу, сприяє реконтекстуалізації обох мистецтв, тобто, обидва мистецтва набувають нового змісту.

Окремо варто зупинити увагу на розвитку синергії двох мистецтв, як на колекційному мерчандайзингу, де споживачі мають можливість спостерігати мистецтво представлення продуктів обох мистецтв у торговому просторі реалізації продуктів циркового та образотворчого мистецтва, коли завдяки синергії мистецтв відбувається підвищення попиту та стимулювання продажів мистецьких товарів і послуг. |

Алгоритм успішної колаборації вимагає ретельної концептуальної узгодженості та розуміння, що цирк не просто використовує мистецтво для декору, а переробляє його у динамічну форму. Для українського циркового мистецтва, з його сильною академічною школою, цей шлях відкриває можливості для інтеграції у європейський арт-ринок через створення концептуальних, авторських проєктів, що виходять за межі традиційної арени.

Наукова новизна дослідження полягає у систематизації алгоритмів, які дозволяють мистецтву, орієнтованому на збереження (образотворче), та мистецтву,

орієнтованому на зникнення/момент (циркове), ефективно використовувати маркетингові стратегії одне одного для досягнення синергії аудиторії, престижу та фінансової стійкості.

Список використаних джерел

1. Akimov, D. I. (2023). Marketynh obrazotvorchoho mystetstva: vid antychnykh chasiv do artrynku KhKhI stolittia. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal.,* 2, 75–80. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286879
2. Akimov, D. I. (2021). Marketynhovi doslidzhennia ta prosuvannia khudozhnikh tvoriv u marketynhu obrazotvorchoho mystetstva. *Kultura i suchasnist,* 23, 139–144. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238609
3. Akimov, D. I. (2021). Symvolichni spozhyvachi tvoriv obrazotvorchoho mystetstva na art-rynku ta yikhni motyvatsii.. *Kulturaii suchasnist : almanakh.,* 2, 146–150. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249249
4. Korniienko, V. V. (2025). Teoretychni zasady ta praktychnyi dosvid menedzhmentu v teatralno-vydovyshchnii sferi Ukrainy: moderni ta postmoderni aspekty . *Stsenichne mystetstvo,* 36, 30–37. Retrieved from https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332839
5. Vakulenko, Y. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two.. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal,* 3, 126–132. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289
6. Vakulenko, Y. (2024). Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943.. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal,* 4, 231–236. Retrieved from http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/6004
7. Vakulenko, Y. (2025). Formation of the Museum Collection of the «Kyiv Art Gallery» National Museum: Nationalized Collections. Part 1. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal,* 2, 271–276. Retrieved from https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979

ВІЛА-БОЦМАН Олександр
Доцент кафедри хорового диригування ОНМА ім. А. В. Нежданової, доктор філософії
avilabotsman@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5186-893X

ХОРОВИЙ ДИРИГЕНТ ЯК МЕДІАТОР МІЖ КОМПОЗИТОРОМ І СЛУХАЧЕМ: МИСТЕЦТВО СМИСЛОВОГО ПЕРЕКЛАДУ

У сучасному музичному просторі, позначеному стилістичною множинністю та зміною режимів слухання, постає прикладна й теоретична проблема: як забезпечити трансляцію авторського задуму від нотного тексту до досвіду публіки без редукції сенсу. У цьому контексті диригент виконує роль медіатора, який забезпечує смислову трансляцію між семіотичними структурами партитури та перцептивними очікуваннями слухача поєднуючи аналітичні процедури, жестову мову й етично зорієнтоване лідерство. Мета доповіді — окреслити механізми такої медіації та запропонувати операційну чотирифазну модель, придатну для репетиційно-концертної практики і верифікації в емпіричних дослідженнях.

Вихідним є розуміння, що інтерпретація не є декоративним доповненням до музичного тексту, а слугує необхідною умовою його соціокультурної актуалізації. Партитура фіксує план дії, проте зрозумілий зміст виникає лише тоді, коли графічний код проходить крізь тілесність жесту, колективну артикуляцію й акустику конкретного простору. Диригент виступає посередником комунікативного процесу, трансформуючи багаторівневу систему нотного письма у слухове сприйняття як подію, де значеннєві домінанти стають прозорими для непідготовленої аудиторії.

Перший вимір медіації пов'язаний із проясненістю нотного тексту для акустичної реалізації. Ефективною виявляється попередня смислова картографія: виокремлення домінант формотворення, текстових наголосів, прихованих кульмінацій, а також ділянок потенційного фонетичного затемнення або артикуляційної нечіткості. Саме ця карта керує подальшими рішеннями: агогікою, балансом груп, «дихальними вікнами», вибором місця і тривалості пауз. Наприклад, у поліфонічній фактурі результативнішими за «силове» підсилення приголосних стають мікроагогічні корекції фаз вдиху-видиху та розведення регістрів, завдяки чому провідна словесна лінія не губиться у фактурі. Таким чином вибудовується перший проліт комунікативного мосту між наміром композитора й рецепцією залу.

Другий вимір — жест як семіотичний код і тілесно-когнітивний канал. Диригентська мова виходить за межі метрорегуляції, оскільки керує фокусами уваги хорового колективу та слухача. У практиці вирішальну роль відіграє мікротемпоральний інтервал реакції хористів на рух: керовані випередження та затримки дають змогу моделювати інтонаційну інтенцію, підсилювати очікування або забезпечувати «м'яке» розв'язання напруги. Доцільною є побудова жестового тезаурусу під конкретний твір: окремі рухи для питальних інтонацій, кульмінаційних опор, «заспокоєнь» фраз, а в словесно насичених творах — для органічної атаки приголосних і збереження мікролегато. В результаті підвищується семантична прозорість музичного тексту без надмірної динамічної експресії.

Третій вимір — етичний вимір лідерства й довіри. Комунікація стає дієвою, коли існує узгоджений етос співдії колективу: правила тиші, межі експресії, зрозумілі канали зворотного зв'язку. Авторитарна манера диригентського керівництва, реалізована через жорстку жестикуляцію, зазвичай підвищує рівень психологічного спротиву виконавців, тоді як партнерська рамка збільшує чутливість ансамблю до найтонших сигналів. У духовному репертуарі така рамка перетворює кульмінації на смислово необхідні події, а не декоративні ефекти: слухач розпізнає логіку музичних інтенцій і сприймає її як послідовний емоційно-смисловий процес.

Щоб перевести ці спостереження в технологію, пропонується чотирифазна модель «смислового перекладу». На аналітичній фазі формується карта сенсів і обмежень: топографія кульмінацій, словесні акценти, особливості залу, «портрет» аудиторії. На моделювальній фазі створюється кодовий репертуар жестів для визначених домінант, із завчасним урахуванням мікротемпорального інтервалу реакції. На комунікативно-етичній фазі кристалізуються правила співдії, що забезпечують надійність кодування (спільне володіння паузою, єдині пріоритети дикції, алгоритми швидкої корекції на репетиції). Перформативна фаза спрямована на роботу з перцептивним фокусом слухацької уваги: темпоритм, артикуляція, паузи, просторова організація звучання, метамова погляду й корпуса. Усі фази утворюють цикл із зворотними зв'язками: досвід концерту повертається до аналітичної майстерні, удосконалюючи моделі.

Цифрові комунікаційні середовища стали своєрідним інструментом перевірки стійкості запропонованої моделі. Віртуальні хори та гібридні репетиції оголили вразливість невербальних каналів: жест зчитується гірше, затримки мережі змінюють координацію, відсутній «відгук залу». Водночас учасники зберігають відчуття спільності та мотивацію ідентифікувати смисли твору, отже, зростає значення попереднього вербального окреслення рамок сенсу й підвищеної виразності диригентських показів (яскравіші вступи, чіткі зняття, дещо перебільшений фразовий рух тощо). Для диригента це означає необхідність адаптації жестового тезаурусу до камер і мікрофонів, а також ретельнішого узгодження текстової артикуляції з музичною фактурою твору.

Узагальнюючи, слід зазначити, що хоровий диригент як медіатор виконує функцію транслятора смислів між композиторським задумом і слухацьким сприйняттям. Його діяльність розгортається у тривимірному полі — тексту, жесту та довіри. Партитура виступає багаторівневою знаковою системою, що фіксує інтенції композитора; жест у цьому контексті є тілесно-когнітивним каналом перекодування, який активізує музично-семіотичні структури; довіра ж постає як етична основа комунікації між диригентом, колективом і публікою. Синхронізація цих трьох осей створює комунікативний міст, завдяки якому відбувається перехід від нотного тексту до слухацького досвіду. У межах такого процесу інтерпретація набуває статусу смислотворчої дії, що поєднує аналітичне мислення з емоційно-комунікативною чутливістю. Практичним результатом є підвищення прозорості виконавського задуму, оптимізація дикційної артикуляції, зростання драматургічної переконливості й формування акустичного простору, де кожен елемент має семантичне навантаження, тобто така якість виконання, де «почути» фактично означає «зрозуміти».

Список використаних джерел

1. Mannone, M. (2019). Introduction to gestural similarity in music: An application of category theory to the orchestra. *Journal of Mathematics and Music*, 13(3), 220–235. https://doi.org/10.1080/17459737.2019.1602831
2. Meals, C. D. (2020). An exploration of the relationship between conductor and ensemble. *Frontiers in Psychology*, 11, 2516. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.02516
3. Бермес, І. А. (2024). Мистецтво хорового диригування: особливості, сучасний стан, перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (4), 296–301. https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322896
4. Білобловський, В. Г. (2024). Концепт «інтерпретація» в історії, теорії та музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 73(1), 67–72. https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-1-1
5. Ткач, Ю. С. (2018). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера. *Мистецтвознавчі записки*, 35, 44–49. https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/147533
6. Чурікова-Кушнір, О. Д., Софроній, З. В., & Гаврілова, Л. Г. (2024). Формування комунікативної компетентності майбутнього хорового диригента. *Духовність особистості*, 1(108), 278–292. https://doi.org/10.33216/2220-6310/2024-108-1-278-292
7. Шпак, Г. С. (2024). Основи теорії хорового диригування як співвідношення творчості регента і хормейстера в одній особі. *Вісник НАКККіМ*, (2), 158–164. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308404
8. Ярошенко, І. В. (2020). Формування професійної майстерності майбутнього диригента (на прикладі методів І. Юзука). *Музичне мистецтво*, (3), 210–218. https://journals.uran.ua/mz/article/view/222102

ГАВРИЛИШИНА Наталія
Старший науковий співробітник відділу соціогуманітарних, природничих, технічних наук ДНУ «Енциклопедичне видавництво», кандидат історичних наук
natali_skripchen@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-3854-2468

СТАТТІ ПРО МУЗЕЇ УКРАЇНИ НА ПОРТАЛІ «ВЕЛИКОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕНЦИКЛОПЕДІЇ»

Музеї є багатофункціональними закладами, що призначені для збереження культурно-історичних і природничо-наукових цінностей. Це зумовлює необхідність системного аналізу подачі музейної тематики в енциклопедичному форматі. «Велика українська енциклопедія» (далі — ВУЕ) є першою за доби незалежності України (від 1991 р.) універсальною за характером енциклопедією, 1-й том оприлюднено в 2018 р. [1]. Важливим етапом у розвитку ВУЕ став запуск онлайн-енциклопедії (2018 р., далі — е-ВУЕ), що полегшило доступ до інформації читачам, прискорило процес оприлюднення написаних статей та збільшило охоплення читацької аудиторії в Україні та поза її межами.

ВУЕ є джерелом знань, яке сприяє популяризації української культури, вихованню патріотизму та збереженню національної ідентичності. Наповнення контенту ВУЕ новими та актуальними статтями сприяє перетворенню його на важливий національний науково-довідковий ресурс. Серед актуальних статей — музеї України, які є культурно-освітніми центрами, що не лише зберігають, а й досліджують та популяризують історію, культуру та інші галузі науки.

Основуючись на законодавчій базі України, утверджено до ВУЕ — національні, загальнодержавні, республіканські та обласні музеї України. Детальніше про критерії добору гасел розглянуто у публікації 2024 р. [2]. Наявність статусу «національний» є формальним критерієм добору музею та заповідника до реєстру ВУЕ. Відповідні статті об'єднано на порталі е-ВУЕ в категорію «Музеєзнавство. Пам'яткознавство» та підкатегорію «Національні музеї України». Станом на 31.10.2025 на порталі е-ВУЕ оприлюднено 10 статей відповідної підкатегорії [3], серед них: Національний історико-культурний заповідник «Гетьманська столиця» (Н. Саєнко), Національний музей «Київська картинна галерея» (А. Коваленко), Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького (А. Легедза), Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» (Т. Пошивайло), Національний музей Тараса Шевченка (О. Полонська, Л. Таращук), «Батьківщина Тараса Шевченка» (М. Ткаченко), Національний музей українського народного декоративного мистецтва (Л. Білоус), Національний музей Голодомору-геноциду (Д. Колос), Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького (А. Забитівська), Національний меморіальний комплекс Героїв Небесної Сотні — Музей Революції Гідності (К. Романова), частина статей перебуває на стадії підготовки.

Авторами цих статей є співробітники музейних установ, які володіють актуальною інформацією та можуть повноцінно висвітлити історію становлення музею, його діяльність, склад музейного зібрання, тощо. Для уніфікації статей про музеї, авторам пропонується дотримуватись затвердженої схеми статті, що на думку упорядників ВУЕ дозволяє найповніше охарактеризувати історію та роботу музею, дотримуючись

енциклопедійного стилю. Завдяки прямій співпраці з музейними установами, статті доповнюються якісним ілюстративним матеріалом.

Структура статті про музей:

- Історична довідка
- Характеристика
- Нагороди та визнання
- Значення
- Література

Окремим аспектом діяльності співробітників Державної наукової установи «Енциклопедичне видавництво» є фіксація російських злочинів в умовах російсько-української війни (від 2014 р.) на сторінках ВУЕ та порталі е-ВУЕ. Поряд із фізичним знищенням населення, ворог намагається стерти історичну пам'ять. Постраждала велика кількість об'єктів історичної спадщини. За останніми підрахунками (станом на 25 вересня 2025 р.) загальна чисельність пошкоджених пам'яток культурної спадщини в Україні складає 1599 об'єкти, з них національного значення — 149. Загалом постраждали музеї та галереї — 133, тому ця інформація обов'язково фіксується у статті про відповідний заклад. Станом на 2025 р. інформація про пошкодження музеїв, також міститься в статтях про українські міста, які зазнали ворожих обстрілів, або на території яких відбувалися воєнні дії.

Війна змістила акценти упорядників ВУЕ та поставила нові виклики перед авторами, що є відлунням на запити українського суспільства. Ці зміни застосовуються до контенту порталу е-ВУЕ, що змушує переглядати критерії добору гасел. Музеї України мають зайняти провідне місце серед статей універсальної енциклопедії.

Список використаних джерел

1. *Велика українська енциклопедія*. Т. 1: «А — Акц»/Гол. редкол.: В. М. Локтєв (гол.), П. І. Андон, А. М. Киридон, О. М. Березовський та ін. Київ: Державна наукова установа «Енциклопедичне видавництво», 2016. 592 с.
2. Гаврилишина Н. Критерії добору музеїв до реєстру гасел «Великої української енциклопедії» // *Українська енциклопедистика в умовах воєнного стану. Питання теорії та практики*: кол. монографія/Заг. ред. А. Киридон. Київ: Державна наукова установа «Енциклопедичне видавництво», 2024. С. 69–72.
3. Національні музеї України // *Велика українська енциклопедія*. Дата звернення 31.10.2025 URL: https://vue.gov.ua/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F:%D0%9D%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D1%97_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8

ГЕРАСИМЧУК Володимир
Аспірант, ІПСМ НАМ України
v.gerasymchyk@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-7677-7664

AR-МАРШРУТИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЦИФРОВОЇ КОМЕМОРАЦІЇ

Доповнена реальність (AR) у публічній історії створює якісно нові форми взаємодії з минулим. Замість статичних пам'ятних знаків чи дощок AR-тури переносять користувача в «поле пам'яті», накладаючи архівні фотографії, аудіозаписи чи 3D-моделі на сучасний простір. Таким чином місто чи конкретна місцевість перетворюється на своєрідний «живий музей без стін», де через смартфон чи планшет відвідувачі бачать «минуле поруч» — панорамні зображення довоєнних вулиць, руйнування будівель чи життя минулих епох на тлі сучасного пейзажу. Такий інтерактивний підхід має великий потенціал для популяризації історії серед широких аудиторій: AR робить виклад історичних подій більш захопливим і наочним, підвищуючи інтерес та усвідомлення історичної цінності місць. Водночас технологія «оживляє» пам'ять саме на тих локаціях, де відбувалися події, зберігаючи відчуття автентичності простору.

Один із ключових ефектів AR у комеморації — візуальна реконструкція втрачених чи змінених об'єктів пам'яті. За допомогою AR можна показати, як виглядало місце у минулому, наклавши на екран смартфона старі фотографії або цифрові моделі з фотограмметрії. Наприклад, Музей Лондона ще 2010 року реалізував додаток Streetmuseum, який через GPS та камеру смартфона накладав на екран архівні вуличні знімки, дозволяючи користувачам побачити міські панорами минулого на тлі сучасного вигляду. Схожі платформи (як-от Historypin) дають змогу «прив'язувати» історичні світлини до реальних локацій на карті. Сучасні AR-маршрути поєднують геоприв'язані елементи (автоматичне відображення контенту у визначених GPS-точках) та маркерні підходи (контент активується камерою по наведенню на певний знак чи QR-код), що забезпечує різні формати доповнення реальності.

Висока залученість в AR-комеморацію неможлива без прозорості джерел і метаданих. Оскільки цифровий контент легко підробити чи відтворити без контексту, слід ретельно документувати походження кожного елементу — дату й місце зйомки архівного фото, авторство, фонд чи архів, методи реконструкції тощо. Наприклад, поруч із історичною світлиною в AR-додатку може бути іконка «інформація», де відкривається «паспорт картки» з цими даними; 3D-моделі можуть мати відповідний підпис. Такі «паспортні дані» відповідатимуть принципам Лондонської хартії візуалізації спадщини і зміцнять довіру аудиторії. Прозора реконструкція та фіксація «родоводу» цифрових артефактів перетворюють AR-маршрут на «портал у минуле», спираючись на науково верифіковану інформацію. Кожен віртуальний об'єкт у маршруті має мати чітко позначене джерело та статус (оригінал чи реконструкція); така легітимація контенту формує довіру, адже користувач розуміє, що бачить не вигадку, а відображення реальних подій.

Не менш важливою є участь аудиторії у створенні AR-контенту. Маршрути по пам'ятних місцях найефективніші, коли їх розробляють спільно з тими, чиї спогади вони репрезентують. Залучення місцевих жителів, активістів, молоді до збору історій і матеріалів (через конкурси світлин, запис спогадів очевидців, волонтерську оцифровку) збагачує контент і водночас підвищує почуття причетності спільноти

до проєкту. В результаті люди сприйматимуть AR-маршрут як власну «живу книгу пам'яті», якою захочеться поділитися з іншими. Цей демократичний аспект цифрової меморіалізації — один з найцінніших: він руйнує монополію офіційних наративів і робить історію справді народною справою.

Принцип інклюзивності в AR-маршрутах полягає у їх максимальній доступності для найрізноманітніших груп користувачів. Технології мають бути зручними і зрозумілими як для школярів, так і для людей з інвалідністю чи літніх людей, які можуть почуватися невпевнено з гаджетами. На етапі проєктування варто передбачати «безпечну навігацію» містом: чіткі вказівки шляху між точками, інтерактивна мапа або стрілки у AR-інтерфейсі, аудіопідказки для людей із порушеннями зору. Сучасні рішення також можуть показувати оптимальні маршрути без сходів чи інших перешкод для маломобільних відвідувачів. Інклюзивність контенту забезпечують альтернативні способи його сприйняття: для людей з вадами слуху аудіоматеріали мають дублюватися субтитрами або текстовими транскрипціями, а для людей із порушеннями зору мають додаватися звукові описи візуальних сцен з автоматичною активацією при наближенні до об'єктів. Такі технічні та дизайнерські рішення дають можливість «перебудувати» віртуальну екскурсію під потреби кожного користувача.

Разом із новими можливостями доповнена реальність щодо об'єктів пам'яті ставить і низку етичних викликів. Передусім це питання достовірності контенту в епоху постправди: без належної перевірки цифрові матеріали можуть викривляти історію. Саме тому AR-проєкти мають повідомляти про джерела інформації, методи її обробки та верифікації. Також необхідно врахувати приватність і права користувачів: наприклад, використання даних про їхнє місцеперебування слід зробити прозорим, а для «особливих» персональних даних передбачити «право на забуття». Емоційна безпека глядачів особливо важлива на меморіальних маршрутах: якщо AR-контент містить кадри насильства чи трагічні свідчення, додаток має попереджувати про тяжкий зміст і надавати можливість пропустити такі фрагменти. Крім того, проєкт має бути готовим відповідати на запити спільноти: наприклад, видаляти викладений контент, якщо він виявиться образливим або неточним. З одного боку, AR пропонує інноваційні інструменти — інтерактивність, гейміфікацію, персоналізацію досвіду. З іншого — він має залишатися зрозумілим і доступним: навіть найбільш цікаві технології марні, якщо інтерфейс складний або якщо вони виключають певні групи користувачів. Тому розробники AR-маршрутів повинні тестувати продукт із представниками різних цільових груп (педагогами, психологами, фахівцями з універсального дизайну та самими відвідувачами), щоб досягти оптимального балансу між інноваційністю і зручністю.

Узагальнюючи, AR-маршрути істотно розширюють інструментарій публічної історії та меморіальної культури. За правильного поєднання технологічних, наукових і соціальних аспектів такі проєкти можуть посилити колективну історичну свідомість, спонукати до критичного осмислення складних сторінок минулого і зміцнити зв'язок поколінь. Вони перетворюють місто на інтерактивний музей, де минуле й сучасність співіснують у прямому діалозі. Нові цифрові форми комеморації дають змогу не забути найважливіше, оживляючи спадок минулого у зрозумілій і особистісно значущій для кожного формі.

ГОНЧАР Олексій
Старший викладач кафедри Історії музики КМАМ ім. Р. Глієра, магістр культурології, доктор філософії
alexeygonchar412@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5353-0644

ОПЕРНИЙ ТЕАТР ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ: ВІД ВИТОКІВ ДО ПЕРСПЕКТИВ

На сучасному етапі розвитку оперного мистецтва, як у театральному його вимірі, так й нових медійних формах, постановники закономірно беруть до уваги останні досягнення техніки та технологій, які у виставі відіграють досить різновекторні ролі. Якщо раніше це була переважно сфера технічного втілення постановки, то наразі ці елементи дедалі більше інтегруються до режисерської концепції на рівнях художнього засобу, створення різних форматів реальності, часто паралельно до головної сюжетної лінії, а тепер й дієвого персонажа.

Говорячи про розвиток цифрових форм представлення опери, доречною дається хронологічна лінія наступного складу:

- зафільмований спектакль;
- фільм-опера;
- трансляція спектаклю;
- спектакль з інтеграцією (цифрових) технологій різного формату.

Звичайно, що перші кроки привнесення до театру медійності послуговувались аналоговими засобами, де найпростішим було фільмування спектаклю на камеру. Такий спосіб відкрив шлях у майбутнє до дедалі частішого використання стрімко зростаючого технологічного сектору у мистецтві. Перші етапи фільмування спектаклів мали досить умовну художню цінність, де переважали риси «документальності» та загальні крупні плани. Це викликало пошук нових способів роботи з оперним спектаклем, а результатом стала поява принципово нового мистецького формату фільму-опери, популярність яких мала місце у другій половині XX століття.

Ці продукти, створені більше за законами кінематографу в павільйонних умовах та з доручення звукової доріжки, свого часу отримали критичне сприйняття з боку мистецтвознавців, які не вбачали оригінальності у подібних форматах. Так, кінознавець Б. Балаш вважав фільмований оперний спектакль екранізацією, а кіно-оперою називав жанр екранного втілення музичного театру, який більше за інші пов'язаний із оперними традиціями. Дослідниця кінематографу З. Лісса стверджувала про несумісність між оперною умовністю та «реалістичним» показом дійсності у кіно, адже цим видам мистецтва присутні кардинально відмінний темпоритм, де переважно номерна структура опери гальмує рух. На думку А. Аронсона, «такі проекції та рухомі зображення спираються на принципово інший словник, ніж словник сцени», тобто поєднання виразової мови театру та кіно творять принципово нове явище, де «розміщення такої кіно- та відео технології на сцені рівнозначне продовженню розмови двома мовами» [Aronson, с. 86–87].

Оперне мистецтво межі вже нового тисячоліття стало послуговуватись саме таким принципом поєднання форматів. Медіа-засоби дозволили вести живі трансляції спектаклів в різні куточки світу без втрати якості звуку та зображення, а процеси

інтеграції нових цифрових медіа-технологій у сценічний дизайн та простір театру є черговим етапом еволюції театрального мистецтва.

Якщо цифрові елементи проникали у сценічний простір з кінця XX століття досить поступово та інтегрувались в першу чергу у сценографію, то Нью-Йоркська Метрополітен опера була першою інституцією, яка запровадила системну практику розширення аудиторії через трансляцію. Програма трансляцій вистав The Met: Live in HD була запроваджена ще 2006 року, на той час засобами супутникового зв'язку.

Наразі потенціал медіа-технологій та цифрової сфери у театральному виробництві досить зріс. Це відображене у практиці представлення постановок у мережевому доступі, відповідно — дедалі частішому їх фільмуванню у сценічному форматі з дотриманням балансу театрального та екранного принципів представлення та розвитку матеріалу. В цьому аспекті режисерська робота тяжіє до частої вибудови кінематографічних мізансцен, звернення до «життєвості» образно-візуальної сфери спектаклів.

Одночасно «цифра» є компонентом сценічного оформлення простору, інтегрується до вистави на рівні різних її елементів, що часто дозволяє посилити виражальні можливості сценічної дії, додати нове змістовне наповнення та працювати з темпоритмом розгортання матеріалу — саме тим проблемним полем наново синтезованого оперного продукту.

Внаслідок цього сценічний простір та структура драматургії режисерської роботи отримали кардинально нове вирішення, можливості вдаватись до небаченої раніше динамічності розгортання оперної вистави та, що найголовніше, поглиблення змістовної сфери спектаклю. На сьогодні цифрові елементи вже переходять в розряд «сукупності інструментів і технологій, які дизайнери і митці використовують для діалогу та взаємодії. Це охоплює, але не обмежується віртуальною реальністю, проекціями, технологіями відеоекранів, штучним інтелектом тощо» [Zhang, с. 13].

Входження нових типів реальності та ШІ до сценічної оперної вистави як художнього засобу (та навіть у ролі персонажа) наразі є чи не головним вектором пошуків у цій царині. Якщо донедавна переважало використання названих компонентів у вже сформованому оперному репертуарі, останні роки демонструють вірогідний сценарій переосмисленя й самих принципів жанру, адже частина новостворених композицій, які автори визначають як «опера», мають в основі сюжетну лінію саме цифрового наповнення. Хоча ця сфера й не має досить широкого спектру тематичного матеріалу, інтерес до неї наявний.

В результаті, можемо вважати сучасні тенденції до цифровізації опери одним із етапів розвитку жанру, який реагує на зовнішні реалії, перетворюючи їх у мистецьку практику, яка в більшій або меншій мірі апелює до традиційних форматів та, безумовно, має перспективи до подальшого зростання й розповсюдження.

Список використаних джерел

1. Aronson, A. (2005). Can Theater and Media Speak the Same Language? Looking into the Abyss. Essays on Scenography. Ann Arbor: University of Michigan Press, 86–96.
2. Zhang Jinming (2023). Digital Media Technology on the Theatre Stage. Frontiers in Art Research. Vol. 5, Issue 12: 13–18. DOI: https://doi.org/10.25236/FAR.2023.051203

ДАВИДЕНКО Валентина
Старший науковий співробітник Музею видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького
pit-trice@ukr.net
https://orcid.org/0009-0006-9535-9711

МЕМОРІАЛЬНИЙ БУДИНОК МИКОЛИ ЛИСЕНКА МУЗЕЮ ВИДАТНИХ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: НОВІТНІ ФОРМИ МУЗЕЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УМОВАХ ВІЙНИ

Сучасний досвід організації комунікативного простору музею базується на принципово нових імперативах у сприйнятті цих культурних інституцій, які нині не лише опрацьовують і репрезентують культурно-історичні цінності. Різноманітні фактори, з якими може зіткнутися установа в екстремальних ситуаціях воєнного часу, змушують музеї переглядати і оновлювати методи своєї діяльності, спонукають до створення нових форм комунікації із глядачем.

Локація Меморіального будинку Миколи Лисенка Музею видатних діячів української культури (далі — *МВДУК*) зі старовинною історичною архітектурою і мальовничою природною оазою з перших місяців війни стала своєрідним осередком психологічної адаптації не лише для киян, а й численних переселенців зі східних регіонів країни. Ці виклики спонукали до зміни традиційних форматів спілкування із гостями музею і напрацювання нових, коли глядачі не тільки осягають проблеми сучасності крізь призму історії й пам'яті, але й мають можливість реагувати на те, що їм експонується.



Фото 1. Меморіальний будинок Миколи Лисенка Музею видатних діячів української культури.



Фото 2 та 3. Інтер'єр тераси під час тематичної лекції із чаюванням «Лисенки неофіційні».

Так, уже в червні 2022 року в Меморіальному будинку Миколи Лисенка започатковано тематичні екскурсії із чаюванням на історичній терасі «Лисенки неофіційні» та «Музи Миколи Лисенка», де в колоритному історично-художньому інтер'єрі і невимушеній атмосфері гості дізнавалися про невідомі раніше для широкого загалу факти з життя і творчості видатного композитора та його родини і самі долучалися до обговорення, а з часом навіть до поповнення унікального інтер'єру. Формат лекції-бесіди був результативним, завдяки оновленню і збагаченню інформації за участі науковців і гостей, актуальним акцентам і важливим історичним зіставленням у контексті життєпису композитора, продиктованим нинішніми щоденними реаліями.

Дехто з гостей стали справжніми прихильниками таких лекцій і відвідували надалі їх зі своїми друзями та родинами. Згодом до кола таких прихильників долучилися воїни ЗСУ, які перебували на лікуванні чи адаптації після поранення. Уже в нинішньому році МВДУК уклав угоду із Національним університетом оборони України про співпрацю, згідно з якою всі актуальні музейні тематичні заходи безплатно відвідують студенти університету та Київського військового ліцею ім. Івана Богуна, аби надати можливість молодому поколінню майбутніх захисників вітчизни глибше пізнати культурно-історичні корені українського народу, цінні мистецькі набутки багатьох поколінь. Такі самі пільги мають учасники бойових дій та категорія відвідувачів музею за інклюзивними програмами.

Тема збереження української культурної спадщини актуалізована ще гостріше воєнною добою: варварськими бомбардуваннями і цілеспрямованим знищенням доступних ворогу об'єктів культури. І це той важливий сигнал про рівну значимість культурного й збройного опору ворогу, який ми прагнемо донести відвідувачу у різних формах музейної діяльності.



Фото 4. Проєкт «Український світ Миколи Лисенка» за участю перекладачки, поетеси і науковиці Олени О'Лір.



Фото 5. Композитор і піаніст Іван Тараненко, автор і виконавець джазової ф'южн-феєрії «Майстер снів» на слова В. Давиденко, під час свого концерту «Відчуття реальності» у Меморіальному Будинку Миколи Лисенка у рамках виставки «Цвіт київських кантів».

Так, 2023 року започатковано літературно-мистецьку імпрезу «Український світ Миколи Лисенка» за участі відомих українських письменників, музикантів, мистців, науковців. Ці зустрічі для київських старшокласників і широкого загалу глядачів із письменниками Любов'ю Голотою, Софією Майданською, Миколою Славинським, Любов'ю Дрофань, Галиною Дацюк, Зіркою Мензатюк, журналістом і письменником Максимом Рильським, оперною співачкою і громадською діячкою Ольгою Камінською супроводжувалися документальним аудіовізуальним контекстом та викликали жваве й зацікавлене обговорення аудиторії.

У цьому сенсі сучасні методи комунікації та різні творчі заходи не лише сприяють осягненню експозиції, а й спонукають чи й провокують відвідувачів до діалогу, пізнаючи сучасний різноманітний український світ культури, що постав саме завдяки багатовекторній культурній і мистецькій діяльності одного з фундаторів національної ідентичності Миколі Лисенку. Яскрава позитивна синергія таких імпрез життєво важлива в умовах постійно присутнього стресового компоненту в сьогоденні наших співвітчизників. Тому синтез наукової і мистецької складової є ключовим у музейній комунікації з глядачем.

Важливою подією став музейний проєкт до 155-річчя закінчення Миколою Лисенком Лейпцизької консерваторії імені Фелікса Мендельсона-Бартольді. Відкриття наукової виставки відбулося за участі науковців, дипломатів, зокрема посольства Німеччини та співробітників Українського Гете-Інституту (Goethe-Institut). А продовженням озвученої ними історії про зарубіжне становлення Миколи Лисенка як музиканта і композитора стала екскурсія-концерт у меморіальній вітальні, де його твори зіграли відомі київські музиканти, та виступ київського струнного тріо Будинку музики у музейній залі, що вперше озвучило твори, написані композитором у Лейпцигу.



Фото 6. Праправнук Миколи Лисенка — Микола Лисенко у Меморіальному Будинку музеї на виставці живопису В. Давиденко «Цвіт київських кантів».



Фото 7. Фронтова медикиня у музеї на виставці.

За кілька місяців після відкриття виставки у меморіальній вітальні Будинку Миколи Лисенка записав свій відеоконцерт французький піаніст Олександр Діє, який звернувся до творчості великого українського композитора під час війни, аби продемонструвати світові духовні скарби нації, яка відстоює їх у війні з лютим ворогом. Таким чином духовний музичний канал поєднав аудиторію європейських країн із музичною вітальнею українського генія.

Причетність до творення культурної історії Вітчизни і її майбутнього — такий внутрішній лейтмотив для кожного глядача закладається і в форматі інших виставок. Зокрема, у рамках мистецької виставки живопису Валентини Давиденко «Цвіт київських кантів» у Меморіальному будинку Миколи Лисенка відбувся концерт видатного українського композитора Івана Тараненка, де прозвучали його нові твори, написані на тему воєнного сьогодення, доповнюючи образний мистецький календар цих подій, представлений художницею на виставці.

У кожному із цих проєктів лейтмотивом були відповідні зразки Лисенкової творчої спадщини в усіх сферах його багатогранної діяльності: композиторській, виконавській, педагогічній. Відомо, наскільки важливою в нинішніх умовах воєнного лихоліття є комунікативна робота з дитячою і юнацькою аудиторією. Окрім традиційного формату екскурсій, концертів учнів музичних шкіл, багато юних глядачів збирають постановки дитячих опер Миколи Лисенка, як, наприклад, популярна «Коза Дереза». Завдяки напрацьованій науковцями музею виразно комунікативній версії у виставі безпосередньо беруть участь не лише юні виконавці, а й глядачі — учні початкових класів, які продовжують дійство з улюбленими персонажами в Лисенковім саду.



Фото 8. Вихованці ліцею імені І. Богуна в Меморіальному будинку Миколи Лисенка.

І вже три роки поспіль реалізується на цій локації Меморіального Будинку Миколи Лисенка дитячий фестиваль «Молодощі». Збірник українських народних дитячих ігор і пісень, створений колись композитором, тепер щовесни представляють хороводами та іграми в саду сучасні малята, починаючи з наймолодших груп дитячого садка і вихованцями початкових класів музичних шкіл. Досить зауважити, що крім естетичного розвитку, діти поринають у світ безпосереднього контакту з природою, активно спілкуються між собою, відроджують генетичну пам'ять, засвоюючи глибинну культурну спадщину свого народу.

ДЕМИРОВА Дарія
Студентка Державного торговельно-економічного університету
daria.demirova27@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-9728-0836

МИСТЕЦТВО ЦИФРОВИХ МЕДІА, ЯК ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ ВІДКРИТТЯ НОВИХ ГОРИЗОНТІВ МИСЛЕННЯ

Вступ. З розвитком сучасних технологій усі сфери людської діяльності зазнали кардинальних змін, і мистецтво не стало винятком. Цифрові медіа, що охопили спектр інструментів від комп'ютерної графіки та віртуальної реальності до штучного інтелекту, дали поштовх не лише новим технічним засобам, а й ензиму переосмислення творчої сутності та структури. Актуальність дослідження зумовлена тим, що цифрове мистецтво формує нові форми комунікації та експандує людську уяву, відкриваючи небачені можливості для творчого виявлення. Стрімкий розквіт цих способів арту вимагає осмислення майбутнього та формування нових стилів і культурних наслідків. Мета дослідження — проаналізувати метаморфозу мистецтва внаслідок еволюції цифрових медіа та окреслити нові горизонти, що їх розгортають сучасні технології перед митцями. Об'єкт дослідження — мистецтво як форма культурного самовираження. Предмет дослідження — цифрові медіа як інструмент художньої трансформації. Методи дослідження — аналітичний, порівняльно-історичний, системний підхід, узагальнення та контент-аналіз.

Вплив Цифрових Технологій на Конверсію Мистецтва

Мистецтво завжди виконувало роль пізнання світу, способу спілкування та збереження спільного людського досвіду. Від давніх наскельних малюнків до Античності та Ренесансу, історичні епохи визначали зміну його головних правил. Еволюція цивілізацій зумовила розмаїття художніх форм. Поява фотографії у XIX столітті поставила питання про роль митця, коли техніка перевершує майстерність, що спричинило перехід від наслідування до осмислення явищ. У XX столітті авангард і постмодернізм розширили межі арту, дематеріалізувавши носій ідея, звук, рух, підготувавши ґрунт для цифрового мистецтва.

Початок часу інформації (1980–1990-ті) розпочав нову стадію розвитку мистецтва. Комп'ютерні технології змінили свій стан з обчислювального засобу на спосіб створення. Це допомогло виникненню нових напрямків: цифрового живопису, тривимірного зображення, VR/AR, медіа-мистецтва та алгоритмічних методів. Дигітальний арт ґрунтується на програмних алгоритмах та інтерактивізації. Ця платформа надає митцеві змогу оперувати кінетикою, акустикою, хронотопом та участю реципієнта. Глядач перетворюється з пасивного спостерігача на активного ко-креатора художнього дискурсу. Дигітальне мистецтво радикально трансформує онтологію творчого процесу: авторство зміщується у напрямі колективної ко-креації, а сама процедура набуває відкритої структури. Визначальною характеристикою є демократизація художньої діяльності: доступ до мереж універсалізує умови для дистрибуції арт-об'єктів, німаючи межі між професійною та аматорською творчістю. Цифрові технології змінюють не лише зовнішній вигляд, а й внутрішній зміст, дозволяючи будувати віртуальні світи, показувати абстрактні ідеї та створювати арт-об'єкти на основі ШІ. Таким чином, цифрові медіа виводять мистецтво за межі матеріальної

реальності. Позитивні аспекти дигітальної трансформації мистецтва полягають у розширенні креативного потенціалу та генезисі нових форм художньої експресії, які недосяжні в традиційних медіумах. Виробництво артефактів стало прискореним та економічно ефективним. Мистецтво набуло глобальної доступності, а платформи забезпечили інстантну комунікацію, інтерактивність та акумуляцію контенту. Технології VR/AR дозволяють реципієнту імерсивно інтегруватися у художній простір.\

Негативні імплікації включають деконструкцію унікальності оригіналу через легкість копіювання та репродукування дигітальних об'єктів. Актуальною залишається проблема інтелектуальної власності у віртуальному середовищі. Надмірна технологічна медіація потенційно спричиняє поверхневість естетичного сприйняття, а митець ризикує втратити афективний зв'язок із матеріалом, замінюючи інтуїтивний підхід на алгоритмічний. Інформаційна гіперсатурація знижує глибину естетичного досвіду.

Перспективи та висновок

Майбутнє мистецтва пов'язане з технологічною еволюцією. ШІ, алгоритми, що створюють, віртуальні світи та блокчейн створюють нову основу художньої реальності, де людина та машина працюють як співавтори та взаємодоповнюючі учасники. Цифрове мистецтво перетвориться на місце спільної творчості, а віртуальні простори допоможуть зробити звичайними музейні установи, вводячи мистецтво у звичайний досвід людини.

Ключовим напрямком є синтез мистецтва, науки та технології. Творець трансформується у дослідника, експериментуючи з великими масивами даних, біотехнологічними системами та екологічним моделюванням. Ця інтердисциплінарна взаємодія генерує естетику, базовану на інформаційності, процесуальній динаміці та системних кореляціях.

Цифрове мистецтво — це глибоке перетворення художнього мислення. Цифровізація мистецтва є двояким процесом, що визначає межі нових культурних можливостей. Спільний альянс людської креативності та когнітивних потенціалів технологій дасть відповідь на ключове питання: чи збереже арт антропоцентричну сутність в епоху цифрових метаморфоз.

Список використаних джерел

1. Беньямін В. Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності. — К.: Основи, 2020.
2. Манн Р. Цифрове мистецтво і культура нових медіа. — Львів: Видавництво УКУ, 2019.
3. Павлов О. Медіамистецтво як форма сучасного культурного процесу // Культурологічні студії. — 2021.
4. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. — New York: MIT Press, 2018.
5. Paul C. Digital Art. — London: Thames & Hudson, 2020.
6. Shanken E. Art and Electronic Media. — Phaidon, 2019.

ДОБРОНОСОВА Юлія
Доцент кафедри філософії та педагогіки НТУ, кандидат філософських наук
gavrylodmytr@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5891-8226

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ПСИХОТЕРАПІЇ ЯК КЛЮЧ ДО ПІЗНАННЯ ГРАНИЧНОГО ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ДОСВІДУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Смислова насиченість української поезії, написаної після 24 лютого 2022 року, зумовлює пошук нових методологічних підходів до її пізнання, адже феноменологічні спостереження поетів можуть видаватися «закритими» для літературознавчої чи мистецтвознавчої рецепції, але можуть бути проаналізовані з використанням здобутків філософії досвіду, феноменологічної психології і психотерапії. У багатьох творах сучасних українських авторів присутні унікальні свідчення про переживання у граничних ситуаціях, опис травматичних подій та посттравматичного зростання. Актуальність осмислення евристичного потенціалу нових підходів до методології аналізу представленого у поезії граничного екзистенційного досвіду зумовлена тим, що в поетичних текстах ми маємо справу із особливим типом знання про екзистенційні переживання людини. Метою нашого розгляду є виявлення евристичного потенціалу підходів феноменологічно орієнтованої психотерапії в аналізі граничного екзистенційного досвіду, представленого у поезії Маріанни Кіяновської, Галини Крук, Ярини Чорногуз та Її Ківи. Проблематика переживань, пов'язаних зі споглядання простору і часу, є осереддям пізнання людського існування в екзистенціальній філософії та феноменологічній психології. Специфіка опису в сучасній українській поезії персонального темпорального, просторового і тілесного досвіду засвідчує, що поетичні тексти уможливлюють деталізовану репрезентацію людського життя в граничних ситуаціях, недоступну академічному філософському дискурсу. Зв'язок між уявою й особистими переживаннями перетворює образи-концепти у віршах на смислові мости між раціональним й ірраціональним, а ті образи-концепти, за допомогою яких в поезії представлено екзистенціали людського існування, спрацьовують як перехід між загальним і конкретним. Обґрунтовуючи особливості феноменологічно орієнтованої психотерапії, Томас Фукс (Фукс, 2021) зазначає, що феноменологічний підхід дозволяє подолати дихотомію внутрішнього / зовнішнього, та використовує поняття зажитого простору як тотальності, яку особа переживає разом із певними ситуаціями, умовами, впливами та горизонтом можливостей, причому виняткове значення у цьому мають опозиції віддаленість / наближеність та досяжність / недосяжність. У такому просторі суб'єкт і світ конституюють одне одного, в результаті чого вибудовується *екзистенціальна топологія* або особиста матриця значень, які утворюють *екзистенційний часопростір*. Томас Фукс наголошує, що специфіка психологічного травмування полягає в його деформації, що нерідко проявляється в змінах не лише в переживаннях темпоральності, але й споглядання простору і власного тіла. Розуміння цього дозволяє нам підібрати методологічні ключі до віршів Маріанни Кіяновської та Ярини Чорногуз, написаних після 24 лютого 2022 року. Тексти обох авторок, одна з яких є військовою, а друга цивільною, об'єднує фіксація різних варіантів зв'язку між деформаціями споглядання простору і часу та деформаціями тілесних

переживань. У їх нових збірках (Кіяновська, 2023; Чорногуз, 2025) досвід вцілілих цивільних і військових постає як травматичний, а граничні ситуації стають ситуаціями болісного виходу в посттравматичне зростання. Про це свідчать вірші Ярини Чорногуз «[гра у трансгуманність]», «[серед тригерів]», «[безмісцинність]», в яких накопичення прикмет руйнації у зовнішньому веде до внутрішніх переживань руйнації на тілесному рівні, та втрати зв'язку із індивідуальним часом існування, причому посттравматичне зростання пов'язане з відновленням зв'язку із іншими людьми, як живими, так і загиблими. У Маріанни Кіяновської споглядання руйнації також веде до переживання деформацій у власному тілі (вірші «щоразу вражає чому в дні війни так мало повітря», «горло моє відкрите і голе», «властивість людини помилятися», «кров шаріється і сіріє ціпеніє тоді синіє»). Взаємне конституювання світу та суб'єкта у повсякденні війни передбачає деформацію зажитого простору і блокування горизонту можливостей і в нових віршах її Ківи (Ківа, 2023), коли вона описує феномен життя в часи війни як життя з ампутованим майбутнім і минулим. У віршах всіх трьох поеток граничний екзистенційний досвід є досвідом переживання психотравмуючої природи повсякдення війни та передбачає також досвід реакцій на медіатравматизацію. У Маріанни Кіяновської та її Ківи опис медіатравматичних впливів трапляється частіше, ніж у Ярини Чорногуз, і вони зазвичай ведуть до підсилення впливу деформацій зажитого простору на щоденне життя людини, наслідком чого стає втрата екзистенційної довіри до світу. Спільною для всіх трьох авторок є констатація того, що стискання зажитого простору під час війни кидає виклик відкритості людського існування, але закритість (як травматична реакція), не рятує особу від травматичних переживань, які згодом ведуть до появи закритості щодо власних переживань. У такому деформованому життєсвіті і часопросторі зникає звичне споглядання простору і часу, тому особа існує ніби в безчассі. Вирішальну роль тут відіграє навіть не споглядання зруйнованого війною простору українських міст і ландшафтів, а переживання цього на рівні тілесних відчуттів. Деформована темпоральність присутня не лише в творах згаданих авторок, але й в віршах Галини Крук, написаних у 2023–2025 роках, і досягає кульмінації у текстах «Момент істини» та «із чиєїсь легкої руки для когось не станеться завтра». Для розуміння того, чому розриви між модусами часу відіграють важливу роль у граничному екзистенційному досвіді, цінними є висновки Томаса Фукса про деформації темпоральності, притаманні людям в горюванні (Fuchs, 2017), наслідком травматичних переживань яких стає втрата частини свого Я разом із частиною спільного світу, але найголовніші екзистенційні трансформації ведуть до того, що особа виявляється замкненою в деформованій темпоральності та існує у суперечливих формах теперішнього часу. Найбільше описів цього містять вірші Маріанни Кіяновської та її Ківи, натомість у Ярини Чорногуз та Галини Крук до цих переживань додається осмислення травми вцілілих, аналіз особливостей репрезентації якої може стати предметом наших майбутніх досліджень.

Висновки. Спільним для опису граничного екзистенційного досвіду в поезії Маріанни Кіяновської, Галини Крук, Ярини Чорногуз та її Ківи є десинхронізація плинної і зупиненої форм часу, що веде до втрати уявлення про горизонт можливостей та травматичних тілесних переживань, викликаних деформаціями споглядання простору і часу та досвідом, подібним до досвіду горювання. Підходи феноменологічно орієнтованої психотерапії дозволяють виявити, що в віршах поетів конфлікт між життям і смертю як двома онтологічними сферами, що конкурують, постає осереддям розуміння суті ситуацій травмування, а вирішення його відбувається

у посттравматичному зростанні, основою майбутнього аналізу якого має стати цінна феноменологічна ідея взаємного конституювання суб'єкта і світу в горизонті зажитого простору.

Список використаних джерел

1. Ківа, І. (2023). *Сміх згаслої ватри.* Київ: Дух і Літера.
2. Кіяновська, М. (2023). *Блискавка зустрічає воду і вітер.* Київ: Дух і Літера.
3. Чорногуз, Я. (2025). *Нічийний шафран.* Чернівці: Меридіан Черновці.
4. Фукс, Т. (2021). Психотерапія зажитого простору: феноменологічний та екологічний концепт. *Філософія освіти.* 27 (2), 240–256. DOI: https://doi.org/10.31874/2309-1606-2021-27-2-14
5. Fuchs, Th. (2017). Presence in absence. The anbiguous phenomenology of grief. *Phenomenology and the Cognitive Sciences,* 17 (1), 43–63. DOI: https://doi.org/10.1007/s11097-017-9506-2

ДОРОШЕНКО Тетяна
Провідний фахівець з управління проєктами, магістр культурології
xiaominikus@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-4388-0175

ТІЛЕСНІСТЬ В ТВОРАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

Актуальність теми полягає у виявленні та дослідженні концептуалізації тілесності в європейському мистецтві, що набуває особливого значення для сучасних культурологічних досліджень, оскільки тіло є не лише біологічною реальністю, а й ключовим культурним кодом, через який народ/суспільство осмислює свої уявлення про духовність, моральність, владу та ідентичність. Споглядаючи мистецтво, можна осмислити, що через тіло, митці виражають красу, потворність, страждання, мораль, трансцендентальність або екзистенційний досвід.

Французький філософ М. Мерло-Понті зазначав, що «тіло є не річчю серед речей, а способом буття у світі», де наголошував, що тіло та світ, через які сприймається життя, є нерозривно пов'язаними між собою. Тілесність є однією з найскладніших та найглибших категорій у європейській культурі, що функціонує як знаковий, символічний і психологічний носій смислу. Британський історик мистецтв, директор Національної галереї Лондона Кеннет Кларк у своїй праці «Оголена» (The Nude, 1956) наголошував, що «нагота» в мистецтві є не стільки біологічною категорією, скільки естетичною формою, яка відкриває шлях до божественного. Фраза давньогрецького філософа Протагора: «Людина — це міра всіх речей» почала «діяти як таблетка» для зранених душ, які погрузли в міфосвідомості та релігійній парадигмі. Антична культура сформувала уявлення про тіло як ідеалізовану форму, що поєднує красу, пропорції та духовну гармонію. У давньогрецькій традиції нагота (тілесність) впроваджувалася через поняття Калокагатії (з грецької «калос» — прекрасний, «кагатос» — добрий) — гармонії тілесного і духовного (морального, інтелектуального, душевного). Тобто, людина мала бути розвинена як ззовні, так і всередині. З іншого боку, скульптури атлетів демонстрували не стільки тілесність не лише як людську натуру, скільки божественну довершеність. Оголене тіло тут постає як знак ідеалу, що примирює земне й небесне. Кеннет Кларк, який досліджував мистецтво Античності вказував: «греки вдосконалили оголене тіло, щоб людина могла відчувати себе богом, і в певному сенсі це все ще її функція, бо хоча ми більше не вважаємо, що Бог схожий на прекрасного чоловіка, ми все ще відчуваємо близькість до божественності в тих спалахах самоідентифікації, коли через власні тіла ми, здається, усвідомлюємо вселенський порядок». Митці епохи Ренесансу відроджували античні «ідеали», і нагота набула статусу гармонійної краси. У творах Сандро Боттічеллі («Народження Венери», «Весна»), Рафаеля («Три грації», «Форнаріна»), Тіціана («Венера Урбінська», «Венера», «Даная») тіло стає уособленням природності й духовної довершеності. Цей період засвідчив повернення до концепції тіла як носія краси та божественної пропорції. Але паралельно з цими прикладами, ми все ж зобов'язані згадати картини, де зображені Адам і Єва. Митці, такі як Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах Старший, Лукас Кранах Молодший, Тіціан зображували Едем не по канонах, і акцент робиться не на релігійній старозавітній тематиці, а саме на моменті їх оголеності та сорому. У цих творах мистецтва тілесність представлена не через ідеал, а через досвід

провини, сорому та падіння. Джон Берджер у своїй книзі «Як ми бачимо» вказав, що «за доби Відродження оповідна послідовність зображень зникає: тепер зображують один момент — сорому. Пара соромно прикривається фіговими листками чи руками. Однак тепер Адам і Єва соромляться не одне одного, а глядачів» [4]. Тобто, митці впроваджують людські якості, такі як сором, ганьбу, непокору. Цей жест свідчить про усвідомлення тілесності як простору моральної амбівалентності: між гріхом і красою, невинністю й провиною. Однак, ми немає забути про те, що їх тілесність після гріхування стала кінечною. Вони «випали» з ідеального світу в матеріальний і таким чином стали смертними. Тут варто згадати концепцію «Еросу і Танатосу», оскільки вона з'являється в контексті створення і руйнації, народження і смерті, об'єднання та деструкція в європейській культурі. Французький філософ Жорж Батай наголошує, що тілесність — це простір еротичного і трансцендентного одночасно, адже «Ерос це досвід межі, де життя стикається зі смертю». Ми бачимо як на полотнах тіла розривають новий вимір, що полоягає у символізації та розкодуванні цих символізацій при умові правильних контекстів культурних епох.

Таким чином, тілесність у європейському мистецтві постає як багатовимірне явище, що поєднує естетичний, моральний і символічний рівні, де аналіз тілесності дозволяє глибше зрозуміти символічний простір в контексті культури.

Список використаних джерел

1. Прокопович Т. А. Актуальні проблеми формування та розвитку світового та українського сучасного мистецтва 2023 https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-19
2. Berger J. Ways of Seeing. London: Penguin, 1972.
3. Clark K. The Nude: A Study in Ideal Form. New York: Pantheon Books, 1956.

ДЯЧЕНКО Алла
Доцент кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій КДАДПМД ім. М. Бойчука, кандидат педагогічних наук, доцент
pani.alla0107@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4496-5931

СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Сучасне декоративно-прикладне мистецтво України переживає період активного оновлення, у якому гармонійно поєднуються глибокі етнокультурні традиції з новітніми художніми, технологічними та дизайнерськими пошуками. Цей синтез стає основою формування сучасної української візуальної культури, що водночас зберігає національну ідентичність і демонструє її світові. Декоративно-прикладне мистецтво набуває не лише естетичного, а й соціокультурного, дипломатичного значення, адже воно відображає духовний потенціал українського народу та його здатність до культурного самовираження навіть у складні історичні періоди.

В українському мистецтві сьогодення традиційні ремесла не зникають, а навпаки — оновлюються, стаючи основою нових художніх форм. Як зазначає О. Клименко [2, с. 43], гончарство є прикладом гармонійного поєднання утилітарної та декоративної функцій. Майстри кераміки, зберігаючи технологію ручного формування та випалювання, експериментують із фактурою, кольорами й формами, створюючи предмети, що одночасно мають мистецьку і практичну цінність. Подібна тенденція спостерігається і в інших галузях декоративно-прикладного мистецтва — ткацтві, лозоплетінні, різьбярстві, де традиційні техніки поєднуються з авторським баченням митця.

Сучасна українська кераміка — це вже не лише побутовий посуд, а й арт-об'єкти, що експонуються на міжнародних виставках. У таких роботах відчутне прагнення поєднати простоту народної форми з елементами мінімалізму, властивими сучасному дизайну.

І. Несен [4,с. 63] наголошує, що наукова атрибуція є необхідною умовою збереження автентичності народного мистецтва. Завдяки фаховому вивченню регіональних особливостей орнаментів, технік і матеріалів можливо точно визначити походження творів, що дозволяє представляти їх у світовому культурному контексті. В умовах глобалізації українське декоративно-прикладне мистецтво зіштовхується з викликом стандартизації, тому роль науковців полягає у фіксації оригінальних форм, мотивів і технологій.

Наукова атрибуція забезпечує передачу знань між поколіннями майстрів, зберігаючи спадковість традицій. Саме тому сучасні митці активно співпрацюють із музеями, архівами, етнографічними центрами, створюючи базу даних українських декоративних технік.

Як підкреслює А. Гоцалюк [1, с. 21], декоративно-прикладне мистецтво є духовною спадщиною етносу, у якій відображено світогляд, моральні цінності й естетичні орієнтири нації. Символіка кольорів, орнаментальні мотиви, способи оздоблення мають сакральний характер, що передає філософію життя українців. Традиційна вишивка, наприклад, — це не лише декоративний елемент одягу, а й код етнічної ідентичності. Кожен регіон України має свої унікальні техніки — білу гладь

Полтавщини, хрестик Поділля, червоно-чорні мотиви Волині. У цих орнаментах закладено історичну пам'ять, уявлення про гармонію світу, зв'язок людини з природою та сакральним простором.

Декоративно-прикладне мистецтво виступає своєрідною «мовою культури», що зберігає духовні основи нації навіть у добу цифрових технологій.

Проблему взаємодії традиції та сучасності досліджують А. Сліпіч, О. Ковач та І. Лисенко-Ткачук [6], які аналізують інтеграцію української витинанки в сучасний дизайн. Якщо колись витинанка прикрашала хати як оберіг і символ краси, то сьогодні вона використовується у графічному дизайні, поліграфії, архітектурі, навіть у digital-арті. Художники трансформують традиційні мотиви у сучасну візуальну мову, створюючи симбіоз народного та інноваційного.

Подібна адаптація народних технік сприяє популяризації української культури серед молоді, формує нові напрямки креативних індустрій і підтримує сталий культурний розвиток.

В умовах війни українське мистецтво стало важливим чинником культурної дипломатії. І. Менсфілд [3] описує лондонську виставку творів Марії Примаченко як символ культурної стійкості України. Її яскраві фантастичні образи, пройняті народною енергетикою, перетворилися на метафору незламності нації.

Не менш показовим є проєкт *Amidst Cries from the Rubble* [8], представлений Музеєм міжнародного народного мистецтва, який показує мистецтво як засіб осмислення втрат і відродження. Українські художники, використовуючи народні техніки, через виставкові експозиції доносять до світу історію народу, що бореться, але не втрачає своєї культурної гідності.

Виставки *Rushnyky: Sacred Ukrainian Textiles* [7] і *Threads of Tradition: The Art of Ukrainian Vyshyvanka* розкривають глибокий символізм рушників і вишиванки — як носіїв національної пам'яті, любові та духовної єдності. Вони демонструють, як традиційні елементи можуть функціонувати у глобальному культурному просторі, зберігаючи при цьому своє сакральне значення. Такі ініціативи не лише популяризують українське мистецтво, а й формують позитивний імідж держави на міжнародному рівні.

Отже, сучасне декоративно-прикладне мистецтво України є складним і багатогранним явищем, що ґрунтується на діалозі традиції та інновації. Збереження автентичності забезпечує спадковість національної культури, тоді як відкритість до нових форм і технологій сприяє її інтеграції у світовий мистецький процес. Виставкові арт-проєкти стають інструментом культурної дипломатії, презентуючи Україну як країну з багатою історією, глибокими духовними цінностями й потужним творчим потенціалом.

Список використаних джерел

1. Гоцалюк А. *Духовна спадщина етносу в контексті декоративного мистецтва*. Чернівці, 2021.
2. Клименко О. *Гончарство України: традиція і сучасність*. Київ, 2020.
3. Менсфілд І. *Maria Prymachenko: The Art of Resilience*. London, 2023.
4. Несен І. *Наукова атрибуція народного мистецтва як основа автентичності*. Львів, 2019.
5. *Rushnyky: Sacred Ukrainian Textiles*. New York, 2022.

6. Сліпіч А., Ковач О., Лисенко-Ткачук І. *Українська витинанка в сучасному дизайні.* Харків, 2022.
7. *Threads of Tradition: The Art of Ukrainian Vyshyvanka*. Toronto, 2023.

ДЯЧЕНКО Алла
Доцент кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій КДАДПМД ім. М. Бойчука, кандидат педагогічних наук, доцент
pani.alla0107@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4496-5931

АУДІОВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ ЯК НОВІ ВЕКТОРИ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОГО МИСТЕЦТВА ЕПОХИ ЦИФРОВІЗАЦІЇ

Актуальність. У XXI столітті художньо-промислове мистецтво переживає глибоку трансформацію, спричинену цифровими технологіями. Звук, світло, рух, відеопроекція стають рівноправними компонентами художнього висловлювання. Традиційні форми — живопис, скульптура, костюм — виходять за межі матеріального простору, перетворюючись на інтерактивні й імерсивні об'єкти, що залучають глядача до процесу сприйняття як співтворця. Актуальність теми визначається потребою осмислення нової художньої мови, у якій аудіовізуальні технології формують синтетичну естетику часу, руху та присутності.

Мета дослідження — виявити роль аудіовізуальних технологій у розвитку сучасного художньо-промислового мистецтва, визначити їх вплив на формування нової імерсивної естетики та окреслити шляхи взаємодії традиційних і цифрових форм художнього мислення.

Сучасне мистецтво дедалі частіше інтегрує звук, світло й кінетику, створюючи ефект занурення у простір твору. Імерсивність (від англ. *immersive* — занурювальний) стає головною художньою категорією, що передбачає повну взаємодію глядача з твором. Як зазначає І. Печеранський [3, с. 92], аудіовізуальні технології формують «культуру присутності», у якій звук і зображення створюють єдину емоційну площину.



Рис. 1 «Pulse Room» (Rafael Lozano-Hemmer) — інсталяція з лампочками, що реагують на серцебиття відвідувача: звук/рух → світло.

У світовій практиці цьому відповідають мультимедійні проєкти *Van Gogh Alive*, *Monet & Friends*, *Klimt Immersive Experience*, де картини оживають через музику, колір і рух та дають змогу глядачеві не просто споглядати картину, а ніби входити в неї, чути її, відчувати простір і ритм мазка. Звукова складова підсилює колірні емоції, а динаміка проекції створює ілюзію живого руху пензля.




Рис. 2 «Van Gogh Alive» Рис.3 «ClaudeMonet». Immersive Experience

В українському контексті аналогічні тенденції реалізуються у проєктах «Україна: код нації», «Шлях світла» та низці перформансів, що поєднують живопис, відеоарт і звук. Таким чином, **зображення стає подією**, а не статичним образом.

Подібний синтез дозволяє «почути» картину — звук стає частиною її композиції, підкреслює ритм, контраст чи гармонію кольорів, створює атмосферу часу, яку зображує автор.

У сфері пластичних мистецтв з'являються кінетичні й світлозвукові об'єкти, які реагують на рух чи звук глядача. Скульптура набуває ознак живого організму — «дихає» світлом і звуком, створюючи синестетичний ефект (перехресне сприйняття кольору й звуку). Як підкреслює С. Матяш [3], сучасне мистецтво прагне інтерактивності, долаючи межу між матерією і цифровим кодом. Пластика стає не лише матеріальною, а й **енергетичною**. Наприклад, прозорі чи напівпрозорі об'єкти з вбудованим світлом змінюють форму під дією музичного ритму або звукових хвиль. Глядач не просто бачить об'єкт — він відчуває його звучання, його рух у просторі. Таким чином, відбувається **синестетичний ефект** — перехресне сприйняття зорових і слухових відчуттів.

Особливе місце належить сценічному та костюмному мистецтву. LED-тканини, оптоволокно та гнучкі дисплеї перетворюють костюм на «живу» поверхню, що реагує на музику й рух. За словами О. Безручка [1, с. 45], відбувається «злиття фізичного та віртуального», унаслідок чого тіло стає екраном, а одяг — медіаінтерфейсом між людиною й простором. Такий підхід дозволяє буквально **візуалізувати рух на людині**: світлові лінії повторюють траєкторії жестів, відгукуються на музику, створюють ритмічний малюнок у просторі. Людина стає живим полотном, на якому звук і колір пишуть динамічну картину.

Синестезія — одне з найцікавіших явищ сучасного мистецтва, що виявляє взаємопроникнення різних сенсорних систем: кольору, звуку, дотику, руху. Аудіовізуальні технології надали цьому феномену матеріальної форми, дозволивши створювати твори, у яких живопис реагує на музику, змінює освітлення залежно від тембру звуку або розгортає відеоряд у такт мелодії. Як підкреслює Дж. Кім [2],, розвиток «синтетичних аудіовізуальних інтерфейсів» у мистецтві від 1970-х років до сьогодні означає не просто поєднання звуку та зображення, а формування нової мови чуттєвого досвіду, де зір і слух діють як єдина система. У цьому контексті художник прагне не зображати звук, а звучати кольором, не показувати рух, а рухати простір.



Для глядача така синестезійна взаємодія створює ефект занурення у художній світ, ілюзію реальної присутності у картині: здається, що вітер у зображеному полі справді шумить, світло пульсує, а фігури дихають і рухаються. Мистецтво апелює не лише до зору, а й до слуху, дотику, внутрішніх ритмів тіла — до всього спектра людського сприйняття.

У цифрову добу аудіовізуальне мистецтво формує нову естетику — естетику часу, руху, присутності. Твір перестає бути завершеним і стає процесом, що постійно оновлюється, взаємодіє з глядачем, простором і технологією. Як зазначає А. Пушмін [5], цифрове управління у мистецтві створює умови для появи «живих творів», де межа між автором, об'єктом і публікою стирається. Цей процес має глибокий філософський зміст: художник перестає бути єдиним джерелом сенсу, а мистецтво перетворюється на спільний досвід, що об'єднує людину й технологію у новій сенсорній поліфонії.

Висновки. Аудіовізуальні засоби відкривають для художньо-промислового мистецтва епохи цифровізації нові горизонти чуттєвого пізнання. Картини стають просторами присутності, пластичні вироби — звучними об'єктами, костюми — живими світловими істотами. Завдяки цифровим технікам можна «почути колір», «побачити музику» та «відчути рух». Імерсивні технології створюють нову якість естетичного досвіду — багатосенсорність, у якій глядач стає співтворцем події, а мистецтво — живим організмом, що дихає в ритмі сучасної культури. Саме взаємодія людини, простору та технології визначає сьогодні пріоритетні вектори розвитку художнього мислення XXI століття.

Список використаних джерел

1. Безручко О., Анікіна О. *Modern audiovisual art within the space of Internet network: new aspects of interaction.* Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts, № 1. 2021. С. 43–51

2. Kim J. *Machines of the Audiovisual: The Development of "Synthetic Audiovisual Interfaces" in the Avant-garde Art Since the 1970s.* Communications. Media. Design, том 10 № 3. 2025. С. 166–178

3. Матяш С. В. *Production in modern creative industries in the context of visual arts development.* Південноукраїнські мистецькі студії, № 2. 2024. С. 173–177

4. Печеранський І. К. *Культуротворчий потенціал аудіовізуальних технологій у масовому мистецтві другої половини XX — початку XXI століття.* Вісник КНУКіМ. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2023. С. 92–104

5. Пушмін А. *Digital Management in the Field of Art and Music Industry*. Socio-Cultural Management Journal, 2024.

ЖОРНОВА Олена
Професор кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін, КМАМ ім. Р. М. Глієра, доктор педагогічних наук, професор
acadmonex@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6141-9786

ЖОРНОВА Ольга
Професор кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін, КМАМ ім. Р. М. Глієра, доктор педагогічних наук, професор
zhornova@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-3004-6590

СУЧАСНА ОПЕРА ЯК ПРОДУКТ КРЕАТИВНОЇ КОМАНДИ: МОЖЛИВОСТІ ДОКАЗОВОГО ВИВЧЕННЯ ІННОВАЦІЇ

Сучасне музикознавство дедалі активніше запроваджує емпіричні методи дослідження, визнаючи переваги поєднання аналітичної точності та неупередженої аргументованості в осмисленні музичного мистецтва. Цей методологічний акцент зумовлений прагненням забезпечити наукове осягнення мистецтва без втрати його унікальної художньої природи. Мета полягає в тому, щоб музикознавчі висновки та судження ґрунтувалися не лише на суб'єктивних витлумаченнях, а й на доступних емпіричних (доказових) даних. Це особливо актуально, коли йдеться про феномени, осмислені в поняттях без речового референта, одним із яких є сучасна опера.

Стабільний референт т. зв. традиційної опери (великий оркестр, вокальна ієрархія, сюжетна лінія, оперний театр) з другої половини минулого сторіччя зазнає руйнації або стає нестабільним і ситуативним. Його дематеріалізація, як і концептуальна змінність, що вже не відсилають до уречевлених ознак феномена, а лише увиразнює інтерсуб'єктивний консенсус — домовленість у певному культурному полі про належність того чи іншого твору до нього.

Ця ситуація створює ключові проблеми для традиційних аналітичних методів музикознавства, що обґрунтовує необхідність звернення до емпірики. Зокрема: відмова від спадковості ускладнює вписування сучасної опери в історичний розвиток жанру; втрата партитурою референтності робить музикознавчий аналіз тексту вкрай утрудненим або навіть і безглуздим; до того ж зафіксований у партитурі текст майже завжди є нерелевантним до фактичного звучання сучасної опери.

За таких умов, суб'єктивні судження, навіть від авторитетних експертів, не можуть замінити фіксований референт, проте можуть посилити його неоднозначність, акцентуючи увагу то на тематично-стильових знахідках, то на постановці та сценічному оформленні, або ж загалом на критиці оперних канонів та способах залучення аудиторії тощо. Відтак, те, що стає предметом наукових розвідок за понад півстолітнє існування сучасної опери, хоча й описує її відміни від традиційної опери, проте більш розмиває, ніж уточнює її сутність.

А от якщо взяти до уваги те, що саме сучасна опера демонструє інакший підхід до створення сучасного мистецтва — не особисте, а командне [1], то перелічені вище питання, навпаки, скоріш уточнюють, ніж розмивають її розуміння, принаймні через багатофокусність інновацій. Водночас ця багатофокусність розхитує жанрову належність сучасної опери саме до музичного мистецтва. Відтак, прояснити

багатофокусність інновацій від креативної команди, виявляючи емпіричним шляхом тенденції щодо переважання тих чи інших з них та підтверджуючи їх кількісним аналізом, видається нам вкрай актуальним.

Розроблена нами методика маркування інновацій у сучасній опері, базована на інформації, наданою платформою Music Theatre NOW (https://www.mtnow.org/) про переможців MT NOW Award з 2008 по 2023рр. (https://www.iti-worldwide.org/musictheatreaward.html). Цю інформацію розглянуто як публічне документування визнаних експертним середовищем інновацій від креативних команд [КНУКІМ]. Не зважаючи на її відносну повноту, вона стає емпіричною базою для пошуку об'єктивно вимірюваних параметрів жанрової ідентифікації сучасної опери.

Методика охоплює кілька механізмів маркування інновацій, під якими розуміємо перетворення формальної інформації про креативну команду, надану її членами в аплікаційній формі для участі в Music Theatre NOW, у змістове повідомлення про запроваджені ними інновації. Механізм діє або підсилюючи зміст повідомлення, або змінюючи акценти в ньому. Підкреслимо, що віднесення до інновацій як ідей, так і їх практичне втілення . Таке спрямоване уникнення поділу нового на новації та інновації аргументовано їх еквіфінальністю, оскільки здійснений перехід до якісно інакшого стану сучасної опери вважаємо достатнім підґрунтям, аби вбачати подібність наслідків їх запровадження.

Власне, методика маркування інновацій є операціоналізацією запроваджених креативною командою інновацій, без упередженості у визначенні їхньої вагомості, значущості, а також враховуючи їхню мінливість або стабільність. Легітимізуючи жанрові трансформації через структуру креативних команд, вона сприятиме зменшенню метафоричності поняття «сучасна опера» та створюватиме підґрунтя для аргументованого встановлення конотації цього феномена.

Звісно, несхожа інституційна логіка членів креативної команди може бути чинником, що призводить до конфліктних ситуацій або труднощів партнерства. Однак, ми свідомо оминаємо це питання, акцентуючи увагу на тому, як несхожі інституційні логіки стимулюють міжсекторальну колаборацію та забезпечують успішну діяльність. Запропонована методика розглядає несхожість не як умову непереборних бар'єрів, а як рушій для здобуття мети, яка не може бути досягнута поодинокими зусиллями. Передумовою свідомої трансформації жанрової належності сучасної опери стає когнітивно-афективна узгодженість та інтерсуб'єктивна мотиваційна консолідація членів креативних команд, виявлені, зокрема, через:

- синергетичний ефект колективної креативності — переконання кожного члена креативної команди у тому, що інтеракція докладених зусиль у різних сферах творчої діяльності і на різних її етапах генерує якісно новий результат, недосяжний для індивідуальної активності;
- спільну репрезентацію запроваджених інновацій на засадах усвідомлення взаємної інструментальної вигоди від командної роботи;
- диспозиціональне прийняття принципів творчої колаборації, насамперед, визнання зробленого кожним членом креативної команди внеску у запровадження інновацій;
- діяльнісну реалізацію спільних рішень, базовану на синхронізації темпоральних, процесуальних та результативних параметрів функціонуючих креативних команд.

Висновки. Методика маркування інновацій в сучасній опери є спробою зробити більш верифікованою саму дефініцію сучасної опери через означення запроваджених в ній інновацій, що зумовлює її функціонування як рухомої, відкритої категорії або парадигми, а не лише як фіксованого об'єкта. Ми свідомі того, що доказове музикознавство є не заміною, а лише доповненням традиційних підходів, що посилюватиме долучення до глобального академічного діалогу на основі емпіричних доказів. Досвід аналізу креативних команд демонструє, що такий синтез є не лише можливим, а й необхідним для розвитку сучасної науки про мистецтво.

Наприкінці зауважимо, що сам термін «сучасна опера» є не тільки риторично зручним, а й однозначним, коли його вживати виключно як скорочення для групи ознак — час написання тексту музично-драматичної вистави. Якщо його залишити тільки в такому статусі, то, звісно, розроблена методика маркування інновацій насамперед акцентуватиме увагу на об'єктивному описі особливостей творчої колаборації як перебігу створення сучасної опери, посуваючи верифікацію суджень щодо її жанрової належності, у кращому випадку, на другий план.

Список використаних джерел

1. Жорнова, О. І., Жорнова, О. І. (2025). *Феномен креативної команди в музичному мистецтві.* Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво, 8(1), 79–94. https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331204

ЖИЛКІНА Олена
Старший викладач, КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
https://orcid.org/0009-0005-4870-2612

ШАТОХІНА Галина
Викладач, КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
halynashatokhina@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-0798-5578

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ВИКЛИКИ ХОРОВОГО СПІВУ

Хорове мистецтво як унікальне явище музичної культури завжди відігравало особливу роль у духовному та культурному житті народів. Особливо це стосується України, де хоровий спів став невід'ємною частиною національної ідентичності та культурної спадщини. У сучасному світі, коли традиційні форми мистецтва піддаються викликам глобалізації та технологічного прогресу, питання актуальності та перспектив розвитку хорового співу набуває особливої важливості.

Метою даної роботи є дослідження ролі хорового співу в сучасному суспільстві, аналіз його трансформації та адаптації до умов XXI століття, а також визначення перспектив розвитку цього виду мистецтва в контексті української культури. Актуальність теми обумовлена необхідністю осмислення місця традиційних форм музичного виконавства в сучасному культурному просторі та їх впливу на формування національної свідомості.

Історія українського хорового співу сягає корінням у давнину, коли спів був невід'ємним елементом релігійних обрядів та суспільного життя. Ще в античну епоху філософи розглядали музику, зокрема хоровий спів, як засіб формування гармонійної особистості. Піфагор, Платон та Аристотель наголошували на виховному потенціалі хорового мистецтва, вважаючи його важливим компонентом освіти та духовного розвитку.

На українських землях хоровий спів розвивався передусім у церковному середовищі. Повсюдна освіта, заснована на оволодінні музичною грамотою та церковним співом, стала унікальною рисою українського суспільства. Це підтверджується багатим пісенним фольклором та численними хоровими товариствами, закладеними у XIX столітті в Галичині.

Національна хорова школа почала своє формування у барокову добу, коли Україна приєдналася до європейської практики музикування, що призвело до створення нового багатоголосого жанру — партесного. Для фіксації цієї музики була розроблена п'ятилінійна нотація, що також використовувалася для запису середньовічного одноголосого літургійного співу. Українські ірмологіони стали підручниками для навчання всіх українських дітей, формуючи «виспівані» покоління.

Видатні українські композитори М. Лисенко та М. Леонтович заклали основи професійної хорової педагогіки. М. Леонтович створив цілісну систему хорового виховання дітей, вважаючи народну пісню «виявом людських емоцій». Його практичний досвід знайшов відображення у посібнику «Практичний курс навчання співу в середніх школах України».

Хорове мистецтво для українців стало не лише частиною культури та народної творчості, але й одним із способів самовираження і презентації нації на міжнародній арені. Схильність українського народу до гуртового співу зумовлена не лише антропологічними чинниками та багатством української народної пісенності, а й історичними, політичними, соціальними факторами та особливостями національної ментальності.

Характерні риси національної ментальності — інтровертивність, кардіоцентричність, емоційність і чутливість, релігійність — знаходять своє яскраве вираження у традиціях українського гуртового співу. Тому невипадково жартують, що коли зберуться четверо німців, то вони будуть грати квартет, а четверо українців будуть співати хором.

Історія української культури знає багато прикладів, коли хорове мистецтво відігравало роль культурної дипломатії. Олександр Кошиць з Українською республіканською капелою здійснив концертну подорож до Західної Європи й Америки, де «Щедрик» М. Леонтовича став знаменитим «Carol of the Bells». Це показало потужний потенціал українського хорового мистецтва у світовому культурному просторі.

Сьогодні ми спостерігаємо справжній феномен відродження інтересу до хорового мистецтва. Стрімке зростання популярності українського хорового співу, зокрема завдяки львівському хору «Гомін», увиразнило знаковість цього мистецтва для України і світу. Успіх пісні «Цей сон, цей сон» у виконанні хору «Гомін» показав, що хорове мистецтво здатне знаходити нові форми взаємодії з сучасною аудиторією.

Популярність вокальної музики в Україні пояснюється кількома факторами: по-перше, вокальні твори легко відтворювати; по-друге, глибинна «співучість» українського народу формувалася з покоління в покоління. Така запотребованість суспільства в якісному хоровому мистецтві пов'язана з глибинними ментальними «маркерами», які потребують відродження.

Водночас хорове мистецтво стикається з численними викликами сучасності. Війна в Україні суттєво вплинула на діяльність хорових колективів: багато творчих проектів зупинене, виникли проблеми з фінансуванням, багато студентів і учнів виїхали з України. Карантинні обмеження також створили додаткові труднощі, адже дистанційно формувати творчі та практичні навички хорового співу вкрай непросто. Одним із необхідних напрямів в умовах пандемій та воєнного часу є розвиток дистанційних форм навчання хорового співу, створення віртуальних хорових колективів, використання штучного інтелекту для аналізу та корекції вокально-хорової техніки.

Дослідження ролі хорового співу в сучасності дозволяє зробити низку важливих висновків. По-перше, хорове мистецтво демонструє надзвичайну адаптивність до умов сучасності, зберігаючи свою культуроутворюючу функцію та духовне значення. Феномен популярності українського хорового співу свідчить про глибоку потребу суспільства в якісному хоровому мистецтві та його важливість для національної ідентичності.

ЗАБРОДСЬКА Мирослава
Заступник директора Музею "Становлення української нації", аспірантка НАКККІМ
miroslavazabrodska6@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-7849-1216

МУЗЕЙ «СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ» — ІННОВАЦІЙНИЙ ПРОСТІР ЗБЕРЕЖЕННЯ, ОСМИСЛЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

В умовах російсько-української війни сучасний музейний простір України стає місцем збереження й середовищем глибокого переосмислення історичної, мистецької й культурної спадщини. Музей перетворюється на платформу, де формується культурна пам'ять й документується минуле, яка відзеркалює актуальні суспільні процеси та консолідує націю.

Музей як інституція за визначенням Міжнародної ради музеїв (ICOM) служить суспільству, його розвитку, збирає, зберігає, досліджує та експонує матеріальну і нематеріальну спадщину людства. Під час війни ця місія набуває розширеного змісту: музеї стають осередками духовної безпеки, зберігають культурну ідентичність та протидіють інформаційно-культурній агресії. Через виставкові та комунікаційні практики вони документують історичні події, творять простір довіри, спільної пам'яті, національного діалогу. Сучасний музейний і виставковий простір наразі перетворився на багатовимірне середовище, у якому поєднуються функції репрезентації, комунікації та культурної рефлексії. Якщо раніше музей сприймався переважно як місце демонстрації експозицій, артефактів, то нині він постає як **форма культурного діалогу,** де артефакти вступають у взаємодію і з глядачем, й між собою, відкриваючи множинність культурних інтерпретацій. У цьому сенсі музейне і виставкове середовище стає **простором культурного досвіду**, у якому суспільство випробовує різні моделі самоусвідомлення й саморефлексії. Тут перетинаються мистецтво, культура, історія, медіа, комунікація, формуючи новий тип культурної взаємодії. Через музейні і виставкові формати відбувається артикулювання колективних емоцій — пам'яті, болю, надії, гордості, що перетворює простір на інструмент національного самовираження.

Сьогодні сотні українських музейних працівників виконують роботу, яка має одночасно гуманітарне, наукове й оборонне значення. Йдеться про евакуацію фондів, укриття експонатів, створення цифрових копій, забезпечення страхових реєстрів. Збереження передбачає як фізичну охорону, так і продукування й захист смислів, пояснення значення творів, їх переосмислення в сучасному контексті.

Музеї впроваджують протоколи безпеки, здійснюють фіксацію та інвентаризацію колекцій. Цей спосіб зберегти інформацію про експонати одночасно є інструментом інтеграції української спадщини у світовий культурний простір.

У процесі збереження важливу роль відіграють етичні стандарти. Робота з мистецькими творами воєнного часу потребує делікатного ставлення до теми втрат, травматичного досвіду, пам'яті про загиблих. Музей стає простором емпатії, де відвідувач, рефлексуючи, осмислює події через музейні практики.

Музеї сьогодні не обмежується демонстрацією минулого, вони творить нові культурні смисли. Процес переосмислення передбачає інтеграцію сучасних

художніх стратегій, мистецьких ідей, цифрових технологій, мультимедійних засобів у структуру експозиції. Це сприяє глибшому розумінню спадщини, робить її актуальною й співзвучною сучасному досвіду глядача.

Українські практики останніх років (до прикладу, діяльність «Мистецького Арсеналу», Національного музею Революції Гідності, Музею війни, Музею «Становлення української нації» та інших) демонструють, що експозиція сьогодні — **живий процес комунікації пам'яті,** де глядач виступає активним учасником творення сенсів. Такий підхід відповідає сучасному баченню музею як «соціального простору», у якому взаємодіють інституції, громада й кожен відвідувач. У міжнародному полі через експозиційні стратегії музеї формують образ України не як периферії, а як активного творця культурного простору Європи.

Музейні практики сучасної України демонструють рух від репрезентації до комунікації, від архіву до взаємодії, від показу артефактів до формування досвіду. У цій динаміці музей постає, як інтерпретатор ідентичності, що формує мову національної саморепрезентації. Через такі музейні і виставкові практики творчий простір відображає і минулі події, й культурні цінності, й етичні орієнтири та наші спільні уявлення про майбутнє.

Музей «Становлення української нації» — перший інтерактивний історичний музей України, створений 6 років тому у Києві. Його експозиція охоплює понад 100 постатей державотворців, що репрезентують ключові етапи української історії — від трипільської цивілізації до сьогодення. В експозиції застосовано найновіші технології: інтерактивні мультимедійні стенди, голографічні проєкції, VR-елементи, скульптури з кібершкіри, аудіо- та відеоінсталяції. Такі рішення створюють ефект присутності, перетворюючи музейне відвідування на подорож у часі.

Концептуально музей поєднує наукову достовірність, художню інтерпретацію і освітню мету. Кожна історична епоха представлена через персоналії, події, культурні символи й знаки, що формують тяглість української державності. Особливе місце посідають експозиційні елементи, які матеріалізують ідею національної єдності — зокрема, карта України, створена з осередків землі кожного регіону, яка символізує цілісність території та зв'язок поколінь. Важливими компонентами є реконструкції одягу, зброї, символів влади, гербів, прапорів, які демонструють візуальну спадкоємність культури.

Виставковий проєкт музею — **пересувна експозиція «Україна. Становлення державності»** експонувалася не тільки в Україні, а й за кордоном (у Польщі, Італії), презентуючи правдиву історію української державності європейській аудиторії. У виставці використано 12 тематичних стендів, що відтворюють основні періоди історії, доповнені картами, документами, 3D-моделями, інтерактивними QR-кодами. Проєкт спрямований на популяризацію української історії, боротьбу з фейками та утвердження іміджу України як європейської держави.

Музей «Становлення української нації» є сучасною моделлю інноваційної музейної комунікації, яка поєднує традицію та новітні технології, перетворюючи історію на живий культурний простір. Тут активно впроваджена «комунікаційна» модель, де глядач — активний учасник процесу творення сенсів. Експозиції музею виконують культурно-просвітницькі й ідентифікаційні функції, зберігаючи національні цінності та сприяючи утвердженню свободи й гідності, формуванню спільного історичного наративу.

Висновки. Розвиток музейної галузі сьогодні потребує створення національної стратегії культурної реабілітації, що включатиме стандарти цифрової консервації, систему підготовки кадрів і міжнародні партнерства. Інноваційність, етичність, сталий розвиток, наукова достовірність, верифікація наративів, створення якісного науково-дослідного супроводу експозицій — важливі складові нової візії музейної справи. Через нові візуальні, цифрові та освітні практики музейні інституції доводять, що мистецька й культурна спадщина — це не минуле, а живий ресурс духовного й культурного розвитку нації.

ЗАЄЦЬ Віталій
Заступник декана факультету народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра баяна та акордеона, кандидат мистецтвознавства, доцент
zaetsa21@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-1013-5270

КЛЮЧОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ПОЛІСТИЛІЗМ, ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ТА УНІВЕРСАЛІЗАЦІЯ

Сучасний етап розвитку народно-інструментального мистецтва характеризується не стільки лінійною еволюцією, скільки глибинною системною трансформацією, що охоплює виконавські, репертуарні, педагогічні та соціокультурні аспекти його функціонування. У новітніх умовах здійснюється радикальне оновлення виконавських форм, розширення жанрово-стильових меж та активна інтеграція з іншими видами мистецтв — театром, кінематографом, візуальними практиками та електронною музикою. Ці процеси формують нову парадигму виконання, де традиційна музична практика поєднується з інноваційними технічними та естетичними рішеннями.

Головними факторами, що каталізують такі трансформації, виступають глобалізація культурного простору, цифровізація та інтенсивна міжкультурна комунікація. Вони зумовлюють потребу критичного переосмислення традиційних засад народного виконавства, включаючи історичні підвалини жанру та педагогічні методики. З огляду на викладене, пріоритетного значення набувають: адаптивна гнучкість репертуарної політики, яка долає етнографічну застиглість; інноваційність сценічної презентації, де концерт перетворюється на полімедійний перформанс, а також розширення інтерпретаційної свободи виконавця, який виходить за межі традиційного фольклорного канону.

Розширення жанрових і стилістичних меж стимулює розвиток нових естетичних підходів. Домінування полістилістичних і синкретичних тенденцій у творчості сучасних виконавців формує концепцію універсального музиканта-інтерпретатора. Такий виконавець поєднує академічну віртуозність, технічну досконалість і складну фактуру виконання з фольклорним інтонаційним мисленням, орнаментикою та ладовою своєрідністю. Додатково він інтегрує естрадну ритмічну динаміку та експериментальний авангардизм, включаючи нетрадиційні способи звуковидобування, шумові ефекти та інноваційні форми інструментальної експресії.

Сучасний виконавець народних інструментів дедалі частіше виступає як креативний суб'єкт художнього процесу, поєднуючи ролі імпровізатора, композитора, аранжувальника та продюсера. Його професійна універсальність визначається не лише технічною майстерністю, а й здатністю мислити міжстильово, долати історичні та жанрові бар'єри між академічною, народною та сучасною музикою. Це дозволяє активно створювати нові музичні форми та проєкти, що відповідають динаміці сучасного культурного середовища.

Особливого значення набуває медіаінтеграція, яка передбачає органічне залучення цифрових технологій до виконавського та освітнього процесів. Народно-інструментальні проєкти дедалі частіше набувають форм мультимедійних

перформансів, поєднуючи автентичне звучання традиційних інструментів — бандури, цимбалів, дримби, кобзи — з інтерактивними відеопроєкціями, електронними ефектами, луперами, семплерами та елементами перформативного мистецтва. Такий синергетичний підхід не лише модернізує сценічну естетику, а й забезпечує глибокий імерсивний досвід для глядача, формуючи нові взаємодії між аудиторією та виконавцем. Використання цифрових платформ, стримінгових сервісів та соціальних мереж відкриває нові канали глобальної комунікації та просування творчості на міжнародному рівні.

Паралельно з цими процесами відбуваються суттєві зміни у педагогічній сфері. Сучасна методика навчання народно-інструментальної творчості дедалі більше орієнтується на міждисциплінарність та компетентнісний підхід, що передбачає розвиток не лише технічно вправного виконавця, а й творчої, мислячої особистості. Освітні програми включають формування інтерпретаційної гнучкості, розвиток імпровізаційних навичок, елементів композиторського мислення, цифрової медіаграмотності та самопрезентації. Такий комплексний підхід забезпечує підготовку універсального митця-інноватора, здатного ефективно функціонувати у полістилістичному, мультимедійному та полікультурному середовищі XXI століття.

Висновки. Отже, сучасні тенденції у народно-інструментальному мистецтві — полістилізм, діджиталізація та універсалізація виконавця — виступають стратегічними векторами розвитку, що забезпечують його актуальність, конкурентоспроможність і культурну життєздатність у глобалізованому світі. Вони формують новий тип виконавця, який поєднує технічну досконалість, креативність і міждисциплінарну компетентність, сприяючи інтеграції національної музики у міжнародний культурний контекст та створенню сучасної універсальної музичної мови.

ЗЕРНЕЦЬКИЙ Федір
Аспірант, НАКККіМ
dme2122.fzernytskyi@dakkkim.edu.ua
https://orcid.org/0009-0006-2318-5791

ТВОРЧІ ПОШУКИ І СТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ АКВАРЕЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Акварель як самостійний вид живопису посідає особливе місце в історії українського мистецтва, чия специфіка полягає у поєднанні живописних і графічних властивостей, що надає можливості митцю досягати враження прозорості, легкості та повітряності зображення. В українській художній традиції акварель поступово вийшла за межі допоміжного матеріалу для етюдів чи ескізів, утвердившись як самостійна форма художнього висловлення. Як зазначається в «Енциклопедії сучасної України», «значного поширення набула акварель у повоєнні часи, особливо від 60-х рр. Ліричні акварельні пейзажі й натюрморти М. Глущенка, поетичні краєвиди В. Батюшкова написано з артистичною легкістю й невимушеністю. Правдивим документом, що образно відтворює становлення металургійного Придніпров'я, є акварелі Г. Чернявського, численні малюнки Києва Ю. Химича. <…> З великою силою експресії втілює морські мотиви Я. Басов. Жанрові композиції В. Голованова, поетичні пейзажі Г. Гавриленка, О. Захарчука та О. Фіщенка, позначені рисами монументальності композиції М. Бережного, Г. Вербицького, вишукані за кольоровим сполученнями натюрморти С. Луньова, З. Кецала та ін. демонструють різноманітність пошуків і високий рівень українського мистецтва акварелі» (Акварель, 2001).

Саме Друга половина XX ст. стала для української акварелі часом пошуків індивідуального стилю в межах радянського мистецького простору, попри ідеологічні обмеження соцреалізму. Акварельна техніка часто дозволяла митцям зберегти свободу експресії й інтимність образу, що відрізняло її від монументальних живописних форм.

Дійсно у цей період активно розвивався пейзажний жанр у творчості таких художників, як Ю. Химич, В. Кушнір, В. Забашта, в роботах яких акварель виступала засобом фіксації миттєвого стану природи, гри світла й архітектурних силуетів та ін. Водночас протягом 1970–1980-х рр. акварель дедалі частіше застосовувалася в ілюстрації, сценографії та декоративному мистецтві, набуваючи декоративно-пластичних ознак і тяжіння до узагальнення своїх форм (Сучасна українська акварель, 1978: 83).

Початок XXI століття позначився розширенням жанрових і технічних меж акварельного мистецтва, оскільки в умовах сучасних трансформацій мистецького простору та напрацьованих практик українські художники отримали ширші можливості для експериментів з матеріалами, кольоровою гамою, композиційними рішеннями і т. д. У цей період формується тенденція синтезу класичних принципів акварелі з сучасними техніками, зокрема акриловими фарбами, графічними маркерами, застосуванням цифрових засобів виразності та технологій. Характерними ознаками стають експресивність, поєднання прозорих шарів з густими насиченими тонами, а також звернення до символічних і абстрактних форм. Як зауважує О. Соловйов,

сучасна українська акварель виходить за межі традиційного пленерного живопису, набуваючи ознак авторського експерименту і філософського рефлексування (Соловйов, 2021).

Однією з визначальних рис акварельного живопису цього періоду є пошук гармонії між природністю техніки та індивідуальністю художньої мови митців, стилістичні напрями яких варіюються від реалістичного пленерного бачення до декоративно-узагальнених і концептуальних інтерпретацій реальності. Поступово формується нова художня мова, в якій поєднуються традиції українського пейзажного живопису, модерністичні впливи європейського мистецтва та власне сучасні авторські пошуки самовираження. У цьому контексті показовими є роботи таких сучасних митців, як Лариса Єрмак-Долгова, Олександр Шандор, Сергій Савченко, Оксана Левчишина, які експериментують із фактурою, композицією та символічним змістом твору (Український живопис, 2006: 234].

Висновки. Загалом, на нашу думку, акварельне мистецтво в Україні др. половини XX — поч. XXI століття показує хоч і повільну, але еволюцію від академічної традиції до експериментів у творчості. Таким чином, розвиток української акварелі другої половини XX — поч. у XXI ст. свідчить про складний процес пошуку нових форм художнього вислову, оскільки сам акварельний малюнок трансформується й переходить від пленерної легкості — до багатошаровості, експресивності та концептуальності. У сучасному мистецькому просторі акварель посідає важливе місце як емоційно насичена і технічно вишукана форма живопису, що продовжує відображати творчі пошуки українських художників в умовах постійно змінюваного середовища.

Список використаних джерел

1. Акварель (2001). Енциклопедія сучасної України. Т. 1. Київ: НАН України. URL: https://esu.com.ua/article-43434
2. Сучасна українська акварель: Альбом (1978)./Упоряд. Павлов В.П. Київ: Мистецтво 130 с.
3. Український живопис XX — початку XXI ст. з колекції Національного художнього музею України (2006) = Ukrainian Painting of the 20th—Early 21th Century from the collection of the National Art Museum of Ukraine : [альбом]/авт. ст.: О. Федорук, І. Возіянова; упоряд. Ю. Литвинець; ред. О. Климчук. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова. 302 с.
4. Соловйов О. (2021). Тенденції розвитку сучасного українського мистецтва (2000–2020). Частина 1. Образотворче мистецтво. URL: https://fineartsukraine.wordpress.com/2021/04/01/%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%86%D1%96%D1%97-%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%BA%D1%83-%D1%81%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD/

ЗОСІМ Ольга
Професорка кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор
olgazosim70@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7546-094X

АНТИЧНА ТРАГЕДІЯ В СУЧАСНИХ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ РЕКОНСТРУКЦІЯХ

В останні десятиліття в зарубіжній театральній практиці помітно збільшився інтерес до античної трагедії. Серед сучасних трендів відзначимо постановки мовою оригіналу — давньогрецькою, що має максимально наблизити глядача до мистецьких реалій давніх Афін. Окрім мовного чинника, важливими є театральний і музичний компоненти, які разом із текстом створюють єдине художнє ціле, спрямоване на занурення глядача у перипетії античної трагедії, де підіймаються проблеми, що хвилювали не лише громадян давніх Афін, а й актуальні для людини XXI століття.

Як відомо, давньогрецька театральна практика доволі суттєво відрізнялося від сучасної: вистави йшли у великих театрах (θέατρον), які були розташовані просто неба і часто будувалися на схилах пагорбів, акторами могли бути лише чоловіки, які грали як чоловічі, так і жіночі ролі, що було можливо завдяки використанню ними масок (πρόσωπον), які були багатофункційними, актори виступали босоніж, а музика, що відігравала важливу роль у музичній драматургії, зазвичай писалася самим драматургом. Безумовно, відтворити автентичну античну трагедію сьогодні неможливо, оскільки за дві з половиною тисячі років суттєво змінився і сам глядач, і мистецькі реалії та художні смаки, тому її сучасні постановки, що максимально наближені то тогочасних вистав, можна віднести до розряду експериментальних, які розраховані на більш вузьку аудиторію. Попри певну нішевість, вони користуються попитом серед поціновувачів театрального й музичного мистецтва, є важливим внеском у розширення наших знань про художню культуру Античності, що стала підґрунтям європейської цивілізації.

У сучасних постановках античної трагедії, що тяжіють до автентичності, можна виділити кілька трендів. Першим, як вже зазначалося, є пріоритетність мови оригіналу — давньогрецької — над перекладами. Другим трендом є сценічне рішення, яке повинно максимально наблизити сучасного глядача до театру античної доби. Проте наближення аж ніяк не означає абсолютно точне відтворення, і кожна вистава є певного роду компромісом, адже в ній беруть участь жінки, усі актори виступають із відкритими обличчями, а сама акторська гра, як і хореографічна складова, лише частково відповідають тому, що бачили афінські глядачі два з половиною тисячоліття тому.

Особливо проблемним є відтворення музичного компоненту трагедії, адже, як відомо, з часів Античності до нас дійшла невелика кількість коротких музичних фрагментів, розшифровка яких потребує втручання дослідника, що доповнює прогалини, які є у першоджерелі, адже давньогрецька система нотації не фіксувала усі елементи музичного твору. До нас дійшли зразки театральної музики, зокрема фрагмент з трагедії «Орест» Еврипіда, але він є надзвичайно коротким і не дає цілісного уявлення, якою була музика всього спектаклю. Саме тому у більшості випадків для вистав, навіть якщо вони автентично відтворюють інші атрибути античної трагедії,

музику пишуть композитори, яка відбиває їх досвід, що базується на європейській музичній традиції Нового часу, а тому вона доволі далека від того, що звучало у виставах, які ставилися у давньогрецьких полісах.

Сьогодні ми бачимо численні спроби реконструкції автентичного звучання музики відповідно до музично-театральної практики античних часів. Наголосимо, що точна реконструкція музичної складової є найбільш ризикованим елементом вистави, адже справжня давньогрецька музика є дуже далека від сучасної, вона ближча до усної професійної музичної традиції неєвропейських культур, а тому для людини XXI століття вона може здаватися одноманітною. Тим не менше, сьогодні є запит на автентичні реконструкції музичного компоненту античної трагедії, що відкриває глядачеві можливості глибшого занурення в мистецькі реалії Античності.

Постановок давньогрецьких трагедій у XXI столітті є багато, ми зупинимося лише на трьох, і усі вони пов'язані постаттю Еврипіда — одного з найцікавіших і одночасно найзагадковіших давньогрецьких митців, який був одним із популярних давньогрецьких авторів, а його творчість поєднувала традиції з новаторством як у тлумаченні міфологічних сюжетів, так і сценічних та музичних рішеннях.

Першою є постановка еврипідівської трагедії «Вакханки», здійснена студентами Канзаського університету і репрезентована на фестивалі у Греції у 2006 році [1]. У цій виставі антична трагедія подана у модернізованому вигляді: вона йде англійською мовою, музика є авторською (композитор — Браян Бондарі (Brian Bondari)), у спектаклі беруть участь жінки, актори грають в масках, які однак не є античними театральними, а близькі до тих, що використовуються на європейських маскарадах. У виставі важливу роль відіграє хореографія: під час співу хору хористки не стоять, а танцюють, Актори грають босоніж, а сама вистава показана просто неба, і ці моменти наближають її до давньогрецьких театральних практик.

Музика «Вакханок» певною мірою апелює до давньогрецької традиції завдяки унісонному хоровому співу, однак інструментарій, що супроводжує спів, є сучасним, як і низка фрагментів, в яких музична мова репрезентує більш пізню традицію. Таке рішення, безумовно, є найбільш виграшним, адже любителі давнини зможуть відчути дух давньогрецької трагедії, а театрали будуть задоволені розмаїттям музики, що відсилає до Античності, але водночас не звучить архаїчно або екзотично.

Друга вистава — «Геракл» [2] — була поставлена в 2019 році у Барнард-коледжі (Barnard College) Колумбійського університету (США) Товариством античної драми (The Barnard Columbia Ancient Drama Group) [4]. Варто зазначити, що у цьому закладі, починаючи з 1977 року, регулярно ставляться п'єси давньогрецькою та латинською мовами, в яких беруть участь студенти бакалаврату, в тому числі й першокурсники, що тільки розпочали опановувати класичні мови. Усі постановки Барнард-коледжу відзначені повним зануренням у мовну стихію першоджерела та високим рівнем акторської гри.

«Геракл» є набагато автентичнішою виставою, ніж «Вакханки». І хоча більшість ролей виконують жінки (Барнард-коледж є приватним жіночим освітнім закладом), сценічне рішення є максимально наближеним до античної традиції: актори виступають босоніж, хоча й без масок, у виставі достатньо розвинена хореографія, при цьому рухи танцівників, як і акторів, є своєрідною живою картиною античних зображень.

Музику до еврипідівського «Геракла» створила Анна Консер (Anna Conser) — відома дослідниця, що спеціалізується на античній музиці і у 2021 році захистила

дисертацію «Музичне оформлення грецької трагедії» («The Musical Design of Greek Tragedy»). Її музичне рішення базується на серйозному науковому підґрунті: хор співає у супроводі авлоса, як це було в давньогрецькій трагедії, а інструментальну партію виконуєодин із найвідоміших авлетистів сучасності Каллум Армстронг (Callum Armstrong). Саме звучання музики є максимально наближеним до античної і базується на давньогрецькій ладовій системі, а музична ритміка тісно пов'язана із віршуванням. Втім, у епізоді, що зображує шаленство Геракла, хор не співає, а ритмізовано скандує, а партія авлоса скоріше нагадує авангард XX століття, ніж давньогрецьку музику.

У 2024 році Оксфордським товариством давніх мов (The Oxford Ancient Languages Society) [5] було здійснено постановку трагедії «Орест» Еврипіда [3], яка багато в чому близька до попередньої, але відзначена ще більшим наближенням до античної традиції. Нагадаємо, що саме з еврипідівського «Ореста» зберігся короткий музичний фрагмент, і він був реконструйований у 2017 році оксфордським професором Арманом Д'Ангуром (Armand D'Angour). Останній виступив науковим консультантом музичної частини вистави, а повну партитуру створили студенти Оксфорду Ніколас Романос (Nicholas Romanos) та Бет Паркер (Beth Parker), які за фахом є філологами, а не професійними музикантами, однак, які і Анна Консер, серйозно займаються античною музикою. Тож у постановці еврипідівського «Ореста» музика є авторською, однак вона базується на давньогрецькій музичній традиції, а тому багато в чому подібна до того, що у вій час запропонувала Анна Консер. У спектаклі партію авлоса, який супроводжував спів хору та солістів, взяв участь Каллум Армстронг. Серед сценічних рішень, яких не було у «Гераклі», відзначимо використання масок, які були важливим атрибутом античного театру. У спектаклі повністю відсутня хореографічна складова, що пов'язано передусім із сюжетною лінією, в якій танцювальні елементи були б зайвими. Головний емоційний акцент було перенесено на музику. Творці музичної партитури врахували особливості тогочасних музичних новацій, зокрема модуляції, які до Еврипіда не використовувалися в театрі. Звертає увагу посилення індивідуального начала, що передбачало створення музики не лише до хорових епізодів, а й сольних. Монологи Електри та рабафрігійця є кульмінаційними у загальній музичній драматургії вистави. Нагадаємо, що сольні музичні фрагменти не позначалися спеціально в давньогрецькій трагедії, і сьогодні композитор може обрати розлогий монолог того чи іншого персонажа для створення власної музики. Два сольних монологи з «Ореста» є найбільш цікавими з точки зору музики, при цьому вони абсолютно відмінні від сучасних пісень або арій. Ці музичні епізоди трагедії у вокальному відношенні є доволі складними, проте надзвичайно виразними, і саме вони зміщують акценти з театрального на музичний.

Сьогодні постановки давньогрецьких трагедій намагаються так чи інакше наблизитися до античних театральних практик, однак найбільш цікаві автентичні реконструкції народжуються не в театральних, а академічних осередках, в яких вивчення давніх мов розглядають більш широко, із заглибленням в історико-культурний контекст. Ці постановки формують театральні та музичні тренди майбутнього, що дають сучасній людині можливість максимально наблизитися до мистецьких здобутків, які формували підґрунтя європейського мистецтва та усієї європейської цивілізації.

Список використаних джерел:

1. Euripides' Bacchae. URL: https://youtu.be/QfjMJbn3PIs (дата звернення: 11.10.2025).
2. Euripides' Herakles. URL: https://youtu.be/gM4sYJ7hdqg (дата звернення: 11.10.2025).
3. Euripides' Orestes. URL: https://youtu.be/e4hkHcDbt8I (дата звернення: 11.10.2025).
4. The Barnard Columbia Ancient Drama Group. URL: https://classics.columbia.edu/greek-latin-play (дата звернення: 11.10.2025).
5. The Oxford Ancient Languages Society. URL: https://www.oxfordancientlanguages.com/ (дата звернення: 11.10.2025).

ІДРІЧАН Ксенія
Аспірантка КНУ ім. Т. Шевченка
kseniaidrichan@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-8334-996X

ФРАГМЕНТАЦІЯ ТА ПОСТПАМ'ЯТЬ ЯК СПОСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОЛЕКТИВНОЇ ТРАВМИ В АНІМЕ «NEON GENESIS EVANGELION» (1995)

Анімаційний кінематографічний серіал (аніме) «Neon Genesis Evangelion» (1995) режисера Хідеакі Анно постає одним із найскладніших і найрепрезентативніших візуальних текстів постпам'яті в японських медіа. Серіал з'явився в контексті так званого «втраченого десятиліття» — періоду економічної стагнації та суспільної апатії, що актуалізувалися у колективній свідомості Японії як почуття втрати, екзистенційної невпевненості та ідентифікаційної кризи, що не була вербалізована.

Спираючись на концепт постпам'яті дослідниці культурної пам'яті Маріанни Гірш про форму опосередкованої пам'яті, переданої наступним поколінням через уяву, афект і культурні медіації (Hirsch, 2012), «Neon Genesis Evangelion» функціонує як візуальний архів колективної травми. Згідно з Томасом ЛаМарром, професором департаменту кінематографічних і медійних студій Чиказького університету (LaMarre, 2009), структура і наратив демонструють, як культурна травма може зберігатися не через безпосередній досвід, а через символічну, емоційну та візуальну передачу. Стосунки між головним героєм Шінджі Ікарі та його батьком, Гендо Ікарі, втілюють психологічну модель постпам'яті. Відчуття провини, відчуження та страху, що переслідують Шінджі, не є наслідком власних травм, а походять від успадкованої відсутності — емоційного вакууму, спричиненого втратою матері Юї та відстороненістю батька. Ця динаміка репрезентує міжпоколіннєву тишу, характерну для японського суспільства після Другої світової війни, де покоління батьків постає одночасно носієм і джерелом травми, а молодше покоління успадковує залишковий емоційний тягар без чіткого історичного контексту. Повторювана фраза Шінджі «Я не повинен тікати» набуває символічного значення — як спроба зіткнутися з успадкованою травмою, що не може бути цілком усвідомлена або подолана.

Ці обставини спричинили панівне почуття невизначеності, тривоги та соціальної ізоляції, що відобразилося в наративі та візуальній структурі серіалу. Підліткові персонажі — Сіндзі, Аска та Рей — втілюють цю суспільну кризу: емоційно відчужені, обтяжені неможливими очікуваннями та неспроможні утвердити індивідуальність. В епізоді 4 («Hedgehog's Dilemma») головний герой Шінджі ізолює себе від інших, і екран чергується між довгими статичними кадрами та порожніми міськими пейзажами. Метафора «їжака», що описує істот, які завдають болю одне одному, коли вони зближуються надто близько, стає алегорією травми повоєнного колективізму.

До 16-го епізоду («Splitting of the Breast») абстрактна візуалізація травми стає явною. Коли пілотованого робота Шінджі, Євангеліона, поглинає Ангел Леліель, зображення перетворюється на чорну порожнечу, з переривчастими спалахами білого тексту та спотвореним внутрішнім монологом. Порожнеча екрана функціонує як візуальне оніміння, подібне до того, що теоретик травм Кеті Карут (Caruth, 1996) описує як «досвід виживання поза межами сенсу». В 22-му епізоді («Don't Be»)

психічний зрив пілота Аски Ленглі зображено за допомогою фрагментаційного монтажу. Швидкі кадри перетинаються між трупом її матері, петлею, що звисає зі стелі, та червоним інтер'єром кабіни робота Євангеліона, і відтворює повернення витіснених спогадів через візуальні повтори та дзеркальні образи, що демонструють, як спадкова травма виявляється через руйнацію ідентичності.

Ще один ключовий момент відбувається у 23-му епізоді, коли тіло пілота Рей Аянамі розпадається після самопожертви. Її фізична фрагментація — розсіювання її тіла у світлі — символізує одночасно смерть і трансцендентність; постать Рей функціонує як репрезентація постпам'яті — вона є клонованою істотою, втіленням повторюваної ідентичності, позбавленої цілісності «я». Її свідомість, сформована зі спогадів Юї Ікарі та есенції Першого Ангела, демонструє, що пам'ять у межах цього світу існує не як індивідуальний досвід, а як архів, що підлягає копіюванню, витісненню та реконструкції.

У 24-му епізоді поява та смерть персонажа Каору ще більше руйнують наративну цілісність. Коли Шінджі вбиває Каору, екран завмирає на одному зображенні Євангеліона Модуля-01, що тримає фрагментоване тіло Каору — часове призупинення, що відображає «заморожений момент» травми. Останні два епізоди (25–26) розігрують повний розпад. Слова з'являються на екрані як рукописний текст: «Хто я?», «Чого ти боїшся?», «Ти не хочеш бути один». У теорії травми ця фрагментація відображає розрив між пам'яттю та наративом: травма згадується фрагментами, спалахами, відчуттями, а не як ціла історія.

Фільм «The End of Evangelion» (1997), випущений після серіалу, розширює цю фрагментацію до апокаліптичних образів. Під час занепаду світу, «Третього удару», людські тіла розчиняються в помаранчевій рідині LCL, зливаючись в одну колективну свідомість. Людська форма буквально розріджується, відлунюючи ядерними образами — грибні хмари, тіло а обличчя Рей, що розбиваються і тануть, символізуючи як божественну трансцендентність, так і знищення індивідуальності. Повторюваний мотив відкривання та закривання очей нагадує травму свідка — нестерпне бачення, яке потрібно одночасно побачити та заперечити.

Отже, аніме «Neon Genesis Evangelion» постає як складна візуальна форма артикуляції міжпоколінної травми в японському суспільстві. Через фрагментарну оповідну структуру, емоційну ізоляцію персонажів та порушення наративної цілісності серіал моделює колективну пам'ять, що формується довкола досвіду втрати, провини та екзистенційної невизначеності. Мотиви руйнування, порожнечі та злиття тіл у фіналі втілюють процес розмивання меж між індивідуальним і колективним, свідчачи про кризу суб'єктності в посттравматичному контексті — таким чином, функціонує як медіальний простір рефлексії над спадковою травмою та реконструкції культурної ідентичності.

Список використаних джерел

1. Allison, A. (2013). *Precarious Japan*. Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822377245
2. Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press. 36–37. https://doi.org/10.1353/book.20656
3. Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press. 149–151. https://doi.org/10.1353/sho.2015.0026

4. LaMarre, T. (2009). *The anime machine: A media theory of animation*. University of Minnesota Press.
5. Vidakovic, L. (2021). Fragmented narratives: Exploring storytelling approaches for animation in spatial context. *International Journal of Film and Media Arts,* 6(2), 7–27. https://doi.org/10.24140/ijfma.v6.n2.01

ІСИЧЕНКО Ігор
Науковий співробітник відділу методології мистецької критики
ІПСМ НАМ України, кандидат географічних наук
igor.isichenko@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-4218-4002

МЕДІАЛАНДШАФТ XXI СТОЛІТТЯ ЯК ЛАНДШАФТ РУЇН: ФЛАНЕР, ТУРИСТ І ТЕХНІЧНА ЕКЗИСТЕНЦІЯ

Проблематика сучасного медіаландшафту дедалі частіше осмислюється через метафору руїни — не стільки як матеріального залишку, скільки як культурно-технічного феномену, що акумулює в собі сліди попередніх форм культури, мови й чуттєвості. Вихідним припущенням є те, що цифрове середовище функціонує не як простір новизни, а як архів уламків — візуальних, текстуальних, акустичних. У цьому сенсі кожен медіальний об'єкт є «руїною попередніх форм уяви» (Benjamin, 1936/1963), а користувач — фігурою, що здійснює навігацію серед цих залишків.

У межах цього підходу доцільно говорити не лише про технічні зміни, а й про антропологічну мутацію сприйняття. Фігури фланера та туриста (Walser, 1917; Sebald, 1998; 2001) стають не лише літературними, а й епістемологічними моделями: перший втілює досвід розосередженого, неспішного споглядання, другий — досвід програмованого переміщення серед артефактів. Ці два типи сприйняття відповідають двом режимам перебування у цифровому середовищі: «турист» відтворює рух за алгоритмічно заданими маршрутами, тоді як «фланер» існує у просторі випадковості, помилки, запізнення.

Як показують праці В. Г. Зебальда (*The Rings of Saturn*, *Austerlitz*), мандрівка фланера крізь простір історичних руїн є не лише географічною, але й медіальною: пам'ять у Зебальда набуває структури монтажу, а сприйняття світу — структури архіву. В цьому контексті сучасний користувач цифрових платформ постає як «постзебальдівський фланер» — той, хто не просто споглядає руїни минулого, а існує всередині них, у мережі знаків і технічних артефактів, що нагадують віртуальний музей.

Філософія техніки запропонована Вілемом Флюссером і Фрідріхом Кіттлером надає цьому аналізу онтологічного виміру. Для Флюссера технічний образ — це не репрезентація реальності, а кодування певного типу знання, уможливленого технічною апаратурою. Для Кіттлера медіа не лише передають зміст, а й визначають умови можливості будь-якої комунікації. Отже, «руїна» у цьому контексті — не наслідок знищення, а форма існування технічного образу, який постійно переживає власні трансформації, залишаючи після себе сліди — сигнали, шуми, фрагменти.

Те, що для Беньяміна було досвідом руйнування унікальності мистецького твору — втрата «аури» в добу технічної відтворюваності — у XXI столітті перетворюється на парадигму сприйняття світу як архіву. Фланер Беньяміна, який блукає пасажами Парижа, стає у Зебальда мандрівником серед покинутих індустріальних об'єктів та, ширше, культурних ландшафтів, трансформуючись в сучасному користувачеві соціальних мереж у фігуру «алгоритмічного» фланеру, який рухається серед руїн цифрових образів.

Ця логіка безпосередньо співвідноситься з концепцією жесту Джорджо Агамбена (*Notes on Gesture*), в якій жест описується як «чиста медіація», тобто як форма,

у якій дія і вираження збігаються. Сучасна медіальна поведінка — нескінченна серія жестів: натискань, свайпів, скролів — репрезентує саме цю «медіальність без змісту».

Олівер Грау у праці *Virtual Art: From Illusion to Immersion* (2003) до певної міри продовжує лінію міркувань Беньяміна, доходячи висновку, що віртуальна реальність — це нова форма музею, у якому пам'ять більше не є статичною. Користувач, занурений у цифрову іммерсію, виступає не як споглядач, а як куратор і співтворець музейного простору. Водночас, Клер Бішоп у *Radical Museology* (2013) фіксує ту саму тенденцію — музей стає простором перформативної присутності, де архів переходить у стан руху.

Якщо звести ці позиції у спільну площину, то сучасний медіаландшафт можна охарактеризувати як «руїнізований музей» — простір, де руїни стають формою пам'яті, а користувач — її носієм, при тому, що в пост-медіальну добу природа і функціонування пам'яті теж зазнає незворотних змін. Подібно до того, як у текстах Вальзера «прогулянка» є актом духовного самоспостереження, у цифровій культурі «прогулянка» між екранами перетворюється на акт археології — пошуку залишків колишніх форм мислення.

Цей стан можна описати як реалізацію утопії Малевича про «знищення музеїв»: у цифрову добу музей справді розчиняється, але не як інституція, а як онтологічна структура. Музей тепер існує у формі нескінченного архіву даних, у якому руїна і пам'ять збігаються, а також постійно експансивно розширюється у поки що не технізовану, не медіатизовану площину/простір культури, людських стосунків та взаємин, так що створюється тенденція на співпадіння музею (у такому його розумінні) і самого світу, цілком як сюжет співпадіння карти і території, що його можна зустріти у деяких новелах Х. Л. Борхеса.

Метафікція, яка для постмодерну була художньою технікою, у цифрову добу перетворюється на загальну умову буття: у світі, де кожен користувач постійно переписує й відтворює образи, межа між фікцією та реальністю поступово розмивається та, зрештою, втрачає сенс. Так виникає феномен «цифрової екзистенції», у якій реальність функціонує як відлуння віртуальних музеїв руїн.

Висновки. Медіаландшафт XXI століття є простором культурно-технічних руїн, у якому кожен образ є залишком попередньої культури бачення, а фігури фланера і туриста відображають два режими існування користувача в цифровому середовищі — випадковий і програмований відповідно. Ідеї В. Беньяміна, В. Флюссера, Ф. Кіттлера, Д. Агамбена, О. Грау і К. Бішоп уможливлюють онтологічне осмислення сучасного побутового досвіду екзистенції у цифровому середовищі як перебування в музеї руїн, при цьому під цифровою екзистенцією автором розуміється форма технічного буття, у якій жест замінює думку, а інтерфейс — реальність. Таким чином, метафора руїни стає не лише образом, а методологією аналізу культури, що живе у стані постійного самоперепису.

Список використаних джерел

1. Agamben, G. (2000). *Notes on Gesture*. In *Means without End: Notes on Politics* (pp. 49–62). University of Minnesota Press.
2. Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. Harvard University Press.
3. Bishop, C. (2013). *Radical Museology: Or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?* Koenig Books.

4. Flusser, V. (2000). *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books.
5. Grau, O. (2003). *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. MIT Press.
6. Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.
7. Sebald, W. G. (1998). *The Rings of Saturn*. New Directions.
8. Sebald, W. G. (2001). *Austerlitz*. Random House.
9. Walser, R. (1917/2013). *The Walk* (Y. Andrukhovych, Trans.). Meridian Czernowitz.

ІОНОВ Володимир
Науковий співробітник ІК, кандидат мистецтвознавства, доцент
Vladimir.io@i.ua
https://orcid.org/0009-0001-2659-5861

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КУЛЬТУРИ ПАМ'ЯТІ: СОЦІАЛЬНИЙ ДОСВІД І ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ

У сучасному соціокультурному просторі культура пам'яті відіграє ключову роль у формуванні колективної ідентичності та збереженні соціального досвіду. Вона визначає, як суспільство осмислює своє минуле, які наративи стають домінантними, а які — маргіналізуються або забуваються. У контексті глобалізаційних процесів та стрімкої цифровізації інформації її значення лише посилюється, адже саме через пам'ять суспільство формує ціннісні орієнтири, що визначають поведінку людей, взаємодію інституцій і стратегії розвитку. Культура пам'яті охоплює як індивідуальні, так і колективні форми збереження історичного досвіду: особисті спогади, щоденники, родинні історії поєднуються з освітніми програмами, соціальними ритуалами та медіа, створюючи спільні наративи, які визначають цінності й норми суспільства [1, с. 37–45].

Підхід до «місць пам'яті» і «просторів пам'яті», запропонований П'єром Нора, допомагає осмислити взаємодію матеріальних і нематеріальних елементів колективної пам'яті — від меморіалів і пам'ятників до символічних практик і ритуалів, що формують спільні знаки та смисли. Нора підкреслює, що місця пам'яті — це не лише простори, а й символічні вузли, де пам'ять стає предметом суспільного осмислення та політичної репрезентації [2, с. 7–24]. Цей підхід дозволяє зрозуміти, чому матеріальні об'єкти й культурні тексти водночас виступають як носії колективних переживань і як інструменти формування історичної свідомості.

Подальший розвиток культури пам'яті тісно пов'язаний із соціальними, технологічними та політичними трансформаціями. Цифрові технології відкривають нові можливості для документування, поширення та інтерпретації історичної інформації: віртуальні музеї, онлайн-архіви, інтерактивні платформи та соціальні мережі перетворюються на сучасні «місця пам'яті», де історичні наративи не лише зберігаються, а й постійно переосмислюються. Концепція digital memory наголошує, що цифрові інструменти, розширюючи доступ до джерел, водночас створюють виклики — від питань автентичності до етичних проблем використання архівів [3; 4].

Проте цифровізація пам'яті несе й ризики: неправдивість достовірність даних, маніпуляції історичними наративами, поширення дезінформації або комерціалізація культурних практик. Це підкреслює важливість розвитку медіаграмотності, створення стандартів цифрового архівування та впровадження етичних норм у роботі з історичними даними — від наукових репозиторіїв до освітніх платформ [4; 5, с. 87–91]. У такий спосіб культура пам'яті зберігає свою функцію джерела суспільної довіри навіть у цифрову епоху.

Соціальний досвід виступає ключовим чинником інтерпретації культури пам'яті. Через участь у ритуалах, фестивалях, локальних ініціативах та освітніх програмах формуються регіональні й місцеві наративи, які забезпечують передачу цінностей і норм наступним поколінням. Антропологічні та соціологічні підходи до пам'яті демонструють, що практики усної традиції, громадських архівів і локальних музеїв стають

підґрунтям соціальної згуртованості та збереження ідентичності в умовах глобалізації [6; 7, с. 106–109].

Водночас політичний вимір пам'яті визначає, які версії минулого набувають офіційного статусу. «Закони пам'яті», процеси декомунізації чи ревізії історії створюють поле «війни пам'яті», де різні інтерпретації минулого використовуються для політичної мобілізації. Саме тому важливо зберігати плюралізм наративів, спираючись на прозорі й науково обґрунтовані принципи публічної історії [8].

Мистецтво та культурні практики відіграють особливу роль у конструюванні й трансформації пам'яті. Перформативні практики, документальні проєкти й художні інтервенції дозволяють актуалізувати забуті або витіснені наративи, створюючи простір емоційного осмислення минулого. Інтеграція мистецьких ініціатив в освітні програми сприяє формуванню критичного ставлення до історії та розвитку громадянської відповідальності [6, с. 120–125; 9].

Локальні культурні ініціативи — музеї під відкритим небом, громадські архіви, фестивалі пам'яті та волонтерські проєкти — виконують важливу роль у збереженні «повсякденної пам'яті». Вони фіксують досвід звичайних людей, який часто не потрапляє до офіційних історій, але є невіддільною частиною колективної свідомості. Такі ініціативи забезпечують зв'язок між локальною, національною та глобальною пам'яттю, сприяючи збереженню мікроісторій і підтримці різноманіття культурних інтерпретацій [10, с. 50–55].

Культура пам'яті має здатність об'єднувати минуле й сучасність через моральний діалог між поколіннями. Старші передають досвід і спогади, молодші — трансформують їх у нові форми осмислення, що відображають сучасні соціальні реалії. Пам'ять у цьому контексті стає простором як суспільної згоди, так і напруження, де перетинаються різні ідентичності, досвіди та голоси [8; 10].

Особливу актуальність питання пам'яті набуває в умовах криз — війни, вимушеної міграції чи руйнування культурної спадщини. Мобільні меморіали, цифрові архіви, краудсорсингові ініціативи стають механізмами збереження колективного досвіду, а також засобами соціального примирення й відновлення. Водночас вони потребують чіткої етичної орієнтації, аби уникнути маніпуляцій чи комерційного використання травматичних тем [8; 10].

У добу глобалізації до культури пам'яті постає нове завдання — інтеграція мігрантських і діаспорних наративів. Вона вимагає створення механізмів міжкультурного діалогу, адже пам'ять дедалі частіше стає інструментом «м'якої дипломатії»: спільні архівні проєкти, меморіальні виставки й культурні обміни сприяють порозумінню та взаємному визнанню травм минулого [8; 10].

Освітній вимір культури пам'яті залишається одним із ключових чинників її сталості. Інтеграція тем пам'яті у шкільні та університетські курси, створення цифрових платформ і шкільних музеїв допомагає формувати у молоді критичне мислення, відповідальність перед історією та навички медіаграмотності [3; 4; 5].

Теоретичне осмислення пам'яті сьогодні базується на поєднанні класичних і сучасних підходів. Від ідей Моріса Хальбвакса про колективну пам'ять до концепцій мультинаративної пам'яті Ротберга, Міштал і Оліка, дослідники наголошують на множинності голосів, взаємоперетині наративів і соціальних практик запам'ятовування [7; 9; 10].

Для сучасної культурної політики важливо будувати прозорі та інклюзивні інституції пам'яті, що забезпечують відкритий доступ до архівів, підтримують локальні

ініціативи, сприяють науковому осмисленню складних сторінок історії та захищають культурні цінності. Така політика має спиратися на міжнародні стандарти збереження спадщини та етичні кодекси роботи з минулим [8; 10].

Отже, культура пам'яті — це не застигла форма, а динамічний механізм соціальної трансформації. Вона визначає способи бачення минулого, впливає на поведінкові моделі та сприяє консолідації суспільства. В умовах сучасної України усвідомлена політика пам'яті виступає інструментом захисту національної ідентичності, громадянської єдності та духовної стійкості. Інтеграція цифрових технологій, мистецтва, освіти й локальних ініціатив забезпечує, щоб пам'ять залишалася не лише архівом минулого, а й живим ресурсом етичної рефлексії та суспільної відповідальності.

Список використаних джерел

1. Halbwachs, M. *On Collective Memory*/edited and translated by Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
2. Nora, P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*. 1989. No. 26 (Spring). P. 7–24.
3. Erll, A. *Memory in Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2011.
4. *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*/edited by A. Hoskins. New York: Routledge, 2017.
5. Assmann, J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
6. Young, J. E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven: Yale University Press, 1993.
7. Olick, J. K., Robbins, J. Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology*. 1998. Vol. 24. P. 105–140.
8. *Commemorations: The Politics of National Identity*/edited by J. R. Gillis. Princeton: Princeton University Press, 1994.
9. Misztal, B. *Theories of Social Remembering*. Maidenhead: Open University Press, 2003.
10. Rothberg, M. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

КАТКОВА Тетяна
Магістр, ХДАДМ
tatyana.katkova07@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0762-8138

КІНЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ПОЕЗІЯ РУХУ

Від зародження технічної цивілізації, тобто з 1880-х років, митці принципово суперечливо реагували на прогрес науки: одні (експресіоністи) відкидали його, інші (конструктивісти) прагнули справді чи суб'єктивно використовувати їхні досягнення. Під час надзвичайного економічного буму та наукового процвітання 1950-х років багато митців поділяли ідеї Вазарелі про новий гуманізм, породжений сучасною цивілізацією, якому необхідно було надати естетичну структуру, засновану на чистих формах і кольорах. Для всіх цих художників простір є фундаментальним. Це вже не порожнеча, а середовище спілкування, де сили й енергії обмінюються та перетинаються. Багато художників, пов'язаних з конструктивізмом, використовували ресурси передових технологій у позитивний спосіб. Ця тенденція збереглася після війни, і завдяки руху, його використанню чи ілюзії та ресурсам електричного світла народилася нова естетика під загальною назвою кінетичне мистецтво.

Кінетичне мистецтво — це сфера, де використовуються рухомі об'єкти та технології для створення інтерактивних вражень. Воно поєднує в собі мистецтво та науку, розвиваючи нові форми виразності та спілкування. Кінетичні інсталяції можуть включати рухомі об'єкти, які реагують на звук, світло або рух, а також можуть використовувати сучасні технології, такі як сенсори, мотори та програмне забезпечення для створення вражаючих візуальних ефектів. Кінетичне мистецтво надає можливість глядачеві взаємодіяти з твором, створюючи унікальний досвід сприйняття та спілкування.

Швейцарський скульптор і піонер кінетичного мистецтва Жан Тінгелі був дуже винахідливою людиною, який досліджував кілька авангардних художніх течій 21 століття, включаючи конструктивізм, неодада та сюрреалізм. Його основна увага була зосереджена на русі та машинах, які часто висміювали технологічну цивілізацію. Тінгелі просить глядача поміркувати про механічну цивілізацію, яка прирікає своїх членів постійно повторювати те саме. Додаючи фактичний рух, створений двигуном, у тому, що є «невблаганним і вічним», таким чином Тінгелі виявляє, що цей тип скульптури, можливо, має більше шансів на виживання, ніж традиційні пам'ятники, покинуті напризволяще. Машина важка, тому що вона вимагає моніторингу, обслуговування та змащування; можна навіть замінити зношені або несправні деталі. І Тінгелі робить висновок: «Єдина стабільна річ — це рух, це рух завжди і всюди».

Викриваючи органи машини, Тінгелі відкриває їхній символічний, метафоричний і навіть сексуальний резонанс. Він також використовує шум, який виходить від нього, і незабаром вимагає збільшення участі публіки, перетворюючи свої заходи на фестивалі, щоб ставити менше запитань до мистецтва, ніж дозволити мистецтву приєднатися до життя; його машини керують грою, але також пояснюють сильні та різні почуття, такі як жах або радість.

Друг концептуального художника Іва Кляйна (1928–1962), Тінглі став частиною руху французького нового реалізму в 1960 році. Його найвідоміші приклади абстрактної скульптури включають «Посвячення Нью-Йорку» (1960, Музей сучасного

мистецтва, Нью-Йорк), скульптуру, що самознищується, і фонтан Стравінського (1983, привокзальна площа Центру Помпіду) — останній завершено у партнерстві з його дружиною, скульптором Нікі де Сен-Фалль (1930–2002).

Хоча Олександра Колдера (1898–1976) зазвичай не називають кінетичним художником-шістдесятником, він заслуговує на згадування через його важливий приклад і постійний вплив у сфері кінетичної скульптури. З кінця 40-вих років він розвинув зростаючий інтерес до монументальних форм і до трансформації «мобілів» у велику архітектурно-скульптурну вітряну машину, чиї потужні, але точно збалансовані металеві стрижні, закінчені великими плоскими дисками органічної форми, охоплюють і визначають великі площі архітектурного простору. Оскільки мобілі, що працювали від потоків повітря, могли краще працювати надворі, ніж у приміщенні, Колдер рано почав досліджувати можливості вуличних мобілів. Вирішальним для розвитку цих робіт було його переосмислення мобілів як чогось, що могло б функціонувати як автономна, постійна структура, поєднуючи взаємопов'язані стабільні та мобільні форми в органічне ціле. Наприкінці п'ятдесятих і в шістдесяті роки Колдер створив багато великих стоячих мобілів, які обертаються в обмеженому, але вражаючому русі над загалом пірамідальною основою.

Як свідчить «Спіраль», розвиток рухомих скульптур Колдера мав важливий зв'язок із розвитком нерухомих елементів у його структурах. Одне з його знакових досягнень шістдесятих років сталося в його великих «стайнях» — його великомасштабних, нерухомих конструкціях із металевих пластин, зазвичай пофарбованих у чорний колір. Серед них одним із найбільш вражаючих є сяючий червоний La Grande Vitesse у Гранд-Рапідсі, штат Мічіган; експансивний твір, за допомогою якого Колдер наповнив інакше стерильний громадський простір чарівністю та сяючим блиском, схожим на Міро. Пропонуючи велику екзотичну квітку в розквіті сил або виразні рухи танцівниці, сукупність червоних біоморфних площин сміливо демонструє структуру своїх заклепок і розпірок і свідчить про сили, задіяні в її створенні.

Одним із найцікавіших виробників мобілів у Сполучених Штатах після Другої світової війни був Джордж Рікі (1907–2002). Рікі складав довгі, звужені смужки або скупчення листя з нержавіючої сталі в стані настільки делікатного балансу, що найменший вітерець або дотик руки змушує їх повільно, велично рухатися або тремтіти. Протягом сімдесятих років Рікі розширив свій словниковий запас, представивши великі прямокутні, круглі та трикутні форми з алюмінію, настільки точно збалансовані, що вони зберігають можливість непомітних і все більш складних візерунків у русі. Його мистецтво руху було зовсім іншим, ніж у Колдера. Рікі відновлює можливості мобіля Колдера в ретельно сформульованих механічних конструкціях. Його перші мобільні пристрої датуються 1945 роком. На основі геометричних досліджень розвитку форм у просторі, їхнього напрямку та балансу, він конструює з точністю механіка об'єкти, які вібрують і рухаються під повітряним поштовхом, і, як він сам записує: «Коли ми будуємо об'єкт, присвячений руху, ми завжди дивуємося самому руху; яким би не був задумом малюнок, рух, здається, походить з іншого боку» [1, с. 220]

Хесус Рафаель Сото (нар. 1923 р.) є художником кінетичного руху в тому сенсі, що його конструкції, що складаються з вишукано розташованих металевих стрижнів, настільки чутливі, що навіть зміна атмосфери може викликати коливання. Венесуельський житель Парижа, Сото починав як художник-ілюзіоніст, а потім перейшов до форми лінійної конструкції в 60-ті роки. Він розробив особисту ідіому великої елегантності, іноді перекладену на форму великомасштабної архітектури,

що передбачає участь глядача. На виставках у Музеї Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорку та Музеї Хіршхорна та Саду скульптур у Вашингтоні, округ Колумбія, він створював зі своїх типових пластикових ниток цілі кімнати, куди міг увійти глядач.

Бельгійський художник та скульптор Поль Бюрі (1922–2005) прийшов до кінетичного мистецтва у 1955 році (участь у виставці The Movement у галереї Denise René). Потреба в русі спонукає його використовувати двигуни, які постійно змінюють форми, і ці форми незабаром стають чистими об'ємами, матеріали та кольори яких зроблять динамізм ще складнішим. Роботи Бюрі рухаються надзвичайно повільно, щоб краще відобразити усвідомлення часу. У есе «Збільшений час» він описує, як повільність змушує нас забути про подорож, тоді як швидкість підкреслює її. У своїй роботі, як скульптор, він шукає мінімальний поріг сприйняття часу, щоб долучитися до універсального руху: вічності. Бюрі спонукає до споглядання, а не до дії. Його кінетичні побудови все ще часто включають звук, його об'єми стикаються з натягнутими струнами у своєму русі — як у скрипок, які резонують у рамках скульптури.

Кінетичне мистецтво зародилося в 1920–30-х роках XX ст. І на сьогодні цей вид мистецтва розвивається завдяки використанню все більш складних технологій, таких як сенсори руху, штучний інтелект, віртуальна реальність та розширена реальність, щоб створювати ще більш інтерактивні та захопливі інсталяції. Крім того, кінетичні митці вдосконалюють свої навички у програмуванні, механіці та інженерії, щоб створювати більш складні та ефективні рухомі конструкції.

Список використаних джерел

1. Histoire d'un art La Sculpture l'aventure de la sculpture moderne — XIX éme et XX éme siécles, Edité par Albert Skira, Genève, 1986. — 307 p.

КИЦЕНКО Тетяна
Аспірантка ІПСМ НАМ України
kicenko@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-3706-0769

ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ВЕТЕРАНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Ветеранська драматургія — це сукупність театральних текстів, створених безпосередніми учасниками бойових дій і заснованих на власному досвіді війни. На відміну від традиційної воєнної драми, де автор виступає спостерігачем, у ветеранській драматургії воєнна реальність фіксується як особистий досвід, що поєднує індивідуальну пам'ять, свідчення та художню форму.

Актуальність теми зумовлена потребою простежити, яким чином досвід війни формував театральні практики в різні історичні епохи та як цей досвід вплинув на появу сучасної української ветеранської драматургії.

Метою дослідження є історичний огляд витоків ветеранської драматургії, аналіз її еволюції від античності до сьогодення, а також окреслення тих культурних традицій, що стали підґрунтям для новітніх форм документального театру та театру свідчення.

Ключові слова: ветеранське письмо, ветеранська драматургія, документальний театр, вербатім, театр свідчення, драма-свідчення, культурна пам'ять, канон героїзації.

The aim of the study is to provide a historical overview of the origins of veteran dramaturgy, to analyse its evolution from antiquity to the present, and to outline the cultural traditions that have formed the foundation for contemporary forms of documentary theatre and theatre of testimony.

Keywords: veteran writing, veteran drama, documentary theatre, verbatim, theatre of testimony, testimonial drama, cultural memory, canon of heroisation.

Перші прояви ветеранської драматургії пов'язані з античністю. Есхіл, учасник битв при Марафоні та Саламіні, став одним із перших драматургів, який переніс власний бойовий досвід на сцену. Його трагедія «Перси» (472 до н. е.) [1] є унікальним прикладом безпосереднього свідчення про війну, яке поєднало пам'ять воїна та політичний жест громадянина Афін. У подальші століття, попри високий рівень мілітаризації античного світу, така практика не закріпилася, і драматурги-ветерани залишилися радше винятком, ніж традицією.

У добу Ренесансу та Бароко війна була важливою темою театру, однак не обов'язково особистим досвідом авторів. Водночас приклад Міґеля де Сервантеса, пораненого учасника битви при Лепанто та багаторічного військовика Священної Ліги, демонструє повернення до письменницької рефлексії над війною. Його трагедія La Numancia («Нумансія», бл. 1582) [3] є твором, у якому досвід служби автора безпосередньо вплинув на формування образів колективної оборони й громадянської гідності.

У XVII–XIX століттях театральні тексти про війну множилися, однак їхня естетика була підпорядкована бароковим алегоріям, класицистичним настановам або патріотичним моделям романтизму. П'єси створювали здебільшого цивільні автори; особисте переживання війни майже не потрапляло на сцену. Лише початок XX століття — час масових мобілізацій і тотальної війни — повернув до театру фігуру

ветерана як автора. Вже під час, а також після Першої світової війни з'явилися твори Гійома Аполлінера, Ернста Толлера, Карла Цукмайєра [2, 11, 14], чиї біографії відзначені фронтовим досвідом.

Після Другої світової війни сцена стає простором осмислення травми та відповідальності. Жан-Поль Сартр формує екзистенціалістську модель театру, де війна постає як випробування людської відповідальності [12]. Польський поет і драматург Тадеуш Ружевич, ветеран Армії Крайової, фактично створює першу постмодерністську п'єсу «Картотека» (1960) [11]. У 1960-ті виникає заснований на реальних свідченнях, судових матеріалах та архівах документальний театр, важливим прикладом якого є п'єса Рольфа Гохгута «Заступник» (1963) [7]. Водночас драматурги-ветерани війни у Кореї та В'єтнамі (як-от Девід Рейб, Джон ДіФуско) [8, 9, 10, 3] сформували в американському театрі традицію прямих свідчень, що зосереджувалися на посттравматичному досвіді.

В Україні до 1990-х років воєнні теми існували у межах соцреалістичного героїчного канону. Навіть ті автори, хто мав реальний фронтовий досвід, працювали у парадигмі офіційної риторики, що не давало простору для індивідуального голосу ветерана. Ситуація докорінно змінилася з початком російсько-української війни, а особливо після 2024 року, коли в Києві було створено перший Театр ветеранів. Його учасники сформували новий корпус драматургічних текстів, у яких відображено безпосередній досвід участі у бойових діях та його культурні наслідки.

Отже, розвиток ветеранської драматургії не був лінійним. У різні періоди вона то зникала, то з'являлася знову, реагуючи на соціально-політичні кризи. Від Есхіла і Сервантеса до авторів післявоєнних Європи та Америки, а згодом — до українських ветеранів XXI століття простежується головний принцип: театр стає формою збереження досвіду війни, способом повернення голосу тим, хто бачив її на власні очі, і майданчиком для створення колективної пам'яті.

Список використаних джерел

1. Есхіл. *Трагедії*/пер. з давньогр. А. Содомори, Б. Тена. Київ: Дніпро, 1990.
2. Apollinaire, Guillaume. Les Mamelles de Tirésias. Paris: Stock, 1918.
3. Cervantes Saavedra, Miguel de. La Numancia/ed. Luis Gómez Canseco. — Madrid: Cátedra, 2019.
4. Cervantes Saavedra, Miguel de. El trato de Argel/ed. Florencio Sevilla Arroyo. — Madrid: Cátedra, 2015.
5. Cervantes Saavedra, Miguel de. Los baños de Argel // Entremeses y comedias. — Madrid: Castalia, 1992. — P. 45–112.
6. DiFusco, John, Caristi, Vincent. Tracers: A Play.—New York: Hill and Wang, 1986.
7. Hochhuth, Rolf. Der Stellvertreter: Ein christliches Trauerspiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1963.
8. Rabe, D. *The Basic Training of Pavlo Hummel.* New York: Samuel French, 1971. URL: https://archive.org/details/basictrainingofp0000rabe_t4m7 (дата звернення: 16.10.2025).
9. Rabe, D. *Sticks and Bones.* New York: Samuel French, 1972. URL: https://archive.org/details/basictrainingofp0000rabe_t4m7 (дата звернення: 16.10.2025).

10. Rabe, D. *Streamers*. New York: Samuel French, 1976. URL: https://archive.org/details/streamers00rabe (дата звернення: 16.10.2025).
11. Różewicz, Tadeusz. *Kartoteka*. Warszawa: PIW, 1960.
12. Sartre, Jean-Paul. *Morts sans sépulture*. Paris: Gallimard, 1946.
13. Toller, Ernst. Masse Mensch: Ein Stück aus der sozialen Revolution des zwanzigsten Jahrhunderts. — Berlin: Malik-Verlag, 1921. — 95 S.
14. Zuckmayer, Carl. Der Hauptmann von Köpenick: Ein deutsches Märchen in drei Akten. — Berlin: S. Fischer Verlag, 1931. — 142 S.

КЛЕКОВКІН Олександр
Завідувач відділу новітніх методів дослідження ІПСМ НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
olehander@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3481-2790

«ШАРОВАРЩИНА»: НЕЙТРАЛІЗАЦІЯ ПОЛІТИЧНОГО «ВИСОКОХУДОЖНІМ»

Влада Російській імперії усвідомлювала роль українського театру як громадського інституту і чинника національного поступу, що підтвердив один із її чинів, афористично зауваживши, що у Петербурзі театр — це лише театр, тоді як *у Києві театр — це політика*.

У 1815–1912 роках (за М. Комаровим) в Україні було видрукувано понад вісімсот драматичних творів, з яких, — за виїмком псевдоукраїнських творів (А. Шаховской), републікацій (понад двадцять видань «Наталки Полтавки» та ін.) і перекладів (Г. Ібсен, М. Метерлінк, «Дядько Ваня» А. Чехова та ін.), — майже кожен п'ятий твір (Т. Шевченко, М. Костомаров, П. Куліш, М. Кропивницький, М. Старицький та ін.) присвячено козацтву. З огляду на сакралізацію козацтва у національній свідомості, віддзеркалення теми у театрі — від вертепної драми і до початку XX століття — видається природним.

На початку XX століття, на тлі істотного збільшення питомої ваги нової драми (В. Винниченко та ін.), перекладів європейської драми і порушення екологічного балансу у культурі, козацька тема ніби губиться. І це не лише природна зміна «мистецьких пріоритетів», а й нова історіософія авторів, які, не переймаючись ні хутірською філософією Пантелеймона Куліша, ні національною романтикою у дусі Лисенка, Старицького, Кропивницького або «вольностей запорізьких козаків» Яворницького, маніфестували кодекс честі людини майбутнього — на межі «брехні» і «чесності із самим собою»: замість Наталки Полтавки — маніпулянтка Наталія Павлівна; замість наївного театру з його ідеалом простоти — екстібіціоністський театр, глядачі якого заклякли чи то перед внутрішньою «складністю» («нє всьо так просто»), чи то перед етичною порожнечею нового героя та ескортом дипломованих амазонок в його оточенні.

Тим не менш, незважаючи на маніфестовану європеїзацію, козацька тематика все ще вплітається у звичну для старшого покоління народницьку міфологію й у музично-драматичний стандарт, запатентований під брендом корифеїв — М. Старицького, М. Кропивницького, а почасти і М. Садовського, у театрі якого, капельдинери і гардеробники, розширюючи простір театрального дійства, зустрічали глядачів у жупанах і шароварах, а у репертуарі, незважаючи на те, що, за словами В. Василька, Садовський «ламав крижані кайдани старого українського репертуару "ковбаси та чарки"», помітне місце посідали «Тарас Бульба», «Сава Чалий», «Запорожець за Дунаєм», «Як ковбаса та чарка», «По ревизії» та ін. Та й сам Садовський, театралізуючи власне життя, вбирався у козацькі шаровари, а 1918 року давав уроки поводження з булавою гетьману Скоропадському.

Типового російського «інтелігента» — що у Києві, що у Петербурзі — театр корифеїв дратував від початку існування. Хоч і називали їх поблажливо то «*нашими* хохлами», то «*нашими* майнінгенцями», а Заньковецьку ще й «хохлацькою

королевою», однак нагадували, що приїхали вони з *Хохландії*, для опису якої вистачало їм кількох слів: гопак, горілка, галушки, шаровари, сало. Звісно, і корифеї огризалися: згадували як їх «кацапізм заїв», бо, як і Кропивницький, знали: «Все те, що кажуть нам москалі про братерство та прихильність, все те бредня й брехня», *а «*общечоловічі інтереси» — то лише маніпуляція, спроба видати власний корисливий інтерес за загальнолюдський.

У театрі корифеїв вихідного реквізиту (горілки) і відповідних сценічних ситуацій (частування, чаркування тощо) — достатньо. Зовні (!) саме цим їхні вистави відрізнялися від «шедеврів» російської драми, герої якої пили не горілку, а водку. Але, на відміну від української драми, де пили за звичаєм, до свята, з нагоди зустрічі, у російській драмі пили «високохудожньо» — хизуючись перед оточенням, широко, по-купецьки, з самоварів (А. Островський), а від кінця століття — все частіше зранку, наодинці, зі скупою сльозою («Дядько Ваня» А. Чехова). Назвемо цю культурну відмінність просторовою (у Києві — горілка, у Петербурзі і Москві — водка). Невипадково ж і Франко, і Старицький підозріло ставилися до героїв Островського, а їхні молодші сучасники, як Курбас, говорячи про російського інтелігента, згадували «канарєйку» поряд із портретом Чехова.

Роздратування Марьї Пєтровни «гопаком і горілкою» — цілком зрозуміле, адже, як писав 1901 року щотижневик Куґеля, «*русская драма не выдержала конкуренции малороссийского „гопака“ и международного „канкана“ и… лопнула», але «на „гопаке“ и „канкане“ в деле русификации края далеко не уедешь».*

Говорили про «високохудожнє», однак дбали про земне — *про звичне, політичне й економічне*. Адже гопак і справді конкурував — і не лише з *русифікацією, а й з європеїзацією*, створюючи *покоління́ву (а почасти і регіональну) напруженість, що засвідчив жарт В. Самійленка* «Драма без горілки» (1895), герой якого прагне реформувати українську сцену, написавши «драму без горілки», але його задум провокує сварку, що розв'язується келихами зі слив'янкою і вишнівкою, піднятими за успіх… «драми без горілки».

На початку XX століття напруженість зростає, що демонструють футуристи, як *Василиск Гнєдов, позицію якого можна сприйняти як заклик до скасування Шевченка і «гопашника»* Кропивницького, у творах яких окресленій атрибутиці відведено помітне місце. Відтак у 1910-х формується дискурс про «*україно́фільство з своїм галушково-шароварним патріотизмом*» і про «свинство садовських та єфремових» (М. Євшан), що сприяло поширенню в'їдливих наліпок, серед яких чи не найбільшу популярність дістають *«шароварна культура», «гопакедія», «гопакомедія», «козаколюбство»* та ін.

Роздратування молодшого покоління пояснив Вс. Чаговець, який писав, що «дехто ще й досі *обмежує* сферу українського театрального мистецтва гопаком, горілкою та "нещасним коханням"». Роздратування зрозуміле, адже домінування будь-якої моделі не може не викликати супротиву, особливо ж, у молодих діячів (один із маркерів нових парадигм — зміна назв міністерств і комітетів, які опікувалися мистецтвом — міністерство освіти, пропаганди, культури та ін.). Подібну думку знаходимо й у Курбаса, який сприймав театр корифеїв як «*однобокий* етюд національного театру» (хоча історії невідомі «неоднобокі» етюди). Тут думки Чаговця і Курбаса збігаються, адже «обмежений» і «однобокий» кореспондують. «Однобокість» «козаколюбства» — у замилуванні минулим, «обмеженість» футуристів та їхніх

ситуативних союзників комуністів — у маренні майбутнім, яке мало узгоджувалося з реальністю.

У 1920-х по завершенні першого етапу *війни за буржуазну спадщину* (від Котляревського до революції) влада привласнила і нейтралізувала корифеїв — проріджила їхні біографії і твори, повищипувала з них «український буржуазний націоналізм» і претензії до «кацапії» (їхні твори видрукувано з купюрами або з іншим втручанням, як у виданні Я. Мамонтова), кількість вистав за їхніми творами мінімізувала, а коло творів, рекомендованих до постановки, обмежила. Що ж до митців, які не увійшли до канону, їх, повторюючи оцінки здебільшого російської преси, охрестили «епігонами» і зачинили їм двері у майбутнє.

У 1960-х загострилася ще одна суперечність — між традиційною для музично-драматичного театру акторською школою і молодою режисурою, смак і методологія якої формувалася здебільшого у школі психологічного театру. У 1970-х конфлікт із музично-драматичним театром підсилила ще й сценографія.

У 1990-х семантика наліпки розширилася і вона стала ще зручнішою для мистецтвознавчої демагогії: вона стала синонімом «псевдонародності» (що воно таке?), «мелодраматизму» (чому ні?), і «спрощення» (справді, деякі жанри, як комедія Аристофана, все спрощують, однак їхня сила в іншому), поширювалася фантазія про походження цієї наліпки від традиції радянських урядових концертів. На театрі ж, аби не порушити екологічний баланс, наліпку персоніфікували обережно, хоча формально її можна було використати лише до канонізованої класики, адже твори «епігонів» вже давно ніхто не виставляв.

З позиції марень про «мистецтво майбутнього» і «європеїзований театр», «шароварщина» — це «ветош», але з позиції пам'яті — це власне минуле. Адже мистецтво — це не лише «нові форми», якими марив «київський міщанин», один із найжалюгідніших героїв Чехова, це і політика, і розвага, і втеча від дійсності, і ще багато чого іншого. «Однобоке» трактування вигаданого «справжнього» мистецтва («глибокого», «високого») і протиставлення його «несправжньому» завжди є маніпуляцією і пропагандою власних цінностей. Адже *будь-яка наліпка з нечітко окресленими межами* спрямована на формування *ставлення до довільно обраних об'єктів* у некритично налаштованої аудиторії. У даному разі — негативного ставлення до минулого і звичаїв, естетизованих театром корифеїв. Отже, *нейтралізація, а далі витіснення і скасування історичного і політичного шляхом сакралізації «високохудожнього»*.

«Шароварщина» — це *тест на критичне мислення*, який успішно подолали майнінгенці (з якими порівнювали корифеїв), коли виставляли свої «історичні ілюстрації». Хоч робили це, на думку критики, не надто «високохудожньо», інколи навіть картонно, і спровокували майнінгенщину (*Meiningerei, майже аналог шароварщини*). Однак були театром *сучасним*, адже вирішували завдання, котрі у контексті об'єднання Німеччини, були історично і політично доцільними.

На межі XIX–XX століть *український театр у Києві теж був політикою*. Тому його забороняли, а редакція українофобської газети «Кієвлянін», підспівуючи владі, переводила стрілки на інші рейки і писала, що він недостатньо «високохудожній». Михайло Старицький, коментуючи судовий процес з українофобами, писав про подібні маніпуляції: «…противная сторона — Александровский с Флоринским — *силится сделать процесс исключительно литературным*» («літературне» у цьому контексті — майже те саме, що й «високохудожнє»).

Парадокс «шароварщини» — у майже однаковому ставленні до неї з боку типового російського інтелігента, українського футуриста і всесоюзного комуніста. І це вкотре нагадує, що у Петербурзі театр — це лише театр, тоді як *у Києві, візуалізуючи національну історію і звичаї,* він став політикою. Ознаки і функції мистецтва невичерпні, а культурно та історично обмежена «високохудожність» не належить до його іманентних ознак. І мотиви негативного ставлення до «шароварщини» з боку преси — що російської, що української — надто часто лежали і поза етикою, і поза *громадською справою*.

Саме тут слід шукати коріння неоголошеної парадигми радянського «мистецтва поза політикою», що суперечило його ж доктринам. Інерція виявилася настільки сильною, що виготовлені у цій методі нейтрально-«високохудожні» твори й досі з успіхом можна показувати що у Києві, що у Москві. Так ніби гасло «не было, нет и быть не может» втратило актуальність.

КОВАЛЬ Олег
Старший викладач кафедри методологій крос-культурних практик ХДАДМ,
голова секції мистецтвознавства ХО НСХУ,
лауреат міжнародної премії ім. І. Ю. Рєпіна
olegbritkoval@gmail.com
https://orcid.org/0009-0002-7821-2014

СЕМІОЗИС «ІЄРОГЛІФІЧНОГО» ЗНАКУ ТА ЙОГО ВІЗУАЛІЗАЦІЯ В КОНЛАНГ-ТВОРЧОСТІ РОМАНА МІНІНА

Проблематизація та когнітивна карта дослідження.

У творчості Р. Мініна яскраво виражена семіотична складова. Чим іншим, ніж семіотичною гібридизацією вербального та візуального, їх *«семіотичною мінімалізацією»,* — можна ще пояснити процес рекурсивної автореференції візуальної системи художника до механізмів «писемнотворчого» осмислення ролі вербальної мови в структурах сучасної образотворчості [6; 7].

Причому семіозис (семіопоезис) знакових мовних структур відбувається виключно в зорових та писемнотворчих образах. Не слід також плутати «семіотичну мінімалізацію» з «мінімалізмом»; в нашому випадку така процедура є не редукцією, а окказіональним формалізмом, зміст якого полягає в стягуванні в єдиний вузол знакових компонентів усього візуального твору [3]. Проще кажучи: це засіб репрезентації зовнішнього обличчя самої візуальної події, розгорнутої в пластичній оповіді.

Семіозис ієрогліфічного знаку є втіленням «смислового завдання твору», є його інтерпретуючим механізмом та інтегратором змісту. Завдячуючи вказаному семіопоезису, мовний образ, окрім функціонально-прагматичного значення, отримує і міметичне, і асоціативно-ідеографічне. Ми маємо не стільки *конланг* (штучно створена мова і відповідний їй тип писемності, уведеної в візуальну оповідність (наратив в наративі), скільки *глоссографію*, за рахунок якої Р. Мінін досягає стереоскопічної та транссемантичної образності у своїх творах. Вони є живописом жесту та перцептографією й семіографією одночасно. В роботах відомого художника конкретизовано візуальний відблиск мовного висловлювання, яке у гібридних формах отримує специфічні знакові риси. Ми можемо їх визначити як ієрогліфічно-образні.

Ієрогліфічному образу притаманний певний семантичний натяк, абстрагований та схематичний вигляд. Між тим, стилізована ієрогліфічна репрезентація візуальної композиції є прямим втіленням пластичної та когнітивної ідеї твору, його конкретизованою анаграммою. Вона не утворює звичайного «ребусу», хоча ієрогліфічний знак пізнається не за своїм текстуальним, висловлювальним смислом, а за зовнішньою графемікою, що не полишає криптологічних берегів.

Стилізована ієрогліфічна писемність, використана Р. Мініним в структурі своїх творів (вона унаочнена і в «Генераторі Донецького метрополітену», і в «Нагороді за мовчання», і в фото-живописних колажах, і в бук-арті різних часів, навіть в СМС-арті), прочитується як «знак стилю» автора.

Частка мовної матерії не дешифрується глядцем, не прочитується безпосередньо, якщо не знати коду й шифру, утім перцептологічно вона однозначно окреслюється як образна реакція на мовний претекст та його візуальний означник.

Достатньо, щоб ієрогліфічний знак одночасно пізнали як мовний та візуальний знаковий елемент. У такий спосіб вербальне та візуальне мовлення осягається перш за все на синтаксичному рівні: в синтагмах й візуальних предикаціях (що яскраво продемонстровано на піктограіічних та ідеограматичних формах СМС-арту Р. Мініна).

Наголошуємо, що твори художника мають не стільки іконічну, скільки індексальну природу семіопоезису: вони семіотично рухаються в зворотньому ритмі семіотизації знака, а саме: від псеміотично послабленого варіанту до його семіотичного підсилення. Причому вербальна мова стає у Р. Мініна (і не лише у нього) втіленням «історичної граматики імманентних мистецтву законів розвитку пластичної/візуальної форми».

Вдаючись до «псевдописемнописання», художник намагається здолати одвічну прірву між візуальністю й вербальністю, демонструючи тяжіння до нейтралізації дискретності знакових систем в контінуальності цілого [8; 6; 5].

Р. Мінін, як і Сюй Бін, вдається до ієрогліфічної (староєгипетської. Далекосхідної) стилізації графем, одночасно надаючи їм силу піктографічного знаку і складових «метамовного візуального тексту». Саме «метамовність» постає в прицілі його візуальної рушниці. У такий спосіб зроджується у повному сенсі слова «ідеографічна картина» (вираз Д. Београда, утворений на підставі концепцій творчості Ч. Олсена, Л. Зукофськи, С. Полкарі, див.: [2, с. 140–143]), причому візуально-глоссографічного характеру, принагідного до розгортання мистецького повідомлення майже до безкінечності.

Таке повідомлення не може бути асемантичним: змістовний рівень ніколи не нівелюється на знаковому рівні і ніколи не втрачає своєї ваги у будь-якому експресивному та символічному рішенні візуальної композиції. «Ієрогліфічність» Р. Мініна це консонантно-фонематичний та морфолого-семантичний конструкт штучної писемності, яка переводить усі регістри знаковості з різним їх діапазоном в карбовану художню форму. Ба більше: ця писемність надмірно й очевидно демонструє свій когнітивний, формотворчий та стилістичний скелет візуального образу. Звісно, простий глядач розуміє цей текст важко, але мова йде не просто про процес читання такого тексту (тим більше, що є підказки), а про транссеміотичний переклад перцептографії у ідеопластику. Здається, що вона постає відразу і у майже готовому вигляді. Староєгипетське стилізоване ієрогліфічне письмо не просто засіб маркування, а і сигнал відсилання до внутрішньої історії мистецтва. Стилізація будується не на імітації типу ієрогліфічного знаку, а на орнаментальній сув'язі знакових синтагм, що розчиняються в коннотативній семантиці цілого. Так ідеопластичний семіозис ускладнює власну природу за рахунок супрасеміотичних, сигнальних елементів форми [5; 3]. Роман Мінін усвідомлює фономорфологічний склад своєї писемної мови, утім її ідеографічна складова розкривається у композиції твору у послідовній індексалізації та іконізації знаків форми [7]. Застережуємо проти визначення мінінської візуальної конланг-стратегії (введення штучно утвореної системи писемності в твір як окремої вигаданої автором мови для певної мети, див.: [4]) як «абстрактної, асемантичної каліграфії» чи справжньої ієрогліфіки в її абсолютному лінгвістичному вимірі: дуалістичний підхід Р. Мініна до пластичного текстотворення передбачає існування певної структури бачення, яка обов'язково враховує інкорпорацію вербальних синтагм в перцептивно-пікторіальні та тестуально-прагматичні закономірності знакотворення (візуальний текст як знак) та образного семіозису. Це дає підстави

висновковувати мистецтвознавцям про «ідеалістичну» й «віртуальну» складову творчості харківського мистця [1, с. 16].

Висновок. Шлях до утворення візуального такту як ідеографічного зображення, здійсненний Р. Мініним, не лише відповідає сучасним тенденціям візуальної гибридізації та інтермедіальності, — він є і шляхом оновлення самої візуальної мови, набуттям нею лінгвоестетичного виміру з боку її граматики й синтаксиса, розширення меж її семіотичної та семантичної маркантності.

Список використаних джерел

1. Абрамович І. (2017) Еволюція жанру монументально-декоративного мистецтва на прикладі творчості Романа Мініна. *Сучасне мистецтво*. Київ, Вип. XIII. С. 7–20.
2. Болград Д. (2008) Культура спонтанності: Імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці. Київ. 528 с.
3. Bal M. (1998) Seeing Signs: the use of semiotics for the understanding of visual art // *The Subjects of Art History*: Historical Objects in Contemporary Perspective. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press. P. 74–93.
4. *Okrent, Arika.* (2009) In the Land of Invented Languages: Esperanto Rock Stars, Klingon Poets, Loglan Lovers, and the Mad Dreamers Who Tried to Build A Perfect Language. P. 352
5. Elkins J. (1995) Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures // *Critical Inquiry*. 21(4). P. 822–860.
6. Sarapik V. (2009) Picture, Text, and Imagetext: Textual Polylogy. *Semiotica*. 174(1/4). P. 277–308.
7. Sonesson, G. (1988). Methods and Models in Pictorial Semiotics. Lund.
8. Steiner E. S. (2014) Zen-Life: Ikkyu and Beyond. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 475 p.

КОЗОРІЗ Олександр
Аспірант кафедри культурології та музеєзнавства
Харківської державної академії культури
buckmin40@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-7880-761X

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ В АВАТАРАХ УКРАЇНСЬКИХ СПІЛЬНОТ DISCORD, ПРИСВЯЧЕНИХ ВІДЕОІГРАМ У ЖАНРІ MMORPG: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

З початком повномасштабного російського вторгнення у лютому 2022 р. перед Україною постало нагальне питання про збереження власної незалежності, ідентичності та культури. Ворог веде активні бойові дії не тільки на фізичному рівні, а й в інформаційному просторі, багато в чому спираючись на засоби культури скасування. Наслідки інформаційної війни вже проявляються у реальному середовищі нашого суспільства, де одна частина українців ще більше закріплює власну ідентичність, а друга, навпаки, — пориває всі зв'язки зі своєю батьківщиною, зрештою асимілюючись в іншу країну та її культуру.

З метою подолання цього явища й активної протидії російським негативним впливам, більшість небайдужих громадян України все частіше вдаються до креативних заходів з популяризації української історії та культури. Найбільшу активність вони проявляють у цифровому просторі, який дає змогу швидко поширити українські культурні наративи, хоча це відбувається не лише у звичних для нас соцмережах, на кшталт Facebook, Telegram, WhatsApp. Просування культури України в глобальній мережі інтернет для більшості користувачів є радше додатковим заняттям до основного виду діяльності у різних середовищах, — не тільки робочих, а й пов'язаних з дозвіллям. Соціокультурний підхід дозволив встановити, що одним з таких середовищ є спільноти масових багатоосібних онлайнових рольових ігор (англ. — *massively multiplayer online role-playing game*, MMORPG).

MMORPG є спеціальним жанром відеоігор онлайн, де мільйони географічно розподілених користувачів щодня в режимі реального часу взаємодіють, співпрацюють і формують взаємовідносини за допомогою своїх графічних аватарів з метою виконання складних завдань гри [5]. Звісно, кожна відеогра має свою низку угрупувань (гільдії, клани), учасники яких об'єднуються на основі спільних інтересів і цілей. Але під час застосування методу соціокультурних спостережень було з'ясовано, що взаємини членів спільнот MMORPG складаються на основі більш довготривалих стосунків, яким сприяє їхня регулярна кооперація в іграх цього жанру.

Найбільшу перевагу у спілкуванні українські гравці віддають платформі Discord, функція обміну медіаматеріалом якої насамперед дозволяє надавати візуальних ознак своїй спільноті через встановлення її аватару (зображення профілю). Більшість аватарів українських серверів вирізняються наявністю кольорів прапора нашої держави, а також національних історичних символів, образів, атрибутики. Завдяки культурологічному підходу, розробленого доктором історичних наук В. Шейком, вдалося виявити, що усі ці елементи в сукупності можуть репрезентувати не тільки приналежність того чи іншого ігрового об'єднання саме до культури

України, а й ідеї, які воно відстоює та просуває [3]. До того ж зазначені аватари є як повністю запозиченими або трохи модифікованими зображеннями справжніх українських кольорових емблем, так і цілком автентичними цифровими артами.



Іл. 1. Аватар гільдії «The Elder Sich (PC-EU)» — герб Війська Запорозького, реконструкція, XVIII ст.

Наприклад, сервер гільдії «The Elder Sich (PC-EU)» з відеогри «The Elder Scrolls Online» в якості зображення профілю має герб Війська Запорозького, більш відомого як «Козак з мушкетом» або «Лицар із самопалом» (іл. 1). Цей герб є першою пам'яткою українського козацтва, яка стала не тільки символом Війська Запорозького, а й загалом уособленням волі, захисту і незалежності нашої країни. Аналіз цієї національної емблеми Гетьманщини в культурологічному аспекті дозволяє дійти висновку, що в рамках гільдії вона може слугувати символом українського націоналізму гравців, зважаючи на наявну зброю в козака — шаблю та самопал (рушницю) [2].

Далі слід розглянути аватар гільдії «Glory to Ukraine!» (MRIYA), присвяченій відеогрі «Albion Online» (іл. 2) [4]. Її зображення профілю теж має герб, цього разу Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР), затвердженого 13 листопада 1918 р. Проте варіант гільдії є спрощеним, позбавленим внутрішніх деталей у порівнянні з оригіналом, завдяки чому він стає більш наближеним до державного прапору України. Якщо цей аватар розглядати крізь семіотичний підхід, символічність образу здибленого золотого лева тепер корелюється із сучасними воєнними подіями — прагненням визволити території рідної країни від ворога і відстояти її незалежність.



Іл. 2. Аватар гільдії «Glory to Ukraine!»



Іл. 3. Аватар спільноти «UA Division»

Заслуговує на увагу і зображення профілю спільноти «UA Division» по відеогрі «Tom Clancy's The Division 2» (іл. 3) [1]. Цей аватар є авторським цифровим витвором, що поєднує найбільш впізнавані українські символи із логотипом розширення гри. Так, на тлі національного синьо-жовтого прапора височіє тризуб — офіційний державний герб України, що вказує на патріотичну згуртованість ігрового об'єднання. Через культурологічний підхід можна бачити довершеність символізму у доданому образі міфічного вогняного птаха фенікса, узятого з гри, який означає відродження нашої держави та її незламності.

Висновки. Аватари українських угрупувань Discord, присвячені певним відеоіграм у жанрі MMORPG, об'єднує синьо-жовте оформлення, що передусім вирізняє ці спільноти з-поміж іноземних. Утім, вибір адміністраторами серверів саме конкретних історичних гербів України та її символів навряд чи зумовлене тематикою відповідної гри, її сюжетною складовою. Результати аналізу в культурологічному аспекті наводять на думку, що наявна у зображеннях державна символіка свідчить про патріотичні настрої, які розділяють учасники ігрових об'єднань, їхнє прагнення популяризувати рідну культуру, незважаючи на тиск ворога в інформаційному просторі. Зрештою, застосована культурологічна методологія дозволила інтерпретувати аватари спільнот українських гравців як символічних носіїв національної культурної пам'яті й інструменти репрезентації ідентичностей українців у цифровому середовищі. Таким чином, візуальна ідентифікація своєї гільдії через використання національної символіки у зображенні її профілю вже є першим кроком до інтеграції українських культурних образів у глобальний геймерський дискурс.

Список використаних джерел

1. *Гайди від iKia Українською.* (б. д.). Steam. Отримано 18 жовтня 2025 р. з https://steamcommunity.com/sharedfiles/filedetails/?id=3304594516
2. *Герб Війська Запорізького.* (б. д.). Козаки. Історія лицарства. Отримано 18 жовтня 2025 р. з https://kozaku.in.ua/statt-pro-kozakv/14-gerb-vyska-zaporzkogo.html
3. Шейко, В. М., & Кушнаренко, Н. М. (2020). *Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження: теорія і методологія.* Харків: ХДАК. 338 с.
4. *G2U — легендарна українська гільдія!* (б. д.). Albion Online Forum. Отримано 18 жовтня 2025 р. з https://forum.albiononline.com/index.php/Thread/166237-❤%EF%B8%8F-G2U-легендарна-українська-гільдія/
5. Yee, N. (2006). *The Psychology of MMORPGs: Emotional Investment, Motivations, Relationship Formation, and Problematic Usage.* In R. Schroeder & A. Axelsson (Eds.), Avatars at Work and Play: Collaboration

and Interaction in Shared Virtual Environments (pp. 187–207). London: Springer-Verlag. https://doi.org/10.1007/1-4020-3898-4_9

КОЛЕСНІКОВА Марина
Викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя,
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
https://orcid.org/0000-0001-9573-1516

КОЛЕСНІКОВА Євгенія
викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» » Харківської обласної ради, кандидат педагогічних наук
evgeniya.kolesnikova1991q@gmail.com
https://orcid.org/0009-0002-1964-401X

ЦИФРОВІЗАЦІЯ ЯК ЧИННИК ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МЕТОДІВ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Цифровізація сучасного освітнього простору, що зумовлює нову конфігурацію викликів, ризиків та можливостей у сфері мистецтвознавчої підготовки, дедалі активніше привертає увагу науково-педагогічної спільноти [1; 2; 3]. Цілеспрямований та інтенсивний розвиток цифрових технологій у вищій освіті актуалізує потребу в поглибленому пошуку педагогічних засобів, здатних забезпечити мінімізацію ризиків і водночас відкрити нові горизонти для мистецтвознавчих досліджень музичної творчості. Водночас науковий дискурс засвідчує відсутність усталеної парадигми дослідження цифровізації [4, с. 174], що пояснюється як багатозначністю трактувань її сутності, так і відмінностями у визначенні змістових параметрів цього процесу.

У галузі мистецтвознавчої освіти, зокрема у вивченні музичної творчості, нагальною видається необхідність міждисциплінарних розвідок проспективного спрямування. Універсальність образної мови музики, а також її зв'язки з іншими видами мистецтва (хореографією, театром, кіномистецтвом, тощо) зумовлюють потребу у формуванні цілісних підходів до переосмислення методів навчання й аналізу. Особливої значущості набуває формування системи педагогічних засобів, яка, навіть не будучи остаточно усталеною, повинна передбачати виявлення оптимальних технологій, їх класифікацію та оцінку з позицій ефективності в освітньо-мистецькому процесі.

У широкому розумінні сучасні педагогічні засоби постають як інтегрований комплекс організаційних форм, змістових компонентів, дидактичних методів (традиційних та інноваційних), а також освітніх, інформаційних і технічних ресурсів, включно з автоматизованими системами навчання й контролю [5, с. 179]. У вузькому значенні вони конкретизуються як інструментарій, що забезпечує реалізацію освітньої взаємодії викладача та здобувачів у сфері музичної творчості [1, с. 163].

Варто зауважити, що переосмислення методів починається з побудови дослідницьких «ланцюгів»: оцифрування та нормалізації джерел; багаторівневої розмітки (метадані, контрольовані словники, тезауруси жанрів і виконавських технік); виділення ознак аудіосигналу (тональність, темп, спектральні дескриптори, хрома-вектори, інтенсивність атак); машинного групування й візуалізації результатів (карти стилів UMAP/t-SNE, діаграми ко-виникнення мотивів). У роботі з нотографічними матеріалами доцільним є автоматизоване розпізнавання партитур (OMR) із подальшим аналізом голосоведення, контрапункту та оркестровки; у роботі з польовими

записами — вирівнювання темпоритму, ідентифікація ладових моделей і діалектних інтонацій.

Цифровізація задає й нові критерії якості для методів інтерпретації та верифікації результатів. Обґрунтованим виглядає запровадження класифікаційно-оціночної системи з двома осями:

– функціональні ролі інструментів (презентація/візуалізація; створення/продукування; аналітика/дослідження;

– оцінювання/портфоліо); ризик-профіль (низький, помірний, підвищений) за критеріями безпеки даних, авторського права, етичної прийнятності та педагогічної доцільності.

Переосмислення методів потребує і нової системи оцінювання результатів навчання та дослідження. Наряду із академічними показниками (успішність, автономність, своєчасність) доцільно застосовувати мистецько-професійні індикатори (якість аналітичної інтерпретації, обґрунтованість стилістичних висновків, оригінальність творчого рішення, валідність застосованих цифрових процедур) і етичні параметри (академічна доброчесність, коректна атрибуція даних, дотримання авторських прав).

Можна констатувати, що на сьогодні, цифровізація постає як потужний чинник переосмислення методів мистецтвознавчого вивчення музичної творчості, що інтегрує традиційні підходи з інноваційними технологіями та формує якісно нову дослідницьку парадигму.

Список використаних джерел

1. Khaleieva O. V., Kostina L. M. (2017). Rozvytok profesiino-osobystisnykh yakostei studentiv VNZ u protsesi vyvchennia vokalno-khorovykh dystsyplin [Development of professional and personal qualities of university students in the process of studying vocal-choral disciplines]. *Sovremennye dostizheniia v nauke i obrazovanii: sb. trudov XII Mezhdunar. nauch. konf*. Khmelnytskyi. P. 162–165. URL: http:// repository.khpa.edu.ua//jspui/handle/123456789/1318 [in Ukrainian].
2. Dite L. A., Vavilkin V. K. (2025). The role of choral-conducting education in the professional training of a music teacher. *Science in the modern world: innovations and challenges*. Perfect Publishing, Toronto, Canada. P. 269–278. ISBN 978-1-4879-3790-4.
3. Korzhavykh I. M., Kostina L. M. (2021). Dyrygentsko-khorova pidhotovka maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva do roboty v zahalnoosvitnomu zakladi [Choral-conducting training of future music teachers for work in general educational institutions]. *Modern directions of scientific research development*. BoScience Publisher, Chicago, USA. P. 386–393.
4. Bashevska M., Kolesnikova M. (2021). Methods and techniques of working on conducting technique. *Science and education: problems, prospects and innovations*. CPN Publishing Group, Kyoto, Japan. P. 173–180. ISBN 978-4-9783419-5-2.
5. Kolesnikova M., Khaleieva O., Podduda I. (2025). Dystantsiine navchannia u systemi dyryhentsko-khorovoi pidhotovky v umovakh V [Distance learning in the system of conducting and choral training

in higher education]. *Suspilstvo ta natsionalni interesy*, no. 4(12), p. 177–188. DOI: https://doi.org/10.52058/3041-1572-2025-4(12)-177-188 [in Ukrainian].

КОЛЯДА Олександра
Студентка Державного Торговельно-Економічного Університету, бакалавр
o.kolyada_frhtb_2_22_b_d@knute.edu.ua
https://orcid.org/0009-0004-6107-2961

СУЧАСНИЙ КІТЧ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ

З початку повномасштабного воєнного вторгнення російських військ на територію України, в українському суспільстві мистецтва почалась велика хвиля художніх робіт у напрямку національної ідентичності. Проте, як і будь-яка річ, яка отримує популярність чи актуальність швидко, це мистецтво часто можна було назвати «кітчем», або «шароварщиною», з-за малого глибинного чи культурного сенсу цих робіт. Такий феномен був у бажанні показати українську культуру, але його реалізація переходила у стереотипні образи та знаки.

Сучасний український кітч це не новий феномен, його існування та просування у медіа було активно розповсюджене, використане як культурний стереотип українця з чубом, калиною, шароварами, вишиванкою, та шаблею. Таке зображення українця використовувалося російськими та радянськими медіа для зображення національних відмінностей, але в той ж час висміюванням української культури як «сільської». Українська мова зображувалася як мова селян, поки російська використовувалася як мова сучасності та життя у міст, українські національні костюми та звички як «застарілі селянські традиції» щоб тим самим, на психологічному рівні та рівні сприйняття стерти українську культури та зазначити її як «не сучасну». Ця лінія українського сучасного кітч також може бути назва «неошароварщиною», тобто оновлення вже існуючих шляхів зображення українців у медіа, тепер маючи у своїй символіці цитати або образи українських військ, російської техніки, та російських воєнних знаків. Приклад сучасного кіча може бути зображення України як жінки яка має довге волосся, шаблю або косу, стереотипний український костюм накшталт вишиванки яка не прив'язана ні до якого регіону або стилю, шаровари або червона спідниця, яка теж не має регіонального походження, намисто коралі, віночок, та тату або символ українського тризуба на тілі. Проблема цього образу це використання української культури як прикраси та спроба виглядати як високе мистецтво, поки не маючи реальної української направленості у образі, яка говорить про регіон, мотив, чи навіть рік історичного образу. Ще одним прикладом сучасного кітчу може бути використання українських класичних письменників таких як Леся Українка або Тарас Шевченко у схожих образах або військовій формі. Відмінність шароварщини та неошароващини у тому, що перше було часто зображене росіянами яке українські діячи перетягли собі, поки неошароващина може робитися ненавмисно. Неошароварщина яка зображена українцями для українців не завжди є бажанням показати українську культуру та традиції поверхнево, але є зображенням недостатнього знання історії чи регіональних контекстів та напрямків.

Висновки: Український кіч, або зображення української культури поверхнево буде існувати завжди. Сучасний кітч на українську культуру є продуктом споживання російського та радянського контенту з-за існування у одній інформаційній сфері довгий час. Існування кіча є проблемою але й має позитивні ознаки, оскільки сучасний кітч в тому стані який він зараз існує, не створений задля приниження української

ідентичності, його зовнішній вигляд має стереотипні образи, але позитивні наміри показати українців та Україну сильними, та тим, чим треба пишатися, переосмислюючи старі українські образу на сучасний військовий лад. Не дивлячись на велику кількість поверхневого українського контенту, забороняти його не варто, оскільки бажання створювати та розповсюджувати українську культурну творчість має отримувати підтримку та коректну критику, а не принижування та повне відчуження не дивлячись на оригінальні наміри. Навіть поверхневий контент може дати Україні глобальну ідентичність та від'єднати її культуру від українських загарбників.

Список використаних джерел

1. Богдан Шумилович. (2017). *Чи є це кітч? Між мистецтвом і популярною культурою*. Центр міської історії. Retrieved from: https://www.lvivcenter.org/discussions/is-it-kitsch-2/
2. Соня Грейда. (2024). *«Яким мистецтво захоче бути під час війни, таким хай і є», — франківські митці-військові про творчість в часі війни*. GALKA.IF.UA. Retrieved from: https://galka.if.ua/yakym-mystetstvo-zakhoche-buty-pid-chas-viyny-takym-khay-i-ie-frankivski-myttsi-viyskovi-pro-tvorchist-v-chasi-viyny-foto/
3. Ксенія Рожак-Кливитенко. (2023). *Сучасний український кітч: причини і потенційні наслідки*. Retrieved from: https://ksenialitvinenko.com/contemporary_kitch/
4. Тамара Гундорова. (2013). *Перекодування: новий український кіч*. Україна модерна: міжнародний інтелектуальний часопис. Retrieved from: https://uamoderna.com/md/201-201/
5. *Реакція українських митців на війну, яку почала РФ*. (2022). Ukraïner. Retrieved from: https://www.ukrainer.net/ilustratory-pro-viynu/

КРАВЕЦЬ Андрій
Аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
expert-krava@ukr.net
https://orcid.org/0009-0001-1976-2705

МЕТОД СТИЛІЗАЦІЇ В ГОНЧАРНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Сучасні мистецькі практики доволі стрімко трансформуються у динамічному культурно-мистецькому просторі. Мистецтво більше не розглядається лише як естетичний феномен — воно постає як соціальний, філософський, психологічний та комунікативний процес. Тому важливим стає вибір методологічних стратегій, які дозволяють осмислити мистецькі явища у більш широкому культурному контексті.

Саме відтворення реальних художніх об'єктів, явищ чи форм шляхом надання їм певної стилістичної єдності, відповідно до задуму митця або майстра через призму його особливостей певного стилю, епохи, культури можна охарактеризувати як метод стилізації.

Українські дослідники Т. Паньок та В. Луговська (2022) розглядають сучасні прийоми стилізації через її різноманітні прояви, від декоративності до формалізації, і наголошують, що слід розглядати стилізацію «не як оригінальний художні прийом чи засіб вираження, а розуміти як основний творчий метод і засіб декоративно-прикладного мистецтва» (Паньок&Луговська 2022). Метод стилізації та абстрагування як основу моделювання образної виразності визначає М. Яковлєв (2011).

Метод стилізації в мистецтвознавстві можна розглядати як один із ключових художніх прийомів у декоративно-прикладному мистецтві, суть якого полягає у перетворенні (узагальнення, спрощення або декоративне переосмислення) реальних форм природи, предметів, людей у художні образи, що гармонійно поєднуються з декоративним задумом.

Однією з основних цілей стилізації у мистецтві є творча інтерпретація, коли митець не просто копіює стиль, а творить на його основі, переосмислює, трансформує. Стилізацію можна розглядати як метод, що допомагає виділити стилістичні ознаки, своєрідність художнього образу чи стилю. Через аналіз стилізації можна розкрити авторську позицію, культурний контекст, ідеологічний чи символічний зміст.

У гончарному мистецтві України стилізація означає свідоме відтворення, спрощення або художнє переосмислення форм, орнаментів та кольорової гами народної кераміки з урахуванням традицій, але з виразним авторським підходом. Це не просто копіювання, адже стилізація передбачає вибір і акцентування характерних рис, зміну чи узагальнення елементів, щоб створити впізнаваний стиль виробу.

Метод стилізації є характерний для всіх видів декоративно-прикладного мистецтва України. Одним із найдавніших і найсамобутніших видів українського декоративно-прикладного мистецтва, що має глибокі історичні, етнокультурні та естетичні традиції є українське гончарне мистецтво. У всесвітньо відомих опішнянському та косівському гончарстві традиційні форми й орнаменти, які є унікальними та єдиними в своєму роді з точки зору художнього, історичного та наукового значення, неодноразово трансформувалися майстрами, адаптуючи під нові техніки, естетичні запити та побутові потреби. Метод стилізації в такому дискурсі є способом так званої модернізації традиційного без втрати ідентичності виробу.

Метод стилізації дозволяє відтворити історичні витоки українського гончарства, коли майстри створювали керамічні вироби з орнаментом, що відображав культові уявлення та зв'язок людини з природою, а також зберегти це унікальне ремесло у багатьох регіонах України. Метод стилізації допомагає створювати єдиний художній стиль виробу, надавати національного або символічного характеру, робити звичні форми виразними та впізнаваними.

Сучасне гончарство на Поділлі, Полтавщині, Волині, Гуцульщині, Київщині відроджується завдяки майстрам і мистецьким центрам, активно популяризуючи стильову унікальність і відмінність гончарної майстерності. Стильова трансформація українського гончарного мистецтва інтегрується у сучасні артпрактики, гончарні симпозіуми, конкурси, семінари, фестивалі, артпроєкти, є інструментом культурної дипломатії. Традиційні стильові технології поєднуються з авторськими, експериментальними та цифровими формами їх трансформації.

Щорічне національне гончарне здвиження, що організовується та проводиться в Опішному є однією з дієвих форм об'єднання різноманітних стильових проявів, від традиційного до сучасного, що дозволяє не тільки зберегти унікальний вид декоративно-прикладного мистецтва України, а й трансформувати відповідно до сучасних викликів, тим самим популяризувати його стильову цінність та унікальність в усьому світі. Гібридна стилізація дозволяє поєднати традиційне мистецтво з глобальними мистецткими трансформаціями.

Отже, осмислення методу стилізації в гончарному мистецтві України є перспективним науковим напрямом, адже гончарство це не лише ремесло, а форма національної ідентичності та нематеріальної культурної спадщини України в його стильовій унікальності та презентаційності. Теоретико-практичне осмислення трансформації методу стилізації в мистецтві дозволить виявити і переосмислити тенденції розвитку сучасних мистецьких напрямків та перспектив. Трансформація методу стилізації в мистецтві відображає зміну світоглядних парадигм через творчу інтерпретацію до цифрової глобальної варіативності.

Методологічною стратегією стилізації в сучасному мистецтвознавстві є перехід від формального опису творів декоративно-прикладного мистецтва до глибокого аналізу їхнього культурного, мистецтвознавчого, соціального, комунікативного значення.

Список використаних джерел

1. Паньок, Т. В., & Луговська, В. І. (2022). Використання стилізації як методу в процесі професійної підготовки митців. *The latest implementation of technologies in education: Abstracts of IV International Scientific and Practical Conference* (м. Мюнхен, Німеччина, 21–23 листопада 2022 р.), 286–289.
2. Яковлєв, М. (2011). Стилізація та абстрагування — основа моделювання образної виразності. *Дослідницькі та науково-методичні праці*, *(18)*, 188–197.

КРИВЕНКО-ЕМЕТОВА Софія
Студентка Державного торговельно-економічного університету

БЕЗУГЛА Руслана
Доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну, ДТЕУ

ГІБРИДИЗАЦІЯ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ЛАНДШАФТІ: КОНВЕРГЕНЦІЯ МЕДІА, ТЕМ І КОНТЕКСТІВ

Сучасний культурний ландшафт зазнає системної трансформації під впливом дифузії цифрових технологій та інтенсифікації глобалізаційних процесів. Ці фактори призводять до десеміотизації традиційних інституційних рамок мистецтва (музеїв, галерей) та емерджентності гібридних форм семіотичної артикуляції. Актуальність проблеми полягає в тому, що без розробки інтердисциплінарних аналітичних моделей неможливо адекватно інтерпретувати синкретичні феномени, які забезпечують культурну резилієнтність у гіпер-медійному середовищі. Традиційні кордони між видами мистецтва розмиваються, а гібридні практики стають домінантними каналами суспільної комунікації та рефлексії, відображаючи епістемологічний зсув у сприйнятті культурної реальності.

Проблема визначається гібридизацією художніх практик як епістемологічним зсувом, що проявляється у конвергенції медіа (візуальних, аудіальних, цифрових), тематичних векторів (урбаністичних, політичних, повсякденних) та контекстуальних шарів (фізичного простору, віртуальних мереж, соціальної взаємодії). Цей процес дестабілізує онтологічні межі традиційних мистецтвознавчих категорій і формує полімодальний семіотичний континуум.

Ключовою рисою гібридних практик є активний синкретизм, у межах якого цифрове мистецтво, стріт-арт, аудіовізуальні твори та інтернет-меми взаємодіють, утворюючи єдиний динамічний культурний простір. Одними з найбільш яскравих прикладів є стріт-арт, аудіовізуальне мистецтво (музичні кліпи) та «інтернет меми». Мурал трансформується з естетичного об'єкта в текстоцентричний меседж, що активує діалогічну взаємодію з перехожим і виводить мистецтво за межі галерейного «білого куба» в повсякденну реальність, роблячи його невід'ємною частиною архітектурного та соціального контексту. Кліп еволюціонує від промоційного інструменту до самостійної форми на перетині музичного, кінематографічного та телевізійного медіа. Він поєднує хореографію, цифрове мистецтво, анімацію та кінематографічні прийоми, розширюючи семантичне поле музичного треку, пропонуючи нові інтерпретації та формуючи значну частину сучасної візуальної культури. Мем функціонує як комунікативна одиниця, що акумулює колективні ідеї та діє як метамова соціально-культурного контексту. Він миттєво реагує на суспільні явища, трансформуючи їх у лаконічні візуально-текстові форми з високим вірусним потенціалом через перетин фотографії, типографіки, відео та цитування класичного мистецтва, фільмів чи новин, демонструючи децентралізовану креативність суспільства.

Висновки. Констатовано, що гібридизація є конститутивним механізмом сучасної культури, а не тимчасовим феноменом. Вона долає дихотомії «високого» і «масового» мистецтва, формуючи континуальну модель культурного виробництва.

У цій моделі медіа, теми та контексти перебувають у постійній взаємодії, створюючи полімодальний семіотичний простір, де сенси генеруються не в ізоляції, а через конвергенцію та взаємне підсилення елементів.

Можна стверджувати, що процес гібридизації дестабілізує традиційні мистецтвознавчі категорії, змушуючи переосмислити онтологію художнього твору. Мурал, кліп чи мем перестають бути ізольованими артефактами; вони стають вузлами в розподіленій мережі сенсів, де значення виникає в акті взаємодії з реципієнтом у конкретному контексті — урбаністичному, цифровому чи соціальному. Гібридні практики забезпечують пряму, неопосередковану комунікацію з аудиторією, перетворюючи пасивного глядача на активного співтворця сенсу. Ця демократизація культурного виробництва посилює адаптивність культури до інформаційного перенасичення, дозволяючи миттєво реагувати на соціальні зміни та формувати колективну рефлексію над актуальними темами.

Синтез медіа, тем і контекстів засвідчує високий рівень креативності та адаптивності сучасної культури. У гіпер-медійному середовищі гібридні форми слугують механізмом культурної резилієнтності, генеруючи нові способи осмислення реальності, збереження колективної пам'яті та підтримки соціальної когезії в умовах глобальної інформаційної динаміки.

Таким чином, гібридизація не лише відображає трансформацію культурного ландшафту, але й активно формує його, забезпечуючи перехід від статичних інституційних моделей до динамічних, децентралізованих систем сенсоутворення.

КУЛЕШІР Марія
Викладач, Київський національний лінгвістичний університет
maria_kuleshir@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-6538-8857

ОБРАЗ ГУЦУЛКИ ЯК КУЛЬТУРНИЙ СИМВОЛ В УКРАЇНСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ ТА МИСТЕЦТВІ

Образ гуцулки як культурного символу в українській традиції та мистецтві займає особливе місце в національній уяві, адже поєднує в собі етнографічну реальність, художню репрезентацію та символічне осмислення жіночої ролі в гірському середовищі Карпат. Гуцулка постає не лише як мешканка певного етнорегіону, але й як узагальнений культурний образ, у якому втілені уявлення про красу, моральні цінності, працелюбність, духовність і зв'язок з природою.

Традиційна культура Гуцульщини, яка вирізняється барвистим одягом, яскравою музикою, особливим світоглядом та багатим фольклором, стала підґрунтям для формування образу гуцулки. Вона уособлює красу Карпат, їхню неприборканість, внутрішню силу та естетичну довершеність. У народних піснях і думах гуцулка постає як вірна кохана, берегиня домашнього вогнища, носійка традиційних цінностей і водночас як жінка-воїнка, здатна підтримати чоловіка в боротьбі чи сама проявити силу духу. У весільних та обрядових піснях відображено як жіночі чесноти (скромність, працелюбність, побожність), так і яскраві емоційні барви, що свідчать про багатство внутрішнього світу гуцулки.

В українській літературі XIX–XX століть образ гуцулки набув значної популярності. Він використовується як художній засіб для репрезентації автентичності Карпат, для романтизації «дикої» природи і вільнолюбного характеру мешканців гір. Відомі приклади — твори Юрія Федьковича, Марка Черемшини, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Гната Хоткевича. У повісті «Тіні забутих предків» Коцюбинський створив один із найяскравіших образів гуцулки — Марічку, яка символізує не лише жіночу красу і кохання, але й міфологізований зв'язок людини з природою. Кобилянська у своїх творах виводила гуцулок як постатей, у яких поєднується чуттєвість, внутрішня гідність та тісний зв'язок з етнічним середовищем. У творчості Федьковича й Черемшини гуцулки постають як реалістичні постаті, але водночас з елементами ідеалізації, що увиразнює їхній культурний символізм. Зарубіжні автори теж писали про Гуцульщину: Станіслав Вінценз, Ізидор Коперницький, Леопольд Вайгель, Софрон Вітвіцький; Карл Еміль Францоз, Раймунд Фрідріх Кайндль; Мартін Поллак.

Важливо зазначити, що серед власне гуцулів є постаті, які створили вагомий автентичний доробок про життя гуцулів: Параска Плитка-Горицвіт, Петро Шекерик-Доників. А фотопортрет гуцульської виконавиці весільних пісень Чукутихи (Марії Кречунєк) з Ясенева Горішнього на Верховинщині «Стара гуцулка з люлькою», зазнимкований Миколою Сеньковським, здобув гран-прі міжнародної фотовиставки в Парижі (1931) і підсвітив маловідомий колоритний самобутній гуцульський світ.

У живописі кінця XIX — початку XX століття гуцулка часто зображалася у традиційному вбранні, яке саме по собі стало культурним кодом і візуальною метафорою. Такі митці, як Іван Труш, Олекса Новаківський, а також численні етнографічні фотографи, відтворювали красу гуцулок у яскравих строях, демонструючи барвистість і декоративність гуцульської культури. Традиційний костюм гуцулки з його

геометричними орнаментами, багатством кольорів і аксесуарів перетворювався на художній символ, що засвідчував неповторність української народної культури та її глибинний зв'язок із природою.

У музиці та пісенній творчості гуцулка постає як героїня численних народних пісень, де відображено теми кохання, розлуки, відданості, соціальних ролей і жіночої долі. У XX столітті цей образ активно використовується у популярній культурі, зокрема у виконанні народних ансамблів, хорових колективів, у сучасних естрадних і фольклорних інтерпретаціях. Гуцульські мелодії у поєднанні з образом жінки з гір стали невід'ємною частиною презентації української культури на міжнародному рівні.

У кінематографі та театрі образ гуцулки часто асоціюється з романтичними сюжетами, сповненими любові, драматизму та поетичного світобачення. Фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» закріпив у світовій культурі архетипний образ гуцулки, надавши йому міфологічного звучання й вивівши його на рівень універсального символу. У театрі й музичних постановках гуцулка нерідко використовується як образ-метафора, що втілює Україну, її красу та стійкість. В репертуарі Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка є яскраві оригінальні «гуцульські» мюзикли: «Гуцулка Ксеня», «Гуцульське весілє», «Коляда та й плєс… Ізпрежди віка…».

Символічний вимір образу гуцулки виявляється у кількох площинах. Так, гуцулка слугує маркером етнічної ідентичності та автентичності українців; уособлює зв'язок із природою, горами, сакральним ландшафтом Карпат; символізує ідеал жіночності, який поєднує красу, духовність, силу та відданість; стала символом культурної резильєнтності та збереження традиції в умовах модернізаційних і глобалізаційних викликів.

У сучасному мистецтві образ гуцулки набуває нових інтерпретацій. Художники, дизайнери та режисери звертаються до традиційного гуцульського одягу і символіки, переосмислюють їх у сучасних формах — від модних показів до арт-проєктів. Це свідчить про тривалість образу й його здатність адаптуватися до сучасних культурних кодів. Водночас у масовій культурі він іноді набуває стереотипних рис, редукуючись до декоративного елементу чи екзотики. Проте навіть у такій спрощеній формі образ гуцулки виконує функцію впізнаваного символу, що актуалізує інтерес до української традиції.

Висновки. Отже, образ гуцулки як культурний символ в українській традиції та мистецтві є багатовимірним і багатофункціональним. Він інтегрує етнографічну реальність, художню репрезентацію і символічне значення, формуючи складний культурний код. Його присутність у фольклорі, літературі, музиці, живописі, театрі та кіно свідчить про універсальність та значущість цього образу для української культури. Він репрезентує не лише окремий регіон — Гуцульщину, але й усю Україну, стаючи символом її краси, духовності й ідентичності. З огляду на це образ гуцулки заслуговує на подальші міждисциплінарні дослідження, які дозволять повніше розкрити його значення у культурній пам'яті та художній традиції українського народу.

ЛАГУТЕНКО Ольга
Головний науковий співробітник відділу новітніх методів дослідження
ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМ України
olga_lagutenko@ukr.net
https://orcid.org/0000-0001-5934-2943

«НЕЗРУЧНІ» ПИТАННЯ ДО МИСТЕЦТВА АВАНГАРДУ

Мистецтво авангарду в Україні викликає посилену увагу мистецтвознавців останні 40 років, відтоді, коли відкрилися спецфонди у музеях, архіви спец. збереження, власне тоді стало можливим працювати з творами та документальними матеріалами, а не лише надихатися легендами. Твори заборонених радянською цензурою художників поступово виходили до глядача у наукових публікаціях, на виставках, у постійних експозиціях музеїв. За останні два десятиліття цей процес набув ще більшого поширення. Але як кожне культурно-мистецьке явище процес осмислення художнього авангарду 1910–1920-х років потрапив у потік плинного соціально-політичного життя з його змінами певних парадигм.

Паралельно з виходом з «ув'язнення» в спецхранах мистецтва авангарду, в українському суспільстві тривав процес декомунізації, що посилювався у вибухових подіях протестних рухів, нових революцій, які суттєво змінювали свідомість широких мас.

Декомунізація, безумовно, є край важливою складовою сучасного суспільного життя та культури, адже дозволяє позбутися символів і наративів тоталітарного режиму, який довгі десятиліття панував у радянській державі. Водночас ми розуміємо, як важливо зберегати пам'ять про минуле, а історія має певні маркери, що закарбувалися у пам'ятках візуального мистецтва. Тому одночасно існує потреба збереження артефактів у музеях, історично-культурних заповідниках, декомунізація вимагає ретельного дослідження та документування, нового критичного осмислення.

Одним з найбільших викликів до мистецтва першої третини XX століття є питання про взаємодію «лівого» мистецтва з більшовицькою владою, адже відомо, що в перші роки після жовтневого перевороту саме майстри авангарду в першу чергу відгукнулися на пропозиції щодо оформлення міст до нових революційних свят, щодо реалізації так званого «Плану монументальної пропаганди». Попри величезну кількість створених тоді об'ємно-просторових, скульптурних, живописних робіт «мистецтва вулиць», майже нічого не збереглося до нашого часу.

Серед порожнечі, що її утворила історія з означеними творами, парадоксально й самотньо височіє така грандіозна за розміром, відлита з бетону скульптура як пам'ятник революціонеру Артему роботи Івана Кавалеридзе, встановлений у Святогірську у вересні 1927 року. Пам'ятник височіє на найвищому пагорбі над рікою Сіверський Донець, скульптура має висоту 22 метри. Людина біля підніжжя монументу насправді відчуває себе крихітною мурашкою поруч з титаном, знизу найперше у скульптурі впадає в очі величезний кулак і нависаюче над глядачем коліно ноги, що наступає. А напис — висловлювання Артема — «Нечто не возмущает меня так, как вид неорганизованных масс» довершує емоційне враження.

Це насправді довершений образ доби, що залишилася у минулому столітті, образ влади більшовиків, що захопили Україну, просуваючись зі сходу. Артем був одним з організаторів більшовицького збройного повстання у Харкові, активний діяч

створення Донецько-Криворізької Радянської Республіки. Художнє ж вирішення скульптури при тому вражає через пластичні акценти, що підкреслюють грані, динамічні ритми, цілісність композиції. Це наймасштабніший монумент, що унаочнює принципи кубізму, і не лише в Україні. У НХМУ зберігається модель цієї скульптури, у порівнянні добре відчутно, наскільки розмір має значення.

Цікаво простежити яким чином змінювалося ставлення за останні 2000-ні роки до цього монументу. У липні 2004 року, під час Міжнародного конгресу україністів, що проходив у Донецькому університеті, учасники мали можливість відвідати Святогірськ, побачити цей пам'ятник та відвідати Святогірський монастир. У Лаврі, по завершенні екскурсії, чернець повідомив, що Святогірська Лавра активно бореться за знесення пам'ятника Артему, бо «цей ідол язичницький височіє вище за монастир».

У лютому 2018 року під час Фестивалю авангарду, що проходив в Києві у Центрі М17, виникла гостра дискусія: чи варто зберегти монумент як монументальну кубістичну скульптуру, рідкісний твір мистецтва авангарду, чи прибрати, адже він перш за все працює на соціальну свідомість як героїзований образ революціонера. Подібні дискусії не раз точилися також у періодиці та в соцмережах.

Після довгих років дискусій рішення було, нарешті, прийнято 6 жовтня 2023 року. Відбулося внесення змін до Державного реєстру нерухомих пам'яток України з формулюванням: «Пам'ятник радянському партійному і державному діячеві Артему (Ф. А. Сергеєву)» у Святогірську перейменовано на «Пам'ятник авторства видатного скульптора І. П. Кавалерідзе».

Висновок цього довготривалого процесу є важливим для зваженого критичного погляду на мистецтво пореволюційної доби. Декомунізація є неодмінною складовою поступу нашого суспільства. При тому неможливо переписати минуле, воно має бути всебічно осмислено, наочно представлено вибраними символами.

Тому й постають питання стосовно окремих творів майстрів мистецтва авангарду, «незручні» питання. Відкинути, сховати, забути назавжди деякі роботи майстрів? Художникам, які по праву можуть бути вписані в єдину історію світового мистецтва модернізму, не пощастило жити в умовах творення радянської міфології, жорсткої ідеологічної цензури та репресій, а їх станковим творам випало «вийти» до широкого глядача вже в нових реаліях.

При уважному погляді, у просторі цілісного творчого шляху майстрів авангарду поява політичних сюжетів іноді є парадоксальною, як це було, наприклад, у творчості Василя Єрмилова.

Окрім передбачуваних питань щодо декомунізації, є ще одна вагома «слабкість» у представленні мистецтва українського авангарду — це невелика кількість автентичних творів через величезне їх знищення. Через землі України у XX столітті прокотилися хвилі революцій, війн, репресій, геноциду. Від тих історичних подій мало що могло вціліти з творів зображального мистецтва. І насьогодні маємо відповідно дуже малу кількість з того, що було створено у першій третині XX століття.

І тут, нажаль, з'являються нові пропозиції — творіння, що імітують доробок відомих майстрів. Вони нібито «доповнюють» широту представлення явища, але ж насправді приносять шкоду не лише власникам-колекціонерам, а й репутаційні втрати організаторам виставок, де подібні альшиві речі представлені. Спокуса творення нових речей спровокована не лише їх вартістю, але й тим, що є ще чимало лакун у вивченні мистецтва України першої третини XX століття, а також тим,

що твори мистецтва цієї доби довгий час переховувалися різним чином від пильного ока ідеологічної цензури.

На сьогодні, з поширенням інформації через інтернет, маємо ще й інші виклики. Про мистецтво українського авангарду пишуть журналісти, аматори, захоплені дописувачі — відвідувачі виставок. І начебто це має бути добре — така увага до явища. Але виникає феномен «білого шуму», що заколихує, коли здається, що все всім відомо, і нема чого гаяти часу на нові наукові пошуки.

«Незручні» питання існують для того, щоб їх не залишати поза увагою, вирішувати через акцентування. Фестиваль мистецтва авангарду, що триває в Києві, означений музейними виставками, створення «Музею авангарду» є підтвердженням актуальності явища у сучасному мистецькому та культурно-суспільному житті. У важкі часи випробувань художній спадок творців авангарду надихає. Так було у 1960-ті, далі на зорі Перебудови й здобуття Незалежності Україною, так є сьогодні, коли країна виборює саме існування, усвідомлює свою національно-культурну ідентичність серед сучасного розмаїтого світу.

ЛИТВИНОВ Олександр
Професор кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін КМАМ ім. Р. М. Глієра, доктор юридичних наук, кандидат філософських наук, професор
littvvnn@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2257-2224

ДО ОБҐРУНТУВАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО МЕТОДОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ В СОЦІАЛЬНО-ГУМАНІТАРНИХ НАУКАХ (НА ПРИКЛАДІ ПРАВОЗНАВСТВА)

Постановка проблеми. Якщо йдеться про методологію, то маємо спиратися на поняття методології не тільки як на «сукупність методів», а як на такі засади, що мають фундаментальне значення для визначення (отже й розуміння): по-перше, позиції (думки) в цілому, по-друге, шляхів (методів) її осягнення та тлумачення. Тоді настільки ж необхідним виглядає й тлумачення понять (термінології), яку використовує будь-який автор з метою донесення своєї думки до інших, насамперед науковців.

Другим аспектом такої постановки проблеми є її актуальність, оскільки без залучення ідей, думок чи то навіть просто їх констатація без апеляції до потреби вирішення поточних питань людського існування виглядає недоцільною. Тут відразу слід зауважити, що йдеться про ступінь абстрагування (узагальнення), а не певні утилітарні уявлення про поточні події чи то процеси, що доволі часто отримують визначення «практичного». Скорочуючи: не слід плутати «практичне» з «утилітарним», насамперед на рівні повсякденності.

Культурологія та методологія. Якщо йдеться про культурологію як сферу знань, що отримує свою предметну конкретність, то першим питанням стає з'ясування змісту та смислового наповнення не самого поняття культурології, а са́ме культури. Тоді відразу постає питання про методологію дослідження саме культури, і в найширшому плані маємо його онтологічне визначення, що, крім надзвичайно широких можливостей як перспектив його розвитку, надає нам чітку і незаперечну межу в усіх інших сенсах, що є логічно зрозумілими: того, що відрізняє суто людське від не-людського, тобто природного (для більш точних паралелей з суто людським — тваринного). Йдеться про визначення, що його, зокрема, сформульовано як один з найвідоміших висновків Київської філософько-антропологічної школи, яку називають ще й школою «культурно-антропологічною»: культура є «спосіб людського буття у світі, який водночас є і матеріальним, і духовним» [Феномен української культури, 1996, 6].

Культура та її методологічні межі. Синонімічність категорій «культура» і «людина» дозволяє вносити певні уточнення в розуміння «антропологічного» як поняття, що має відоме й вельми значне методологічне навантаження. Зважаючи на поєднання в «антропологічному» «біологічного» з «культурним» (а замість «культурного» в (*пост*)-марксистській традиції переважно використовується «соціальне»), доволі часто стикаємося з необхідністю встановлення й іншої межі, вже в суто методологічному сенсі, а саме: між «антропологічним» і «культурним» (останнє вже в ракурсі методології потребує уточнення як «культурологічне»). Це «культурологічне» як суто людське, таке, що принципово відрізняється від (у цьому випадку)

«антропологічного», дозволяє знаходити більш принципові рішення стосовно багатьох процесів людського існування (як втілення буття), що в аспекті вже реальних процесів природним чином набуває вигляду і значення *спів*-існування. Співіснування як взаємодія та оформлення такої взаємодії вимагає виокремлення її засад, що знову актуалізує «антропологічне» й примушує визнавати «культурологічне» залежним від нього. Така діалектика втілюється не тільки в поняттях становлення та розвитку, а насамперед у протиріччі, а чи є таке засадниче протиріччя єдиним для антропологічного та культурологічного — це вже питання, що потребує конкретизації.

Культура та її методологічна конкретизація. У ситуації з «культурою» маємо величезну кількість таких конкретизацій (від узагальненого як культурно-історичне або, наприклад, національне, до персоналізації через індивідуалізоване та особистісне), втім маємо й доволі сталу наукову традицію пошуку протиріч в природній дуальності світу (причому як фізичного, так і біологічного). Вона зазвичай формулюється у відомих дихотоміях, починаючи з напрямків («ліве-праве», «верх-низ» тощо), закінчуючи процесами, що схарактеризовують існування живих організмів (аж до «життя-смерть»). Слід зазначити й таку необхідну якість дихотомій, як хронотопність, тобто поєднання (точніше — єдність) простору й часу, що само по собі вже має великий інтерпретаційний ресурс. За всієї обмеженості таких дихотомій (не зважаючи на їх універсальність інструментальну як відбиття визнаних очевидностей), маємо можливість звернути увагу на плідність їх використання у вирішенні загальної проблеми актуалізації питань культури, причому в са́ме хронотопному ракурсі.

Хронотопні засади культурної дихотомії. Мається на увазі відомий розподіл культурних ареалів на Схід і Захід, який вже тривалий час працює ще й з категорією «цивілізація». Виходячи певною мірою за межі більш поширеного в нашій країні тлумачення культурології, що спирається насамперед на мистецтвознавство, можемо запропонувати ті характеристики зазначених ареалів, які стосуються насамперед взаємовідносин людей та регулювання цих взаємовідносин (суто географічне або регіональне є тут умовним). Це стосується будь-яких нормативних систем (релігії, моралі, значною мірою й мистецтва тощо), але насамперед права, що крім загальності впливу має ще й таку якість (і культурну, і соціальну), як обов'язковість. Також виокремлена хронотопність є однією з підстав постійного відновлення та, відповідно, актуалізації.

Зазначену дихотомію пропонується викласти в шести пунктах. 1). *Схід* — статичність (розвитку). *Захід* — динамічність (розвитку). 2). *Схід* — колективність (домінування колективних форм існування). *Захід* — індивідуалізм (роль індивіда, що постійно зростає). 3). *Схід* — пасивність (індивіда). *Захід* — активність (індивіда). 4). *Схід* — рекреаційні цінності (превалюють). *Захід* — трудові цінності (що превалюють). 5). *Схід* — Влада-власність (нероздільність понять). *Захід* — влада і власність як окремі категорії. 6). *Схід* — ірраціонально-міфологічний тип мислення (що домінує). *Захід* — раціонально-юридичний тип мислення (що домінує) [Литвинов, 2014, 106].

Культурологічне та антропологічне в праві. Створення такої схеми спиралося насамперед на праці київських філософів, істориків і культурологів. Її використання для аналізу та синтезу соціальних процесів дозволило розробити способи дослідження са́ме культурної їх складової, що було визначено як «культурологічний підхід». Оскільки основним об'єктом досліджень було право, то виникла потреба в розрізненні підходу культурологічного і підходу антропологічного, що у вітчизняному

правознавстві є додатковим і складним завданням. Причина: навіть звернення до антропологічного методологічного підходу та відмова від соціологічної домінанти попередніх часів відбувається з помітними труднощами. Тим більш важкими для сприйняття стають будь-які міркування, що включають в себе використання, наприклад, категорій естетики (хоча естетика права існує в західних університетах навіть як навчальна дисципліна), а тим більше паралелей з мистецтвом, зокрема розвитком музики.

До проміжних висновків. Запропоноване розмежування культурологічного та антропологічного методологічних підходів в зазначеному ракурсі може надати результати навіть в над-актуальному сьогодні питанні війни і миру, як у позитивних [Литвинов, 2020], так і негативних оціночних висновках [Литвинов, 2023]. Актуальними є також аналогічні дослідження проблем корупції, соціального паразитизму тощо.

Список використаних джерел

1. Литвинов, Олександр (2020). Культура, право і війна: про здійсненність проєкту «вічного миру», або щодо деяких методологічних питань філософії права. Філософія права і загальна теорія права, (2), 72–91. https://doi.org/10.21564/2707-7039.2.242833
2. Литвинов О. М. (2014). Право як феномен культури: спроба філософського осмислення, 800. Янтар.
3. Литвинов О. М. (2023). Про культурний код росіянина як міжнародного злочинця (спроба емпатичного наближення до осягнення світогляду представників «російського світу»). Кримінологічні дослідження: збірник наук. праць. Івано-Франківськ-Кропивницький: РВВ ДонДУВС, 2023. Вип. 13: Міжнародні злочини російської федерації на території України, 28–43. https://www.academia.edu/101220948/
4. Феномен української культури : методологічні засади осмислення (1996), 478. Фенікс.

ЛІГОЦЬКИЙ Олександр
Аспірант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
ligotskij8093@gmail.com
https://orcid.org/0009-0004-6399-9752

КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОГО БАЯНІСТА-АКОРДЕОНІСТА: ВІД АКАДЕМІЧНОЇ СЦЕНИ ДО ЦИФРОВИХ ПЛАТФОРМ

Сучасний етап розвитку українського баянно-акордеонного мистецтва позначений сутнісною трансформацією ролі виконавця у художньо-комунікативному просторі культури. Баяніст-акордеоніст уже не функціонує виключно в рамках традиційної моделі «артист-інтерпретатор», а постає активним учасником багаторівневих комунікативних процесів, що охоплюють сценічну, освітню, цифрову та міжкультурну взаємодію зі слухацькою аудиторією. Відтак, актуальності набуває аналіз нових комунікативних стратегій, здатних розширити межі впливу виконавця та модернізувати сприйняття музичного інструмента у сучасному суспільстві.

Комунікація баяніста з аудиторією традиційно реалізовувалася переважно у межах академічного концерту, що передбачав однобічну модель передачі художньої інформації. Натомість сьогодні простежується тенденція переходу до діалогічної, інтерактивної взаємодії, у межах якої слухач перетворюється на співучасника художнього процесу. З'являються нові формати концертної діяльності: концерт-лекція, інтерактивний виступ, музичний перформанс, жанрово-сценічні та мультимедійні проєкти. Такі форми сприяють активізації інтелектуального та емоційного залучення публіки, розширюючи комунікативний простір виконавця та створюючи умови для глибшого сприйняття музичного матеріалу.

Суттєвий вплив на формування комунікативних стратегій має процес медіатизації музичної культури. Соціальні мережі, відеоплатформи, подкасти, стрімінгові сервіси та інші цифрові інструменти стають повноцінними каналами художньої комунікації. Музиканти-виконавці активно використовують Instagram, Facebook, YouTube, TikTok як засоби представлення творчих проєктів, популяризації репертуару, коментарів до виконуваних творів, освітніх ініціатив та налагодження зворотного зв'язку з аудиторією. В умовах цифрової культури зростає значення персонального бренду виконавця, який формується через цілісну візуально-комунікативну стратегію, стиль подачі матеріалу, публічний дискурс та здатність адаптувати академічний контент до вимог сучасного медіасередовища.

Особливої ваги набуває поєднання академічних стандартів виконавства з новими форматами комунікації, що забезпечує ширший доступ до інтелектуально-мистецького продукту. Цифрові платформи сприяють зняттю географічних та соціальних бар'єрів, уможливлюють міжкультурний діалог і залучення міжнародної аудиторії. Таким чином, комунікація музиканта-виконавця виходить за межі локального простору і набуває кроскультурного виміру, що є важливим чинником інтеграції українського баянно-акордеонного мистецтва у глобальний мистецький контекст. Водночас такі процеси потребують від виконавця вміння поєднувати художній зміст із сучасними медіапрактиками, не втрачаючи естетичної якості та академічної цінності мистецтва.

Розширення комунікативних функцій баяніста зумовлює появу нових професійних компетентностей: медіаграмотності, здатності до культурного менеджменту, розроблення комунікаційних стратегій, режисури та сценарію власних виступів. Виконавець перетворюється на культурного модератора, здатного не лише інтерпретувати музичний текст, але й конструювати навколо нього смисловий та інформаційний простір. Така багатовекторність творчої діяльності сприяє оновленню художнього дискурсу, підвищенню статусу баяна у суспільній свідомості та активізації процесів популяризації української виконавської школи.

Отже, комунікативні стратегії сучасного музиканта-виконавця формуються у динамічному взаємозв'язку традицій академічної сцени та інновацій цифрової культури. По-перше, відбувається перехід від монологічної моделі сценічної комунікації до діалогічної, коли слухач стає співтворцем художнього процесу. По-друге, цифрові платформи формують новий тип мистецької присутності виконавця та розширюють географію, динаміку і якість взаємодії зі світовою аудиторією. По-третє, мультифункціональність виконавця — як артиста, медіатора, комунікатора і менеджера власних проєктів — зумовлює появу нових професійних компетентностей, необхідних для успішного становлення баянно-акордеонного мистецтва у XXI столітті.

Розвиток комунікативних стратегій баяніста-акордеоніста визначає нові моделі взаємодії зі слухачем, забезпечує актуалізацію баянно-акордеонного мистецтва у сучасному культурному просторі та сприяє утвердженню української баянно-акордеонної школи в міжнародному мистецькому й інформаційному дискурсі.

ЛУГОВИЙ Віктор
Аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
oxi.kavun@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4057-057X

РЕКЛАМА ЯК ЦИФРОВИЙ МІФ: КОНСТРУЮВАННЯ РЕАЛЬНОСТІ ОНЛАЙН

У сучасному цифровому суспільстві реклама дедалі частіше виходить за межі своєї первинної функції інформування про продукт чи послугу. Вона постає як складний культурний феномен, що активно впливає на формування колективної уяви, цінностей і соціальних норм. У цій новій ролі реклама виконує функцію сучасного міфу, конструюючи «символьні світи», які формують уявлення про бажане, успішне, красиве або ідеальне. Цей процес особливо посилюється в умовах цифрової культури, де аудиторія занурена у гіпермедіальне середовище — соціальні мережі, онлайн-платформи, «візуальні стрічки» та персоналізований контент.

Філософські підходи Ролана Барта і Жана Бодріяра дають підстави розглядати рекламу не лише як комунікаційний або маркетинговий засіб, а як механізм семіотичного впливу та симулятивного творення реальності. Р. Барт ще у середині XX століття описав міф як особливу форму знакової системи, у якій другорядне значення (конотація) набуває статусу очевидного і «природного». У цьому сенсі реклама натуралізує культурні конструкції: ідеї краси, молодості, статусу або свободи закріплюються за товарами, які насправді до них не мають безпосереднього відношення. Ж. Бодріяр, розвиваючи постструктуралістську критику культури споживання, описує рекламу як один із головних продуцентів симулякрів — знаків, що імітують реальність, не маючи з нею безпосереднього зв'язку.

Таким чином, реклама починає виконувати роль сучасного міфотворця. Вона формує умовну «реальність», у якій споживання виступає не просто економічною дією, а комунікативним жестом, через який індивід виражає свою ідентичність, приналежність до певної соціальної групи, стиль життя або етичну позицію. У цій системі значень товар втрачає свою утилітарну сутність і набуває символічної — він стає «словом» у мові соціальної комунікації.

У цифрову епоху цей процес набуває нових вимірів. Реклама переходить у сферу соціальних мереж, нативного контенту, інфлюенсерського сторітелінгу. Увага споживача більше не зосереджена на прямих рекламних меседжах — натомість реклама органічно вплітається в щоденну медіареальність. Алгоритми персоналізованої видачі[1] створюють ефект «дзеркальної стрічки», в якій користувач бачить передусім ті образи і сюжети, що відповідають його попереднім уподобанням, посилюючи ефект замкненого кола підтвердження. У такому середовищі рекламний міф стає індивідуалізованим, але водночас — ще впливовішим.

На окрему увагу заслуговують приклади брендових міфів, які демонструють, як реклама конструює цілісні символічні світи. Так, бренд Apple у своїх кампаніях

[1] Алгоритми персоналізованої видачі — це програмні системи, які аналізують поведінку користувача (запити, кліки, лайки, перегляди, час взаємодії тощо) та формують індивідуалізований потік інформації — новин, постів, відео, товарів, реклами тощо. Їхня мета — збільшити залученість користувача (engagement) шляхом підбору контенту, що найімовірніше його зацікавить.

формує міф про творчість, винятковість і технологічну елітарність. Знакове гасло «Think Different»[2] і візуальні коди компанії вибудовують уявлення про бренд як про спільноту «обраних» — людей, які відрізняються креативністю, інтелектом і смаком. Купівля техніки Apple в такому контексті розглядається не як утилітарна дія, а як жест приєднання до ціннісної системи.

Іншим показовим прикладом є міфологія бренду Nike, зосереджена довкола ідеї особистої перемоги, сили волі і подолання. Слоган «Just Do It»[3] став універсальним закликом до дії, а рекламні кампанії компанії пропонують глядачеві історії героїв — від знаменитих спортсменів до звичайних людей, які змогли подолати себе. У цих сюжетах реклама виконує функцію емоційного сценариста: вона не лише інформує, а мотивує, надихає, включає до символічної спільноти тих, хто вірить у силу прагнення.

Третій приклад — Instagram-естетика, яка не має єдиного бренду, але є втіленням колективного міфу про ідеальне життя. Сотні тисяч відретушованих зображень, дописів з подорожей, ідеальних страв чи фігур творять візуальний канон, який формує уявлення про норму. Парадоксально, але саме ця квазінормативність викликає у споживачів ефект FOMO (англ. *Fear of missing out* — страх щось пропустити), почуття власної неповноцінності, а водночас — стимулює до споживання як способу «наздогнати ідеал».

Усі ці приклади демонструють, як реклама в цифрову добу бере на себе функцію регулятора символічного порядку. Вона пропонує не просто товари, а смисли, через які індивіди ідентифікують себе у світі. Ці смисли стають частиною колективної уяви, впливають на уявлення про успіх, красу, щастя, любов. У масовому вимірі рекламні міфи сприяють процесам уніфікації культурного простору, поступово нівелюючи розбіжності між локальними традиціями, естетичними стилями та ціннісно-світоглядними системами. У глобальному контексті вони функціонують як універсалізовані символічні коди сучасності, зрозумілі широким транснаціональним аудиторіям.

Разом із тим вплив рекламної міфології виявляється амбівалентним. З одного боку, вона здатна формувати позитивні наративи, які надихають, об'єднують спільноти за спільними ціннісними орієнтирами та створюють відчуття символічної приналежності. Такі наративи відіграють роль мотиваційних моделей, що сприяють формуванню ідентичності та самореалізації. З іншого боку, реклама як носій міфологізованих смислів здатна породжувати фрустрацію, спричинювати нав'язування уніфікованих образів і посилювати тиск споживчої нормативності. У результаті в індивідуальній та колективній свідомості закріплюються стандартизовані уявлення про красу, успіх чи спосіб життя, що часто вступають у конфлікт з емпіричною реальністю.

Саме тому критичне осмислення рекламних міфів постає як невід'ємна складова сучасного гуманітарного дискурсу. У цьому контексті медіаграмотність розглядається не лише як технічна компетентність у сфері цифрових медіа, а як інтелектуальна здатність до семіотичного розпізнавання: вміння ідентифікувати умовність і конструктивність рекламного наративу, усвідомлювати механізми

[2] https://www.youtube.com/watch?v=7zJumP9Rerw

[3] https://www.youtube.com/watch?v=VqtHlC32U2Q (Перший відеоспот «Nike Just do it», 1988)

https://www.youtube.com/watch?v=ui2ZmcBBu8c (Відеоспот «Nike Just do it», 2020)

комодифікації культури та розрізняти межу між автентичною уявою і нав'язуваною маркетинговою стратегією.

У підсумку реклама як цифровий міф є дзеркалом і конструктором сучасної культури водночас. Її аналіз дає змогу не лише краще зрозуміти механізми впливу на масову свідомість, а й сформувати підхід до критичної інтерпретації тієї реальності, у якій ми щоденно живемо. Адже, як зазначав Р. Барт, міф — це те, що позбавляє річ її історії. Завдання гуманітарної науки — повернути цю історію, відкривши процеси, які стоять за рекламною магією сучасного світу, і тим самим деміфологізувати поверхневі «природні» образи споживання.

Список використаних джерел

1. Согорін А. Розуміння концепту «реклама» в соціології Ж. Бодрійяра. *Науково-теоретичний альманах «Грані».* 2017. № 20(10). С. 37–42. https://doi.org/10.15421/1717130
2. Agustia K. T. S., Beratha N. L. S., Pastika I. W., Udayana I. N., Subratha H. F. A. The semiotics of smartphone advertising: myth and ideology in YouTube commercials. *Cogent Arts & Humanities.* 2025. T. 12. № 1. https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2553167
3. Barthes R. Mythologies. Paris : Éditions du Seuil, 1970. 247 p.
4. Baudrillard J. La société de consommation : ses mythes, ses structures. Paris : Éditions Denoël, 1970. 318 p.
5. Bui H. T. Examining the effect of AI advertising involvement disclosure on advertising value and purchase intentions. *Journal of Research in Interactive Marketing.* 2025. P. 1–20. https://doi.org/10.1108/JRIM-02-2025-0066
6. Li Y. An Analysis of Brand Culture of Apple Inc. from Semiotics. *Communications in Humanities Research*. 2023. T. 4. P. 646–651. https://doi.org/10.54254/2753-7064/4/20220981
7. Pandey Sh., Shaw M. A Study on Role of AI in Transforming Digital Advertising Strategies. *International Scientific Journal of Engineering and Management (ISJEM)*. 2025. T. 4, № 6. P. 1–13. https://doi.org/10.55041/ISJEM04398

ЛЮТКО Наталія
Доцент кафедри філософії та соціально-гуманітарних наук ХНУ, кандидат політичних наук
liutkonv@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8792-5035

ГЕНДЕРНІ СТЕРЕОТИПИ В ПРОЦЕСІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Роль стереотипів у комунікаційних процесах вкрай важлива: вони закріплюють інформацію про однорідні явища, факти, предмети, процеси, людей тощо. Крім того, дозволяють людям обмінюватися інформацією, розуміти один одного, брати участь у спільній діяльності, виробляти загальні погляди, однакову ціннісну орієнтацію, єдиний світогляд. Вони прискорюють виникнення поведінкової реакції на основі насамперед емоційного прийняття або неприйняття інформації. Відповідно, за дослідженнями В. Ліпмана (Lippman, 1998), стереотип, як стабільний упорядкований образ або схема чи модель упорядкування, також служить для економії зусиль при оцінці нових ситуацій, особливо високодинамічних, а також для «позначення світу».

Через стереотипи ми формуємо в нашій свідомості картину світу, відповідно до якої живемо і діємо — передаємо зовні свої уподобання, утверджуємо себе, визначаємо групові цінності, відстоюємо групові інтереси і свої права і тому збіг існуючої картини світу з тим, що відбувається або загроза порушення цієї картини викликає відповідні емоційні реакції. Властивостями стереотипів є їх узгодженість (особистісна і міжособистісна), особистісна і групова (гендерна, вікова, етнічна тощо).

Оскільки стереотипи стають якщо не явними, то непрямими цінностями, чоловіки і жінки намагаються культивувати в собі стереотипні риси. Цей тиск, який підштовхує до бажаної поведінки, підкріплюються ще й тиском нерівного статусу чоловіків і жінок і тиском очікувань спостерігачів. Оскільки стереотипи є цінностями, то як чоловіки, так і жінки ведуть себе на людях більше стереотипно, ніж без свідків. Проблема, створювана стереотипами, полягає в тому, що вони примушують нас вірити в стереотипні думки навіть тоді, коли стереотипні риси насправді не існують.

Гендерні стереотипи як уявлення про типового чоловіка чи жінку є популярною групою стереотипів у сучасних дослідженнях.

Як і у випадку з гендером, існують різні визначення гендерних стереотипів, але вони відрізняються головним чином своєю комплексністю. Найбільш стисле визначення запропоноване Д. Майерсом. Гендерні стереотипи він визначає як уявлення людей про те, як насправді поводяться чоловіки та жінки (Myers, D. G., & Twenge, J. M. 2022).

Детермінантами гендерних стереотипів слід вважати фізичну стать, традиційні культурні цінності, а також соціокультурну динаміку, в якій цінності можуть змінюватися, формуються новий соціальний статус і норми. Можна сказати, що гендерні стереотипи формуються на перетині біологічних і культурних факторів. Деякі вчені з різних галузей науки ігнорують фізичну стать як фактор, що формує стать. Однак результати останніх емпіричних досліджень показують зв'язок між гендерними відмінностями та поведінкою.

Велике значення мають процеси формування суб'єктно-суб'єктних відносин між статями у процесі спілкування. Суб'єкт-суб'єктна (міжсуб'єктна) форма спілкування спрямована на утвердження принципів спільності, взаємозв'язку чоловічого і жіночого начала. Людство поділяється на дві статі, і до певної міри вони непізнавані одна для одної, але шляхи зближення можна знайти, дотримуючись суб'єкт-суб'єктної форми відносин. У міжпредметній формі відносин важливо знайти баланс між автономією особи та збереженням пари, партнерствами. Відносини суб'єкт-суб'єкт дуже важливі у формуванні толерантності в спілкуванні, оскільки базуються на гуманістичних принципах, егалітарних цінностях та ідеях плюралізму. Головним чинником міжсуб'єктних відносин є взаємна відповідальність чоловіків і жінок за прийняття рішень, наявність спільних прав і обов'язків, а також їх високий духовний, культурний та інтелектуальний потенціал. Це дуже важливо для створення позитивних аспектів гендерної взаємодії у спілкуванні.

На міжкультурну комунікацію впливають гендерні стереотипи, які являють собою набір стабільних і повторюваних культурних і соціальних норм, які приписують форми соціальної та культурної поведінки для статей. Гендерні стереотипи закріплюються в колективній суспільній свідомості і змінюються повільно.

Крім того, гендерні стереотипи є значною перешкодою в процесі міжкультурної комунікації, оскільки формують упереджене ставлення, засноване на узагальнених уявленнях про соціальні ролі чоловіків і жінок. Ці заздалегідь сформовані уявлення можуть призвести до конфліктів, непорозумінь та неефективної взаємодії між представниками різних культур.

Головна мета міжкультурного спілкування — краще розуміти культурні особливості та взаємну повагу між людьми різних гендерів та культур. Зважаючи на це, стає зрозуміло, що чоловіки та жінки відрізняються в деяких аспектах, таких як стилі розмови, здатності виражати себе, поведінці та емоційності, що в свою чергу є невід'ємною частиною вербальної та невербальної комунікації (Івахно & Франко, 2025, с. 547).

Ці відмінності мають значення під час міжкультурного спілкування, адже розуміння гендерних особливостей допомагає уникнути непорозумінь і краще налаштувати взаємодію. Повага до особливостей етикету та стилю спілкування кожного учасника допомагає створити комфортну атмосферу та сприяє ефективному порозумінню між людьми різних гендерів.

Висновки. Гендерні стереотипи, культурні відмінності мають безпосередній вплив на процеси міжкультурної комунікації в суспільстві. У комунікативній поведінці чоловіків і жінок існують реальні розбіжності, що виникають під впливом гендерних стереотипів, в основі яких лежать різні системи ціннісної орієнтації, типові для певного суспільства в певний час. Розуміння цих відмінностей є важливим для успішної міжкультурної комунікації, оскільки це дозволяє уникнути непорозумінь, підтримувати повагу та полегшує процес побудови міжкультурних зв'язків, враховуючи особливості гендерних очікувань кожної культури.

Список використаних джерел

1. Івахно, У. В., & Франко, Л. С. (2025). Гендерні стереотипи в процесі міжкультурної комунікації. Наука і молодь у XXI сторіччі : збірник матеріалів X Міжнародної молодіжної науково-практичної інтернет-конференції (м. Полтава, 28 листопада 2024 року)., 547–549.

2. Lippmann, W. (1998) Public Opinion. Transaction Publishers, London. URL: https://monoskop.org/images/b/bf/Lippman_Walter_Public_Opinion.pdf
3. Myers, D. G., & Twenge, J. M. (2022). Social psychology (14th ed.) McGraw-Hill.

МА Ячжуо
Аспірант Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського
yazuom@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-9287-7972

МОНООПЕРА В ДОБУ МУЛЬТИМЕДІА: ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ, ВІДЕО ТА СЦЕНІЧНОГО ЖЕСТУ

Моноопера в добу мультимедіа постає як одна з найпоказовіших форм сучасного музичного театру саме тому, що її жанрова «концентрація» (єдиний вокально-сценічний суб'єкт, згорнена дія, домінування внутрішнього монологу й психологічної оптики) робить будь-які медіальні втручання не периферійними, а структуроутворювальними. На відміну від «великої» опери, де візуальність і подієвість часто забезпечуються множиною персонажів, ансамблевою взаємодією та сценографічною пишнотою, моноопера принципово працює з дефіцитом зовнішньої дії. Саме тому відео й технологічні інтерфейси у її сучасних реалізаціях стають не «ілюстрацією» до музики, а засобом перебудови драматургії: вони створюють додаткові рівні присутності, пам'яті, свідчення, внутрішнього бачення, а також моделюють нові способи взаємодії між тілом виконавця, його голосом та уявним/медійним «іншим». У межах інтермедіальної перспективи театр доцільно трактувати як поле «між медіа», де сценічна подія виникає із взаємного перетину каналів і режимів репрезентації, а не з механічного додавання «музики + зображення» (Chapple & Kattenbelt, 2006). Для моноопери це означає, що музика, відео і жест утворюють єдину семіотичну систему, в якій кожен елемент може перехоплювати частину функцій іншого—і саме в цій взаємній «делегації» функцій виникають нові типи музично-театральної суб'єктності.

Аналітично продуктивно мислити мультимедійну монооперу як трикутник «голос/музика—екран/відео—тіло/жест», у якому ключовими стають механізми аудіовізуального зчеплення. Дослідження аудіовізуальної перцепції показують, що звук і зображення не просто співіснують паралельно, а взаємно коригують траєкторії уваги, режими інтерпретації та відчуття причинності (Chion, 1994). У моноопері цей принцип набуває особливої ваги: мінімалістичний склад «оголює» будь-яку невідповідність між тим, що звучить, і тим, що бачиться, перетворюючи її на драматургічний ресурс. Відповідно, взаємодія музики й відео може бути організована за трьома базовими логіками. Перша—синхронізаційна: відео підхоплює музичну метроритміку, фразування чи темброві зміни, формуючи ефект «єдиного механізму» та підсилюючи відчуття контрольованої структури. Друга—контрапунктична: відеоряд може розвиватися у власному темпі й інтонаційному режимі, не руйнуючи цілісності, але створюючи смислове напруження між шарами, коли «музика каже одне, а зображення—інше». Третя—дис'юнктивна: відео навмисно роз'єднує часові плани, вводячи інший хронотоп (архів, сон, травматичний спогад, альтернативну версію події), унаслідок чого сама моноопера наближається до логіки монтажу й фрагментації. Власне, тут актуалізується музикознавча модель, згідно з якою мультимедійність варто аналізувати не як «декорування» звучання, а як систему відношень узгодження/конфлікту/переозначення між каналами, де смисл виникає в їхній взаємній роботі (Cook, 1998).

Найважливішим «швом», що з'єднує музичну структуру та екранні проєкції в єдину подію, є сценічний жест. У мультимедійній моноопері жест варто розуміти

як автономну лінію смислотворення і як своєрідну «тілесну партитуру», яка здатна робити музичний час видимим і одночасно керувати увагою до відео. Дослідження музичного жесту й руху підкреслюють, що жест—не лише емоційний коментар до звуку, а форма організації сприйняття: він структурує очікування, формує відчуття напрямку, ваги й напруги, а також створює міст між акустичним і візуальним рівнями (Godøy & Leman, 2010). У практиках з технологічними інтерфейсами (сенсори, трекінг руху, реагування проєкцій на позицію тіла) жест може набувати ще й інтерфейсної функції: тоді він не просто «виражає», а «запускає» або модулює медіальне середовище. У результаті змінюється сама драматургія агентивності: виконавець постає не лише як інтерпретатор партитури, а як оператор системи, що формує подію в реальному часі, перерозподіляючи межі між композиторською структурою, режисерською логікою й перформативним рішенням.

Отже, моноопера в добу мультимедіа доцільно описувати як жанр розподіленої суб'єктності, де «один персонаж» більше не означає «одну інстанцію присутності». Суб'єкт конституюється на перетині трьох режимів: музичного (час і афект, організовані звучанням), медіального (екран як виробник альтернативних темпоральностей і точок зору) та тілесного (жест як матеріалізація форми й канал адресації). Відео в цій системі не ілюструє, а переорганізовує драматургічний диспозитив; музика не «супроводжує» образ, а вступає з ним у відношення смислової взаємодії; жест не зводиться до акторської експресії, а стає структурним медіатором між акустичним і візуальним. Така рамка відкриває можливість аналізувати конкретні твори й постановки через питання: яким чином організовано аудіовізуальне зчеплення (синхронізація, контрапункт, розрив), як розподіляється агентивність між живим тілом і медіальним середовищем, і як «тілесна партитура» робить музичну форму доступною для погляду та співпереживання.

Список використаних джерел

1. Chapple, F., & Kattenbelt, C. (Eds.). (2006). *Intermediality in theatre and performance*. Rodopi.
2. Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
3. Cook, N. (1998). *Analysing musical multimedia*. Oxford University Press.
4. Godøy, R. I., & Leman, M. (Eds.). (2010). *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. Routledge.

МАРКОВСЬКИЙ Андрій
доктор архітектури, доцент, член-кореспондент НАМ України,
учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України.

НЕОКЛАСИКА ТА КУЛЬТ ЛІДЕРА

Повернувшись до влади у Білому домі, президент США Дональд Трамп видав наказ «MAKING FEDERAL ARCHITECTURE BEAUTIFUL AGAIN», визначивши пріоритетним архітектурним стилем будівництва державних установ «архітектурну традицію, що походить від форм, принципів та словника архітектури грецької та римської античності, а також її подальший розвиток та розширення» [https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/08/making-federal-architecture-beautiful-again/]. Тобто, неокласицизм.

Власне, від часів італійського Відродження, замовники та меценати шанували варіації античних мотивів, намагаючись через аналогії долучитися до слави та величі прадавніх культур (та їх можновладців). Червоною лінією проходячи через Ренесанс, бароко і класицизм, вони, аналогії, набувають найбільш яскравого політично-пропагандистського забарвлення в архітектурі Франції, де для вшанування величі Людовіка XIV, «Короля Сонця», зусиллями Луї Лево та Жюля Ардуена-Мансара створюється так званий «Великий стиль», що пізніше, збагатившись мілітарними імперськими мотивами, еволюціонує в наполеонівський Ампір.

Рубіж XIX і XX століть через низку соціо-культурних, економічних та політичних трансформацій, що призводять, з одного боку, до європейської «весни народів» та як наслідок більшої цікавості власним національним, а не античним, культурним спадком; до невпинного технологічного прогресу та відмови від зайвої декоративності в бік індустріальної утилітарної доцільності з іншого; та, зрештою, до декласації суспільства як наслідку Першої світової війни; здавалося остаточно поклав край «історичним» варіаціям в архітектурі, що tabula rasa поступилися місцем модернізму.

Однак, як добре відомо з історії, міжвоєнний період маркується приходом до влади в низці європейських країн одіозних авторитарних лідерів. Хтось з них змістив попереднього керманича тоталітарної країни, як Сталін, хтось захопив владу в результаті громадянської війни, як Франко, а хтось виграв демократичні вибори, поступово узурпувавши владу, як Муссоліні, Гітлер чи Салазар. Незалежно від бекграунду, всі вони, бажаючи легітимізувати власну владну вертикаль, починають звертатися до історичних аналогій, широко використовуючи «винайдені традиції» за визначенням Хобсбаума: «Винайдена традиція» — це сукупність суспільних практик ритуального або символічного характеру, <...> метою її є впровадження певних цінностей і норм поведінки, а засобом досягнення мети — повторення <...> Усюди, де це можливо, такі практики намагаються обґрунтувати свій зв'язок з відповідним історичним періодом. <...> Специфіка «винайдених» традицій полягає в тому, що їх зв'язок з історичним минулим здебільшого фіктивний» [Hobsbawm E. Introduction : Inventing traditions . The Invention of tradition / ed. by E. Hobsbawm and T. Ranger. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. P.1–2].

Відповідно, означені лідери через систему владних інституцій, як замовника, імплементують заявлені наративи в архітектуру. Проявляється це у різній мірі, від окремих проектів, заснованих на знанні вподобань лідера та бажанні догодити йому від місцевих функціонерів, як у Франко чи Салазара; через публічні заклики, що,

між тим, не обмежують свободу творчості й не забороняють модернізм, як такий, як у Муссоліні; до тотальної заборони функціоналістичної архітектури та репресій проти інакомислення, як у Гітлера чи Сталіна. Попри різницю в ідеології, економіці, культурі, часі правління та навіть особистих нахилах авторитарних лідерів, спільним знаменником лишається їх прихильність до класичних варіацій в архітектурі XX ст.

В кожній зі згаданих країн відповідні тенденції сходять нанівець після відходу самовладного лідера (навіть при збереженні тоталітаризму на рівні держави, як у СРСР), що дає підстави багатьом дослідникам вважати сторінку сучасної післямодерністичної «неокласики» хронологічно та змістовно завершеною.

Між тим, турбулентні політичні події, у вирі яких нам не пощастило перебувати, марковані ерозією Ялтинсько-Потсдамської системи світопорядку, породжують нову плеяду авторитарних правителів, об'єднаних прагненням лишатися при владі якомога довше, заради чого в тій чи іншій мірі ініціюється та формується (інколи явно, інколи опосередковано) культ особистості або певні його елементи. Спільним знаменником для означених лідерів, не залежно від їх політичної платформи, є бажання легітимізувати та пролонгувати свою владу через звернення до «традиційних цінностей», під якими проглядається саме хобсбаунівське формулювання.

Наразі не всі керманичі звернули свої погляди на архітектуру, однак згаданий вище Трамп виступає яскравою та неочікувано точною моделлю наслідування архітектурних тенденцій міжвоєнного періоду XX ст. В згаданому вище законі прямо зазначається: «Засновники, як і великі суспільства до них, надавали великого значення федеральній громадській архітектурі. <…> Вони прагнули використовувати класичну архітектуру, щоб візуально поєднати нашу сучасну Республіку з попередниками <…> нагадуючи громадянам не лише про їхні права, але й про обов'язки щодо підтримки та увічнення її інституцій» [https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/08/making-federal-architecture-beautiful-again/]. На основі чого ми можемо переконливо стверджувати, що в архітектурі Сполучених штатів Америки (принаймні на актуальний період) наступає доба «Неокласицизму v. 2.0». Авторитаризм, як певна, парадоксально не прив'язана до первинного бекграунду (бо може розвинутись навіть у колись демократичних країнах), форма правління в XX–XXI ст. в різній мірі, але обов'язково апелює до «збереження/відродження» традиційних цінностей суспільства, що може знайти втілення передусім в архітектурі неокласики, як моделі, котра асоціюється з максимально пролонгованою в часі «стабільністю».

Тому, на думку автора, дуже вірогідно, що ми скоро зможемо побачити відповідні тенденції в тій чи іншій мірі й у інших країнах, де свою владу прагнуть втримати одіозні авторитарні керманичі. Вираження це може варіюватися за ступенем та глибиною прояву, починаючи від окремих монументів та пам'ятників, закінчуючи тотальною установкою на «класичні зразки» в спорудах, фінансованих державою. Однак, на наше переконання, спільні риси з огляду історико-культурної перспективи носитимуть транснаціональний та трансцивілізаційний характер, охопивши на певному етапі вже XXI століття Америку, Європу та навіть Азію.

МАТЯЖ Діана
Студентка Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
dianamatyazh@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-9360-5315

ЗАХОПЛЕННЯ СХОДОМ: ЯПОНСЬКА ГРАВЮРА ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯМ ВАН ГОГА

Вступ. Вінсент ван Гог не просто захоплювався японськими гравюрами — він зробив їх фундаментом своєї художньої революції. Відкриття японського мистецтва стало для нього каталізатором, що дозволив відійти від західної живописної традиції та створити свій унікальний, емоційний стиль.

Актуальність теми. Ця тема є яскравим історичним прикладом того, як мистецькі традиції Сходу і Заходу можуть плідно взаємодіяти. Вивчення японських «слідів» у творчості Ван Гога — це не лише екскурс в історію мистецтва, а й важливий урок культурного діалогу, актуальний і для сучасних творців, і для всіх, хто цікавиться мистецтвом.

Мета. Проаналізувати вплив японської гравюри на формування індивідуального художнього стилю Вінсента ван Гога та визначити конкретні способи творчої адаптації ним японських мистецьких принципів у власній живописній практиці.

Запозичення елементів японської гравюри не було поверхневим захопленням, а стало системним творчим методом, що дозволило Ван Гогу радикально трансформувати власний живописний стиль і створити нову художню мову.

1) Відмова від імітації реальності та темних відтінків на користь яскравих кольорів.

Раніше Ван Гог використовував темні фарби, але після знайомства з японськими гравюрами все змінилося. Він зрозумів, що картина має передавати почуття, а не бути фотографією. Тому він почав використовувати яскраві, чисті кольори, і поєднувати їх для емоцій.

Його картини перетворилися з точних копій реальності на емоційні поезії в фарбах. Він малював не те, що бачив, а те, що відчував. Саме тому його роботи так сильно вражають глядачів.

2) Використання незвичних ракурсів та «зрізані» композиції.

Коли Ван Гог відкрив для себе японські гравюри, він зрозумів, що картина — це не вікно в реальність, а швидше об'єктив камери, що вловлює мить. Японські майстри сміливо «обрізали» свої зображення, показуючи лише частину об'єкта — гілку сакури, що йде за межі листа, або постать, зрізану краєм композиції. Це було схоже на миттєвий знімок, вирваний з потоку часу.

Ван Гог запозичив цей прийом, але наповнив його своєю енергією. Його дерева більше не поміщалися в картину — вони ніби проростали крізь полотно, немов живі істоти. Гілки мигдалю в картині «Квітучі гілки мигдалю» настільки енергійні, що здається, ось-ось вийдуть за межі рамки.

Це була справжня революція в сприйнятті. Замість того, щоб показувати весь об'єкт, Ван Гог змушував глядача уявити те, що залишилося за кадром. Він перетворив живопис із статичного зображення на динамічне вікно, де історія продовжується

за межами видимого. Це нагадує сучасні кінематографічні прийоми, коли камера показує лише деталь, а уява глядача добудовує решту.

3) Лінія як виразник емоцій, ритму та енергії.

У японській гравюрі лінія була дисциплінованою — чіткою, впевненою, підпорядкованою формі. Але в руках Ван Гога вона ожила, набула пульсу. Його пензель перетворився на сейсмограф, що фіксував найменші поштовхи душі.

Коли він писав «Зоряну ніч», лінії перестали бути просто контурами зірок. Вони закрутилися у божевільній спіралі, немов розпечені дроти, що пронизують небосхил. Це не було зображення нічного неба — це була карта тривоги, візуальний крик, застиглий у фарбі.

На полях із зображенням кипарисів лінії вели себе інакше — вони вигиналися у важких, повільних хвилях, наче дихаючи разом із землею. Кожен штрих був частиною єдиного ритму, пульсуючого життям.

А в «Нічій терасі кафе» лінія стала світлом. Короткі, енергійні мазки жовтої фарби вибухали на темному фоні, створюючи не просто ілюзію освітлення, а відчуття тепла, що випромінює енергію. Вони мерехтіли, як справжні вогні, викликаючи у глядача фізичне відчуття затишку.

Це вже не було мистецтво лінії — це було мистецтво енергії. Кожен штрих на його полотнах говорив: ось тут я відчував радість, тут — біль, тут — спокій. Лінії Ван Гога наче встигли зафіксувати саме тремтіння життя, його наймиттєвіший і найщирі-ший вияв.

4) Новий погляд на навколишній світ та буденність.

Ван Гог запозичив у японців не лише технічні прийоми — він перейняв їхнє бачення світу. Якщо раніше європейське мистецтво шукало прекрасне у великому — у героїчних подіях, релігійних сюжетах, ідеалізованій природі, — то Ван Гог навчився бачити велич у малому.

Його очі, просвітлені японською гравюрою, почали розпізнавати священне в простих жестах селян, що згинаються над землею. У зношеному взутті на порозі він побачив відбиток людської долі. У скромній дерев'яній постілі — цілу історію відпочинку та самотності.

Він малював звичайне кафе так, ніби це був храм нічного затишку. Зображував поле пшениці з такою ж повагою, з якою японські майстри малювали священну гору Фудзі. Кожен його натюрморт із простими продуктами ставав гімном земним радостям.

Це була справжня революція погляду. Ван Гог показав, що поезія ховається не в палацах, а в покривленому стільці; не в історичних битвах, а в руці, що тримає ложку; не в ідеальних пейзажах, а в старому черевику біля порога.

Його мистецтво навчило нас нового способу жити — помічати диво в кожній миті, у кожній простій речі. Бо справжня краса, наче струмочок, тече крізь найзвичайніші моменти нашого життя, чекаючи, коли ми навчимося її бачити.

Результати. Дослідження підтвердило, що японська гравюра не була для Ван Гога просто екзотичним захопленням, а стала системотворчим чинником у формуванні його унікального художнього стилю, що значно вплинуло на розвиток сучасного мистецтва.

Висновки. Для Ван Гога Японія була не екзотичною модою, а духовною батьківщиною, де мистецтво було тісно переплетене з життям. Запозичивши з гравюр

сміливість у кольорі, композиції та трактуванні форми, він не скопіював їх, а створив на цій основі абсолютно нову, потужну художню мову, що назавжди змінила хід європейського мистецтва.

МИТЮК Оксана
Директор Літературно-меморіального музею Лесі Українки
kcunamityuk@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-8806-263X

ЛІТЕРАТУРНО-МЕМОРІАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ПАРТИСИПАТИВНА МОДЕЛЬ КУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Анотація: У статті розглядається діяльність Літературно-меморіального музею Лесі Українки у Звягелі як приклад партисипативної музейної практики, орієнтованої на залучення громади, інтерактивні форми роботи з відвідувачами та створення нових смислів у просторі культурної пам'яті. Аналізуються конкретні виставкові, освітні та соціальні проєкти, що демонструють перехід від традиційної експозиційної моделі до культурного хабу з багаторівневою комунікацією.

Ключові слова: літературно-меморіальний музей, музейна комунікація, партисипативність, Леся Українка, культурна пам'ять, виставкові практики.

Сучасна культурологічна та мистецтвознавча методологія дедалі більше орієнтується на поняття музею як простору комунікації, сенсу, рефлексії та соціальної дії. У цьому полі Літературно-меморіальний музей Лесі Українки у Звягелі функціонує як динамічна модель культурної інституції, що поєднує меморіальну, освітню, виставкову, дослідницьку і терапевтичну функції. Його діяльність — це не лише збереження пам'яті про видатну письменницю, а й створення нових смислових контекстів, у яких постать Лесі Українки і родини Косачів постає як джерело сучасних ідей: діалогу культур, жіночої ідентичності, гуманістичного опору, сили слова і мистецтва.

Історія музею сягає 1963 року, коли з ініціативи громадськості у будинку, де 1871 року народилася Лариса Косач, відкрили музей-бібліотеку. Відтоді музей пройшов шлях від народного ентузіазму до пам'ятки історії національного значення — професійно структурованого культурного центру, який інтегрує у свою діяльність сучасні принципи музеології. Попри сфокусованість експозиції меморіальної частини музею на постатті Лесі Українки та кола Косачів-Драгоманових, його нинішня діяльність базується на інтерпретаційному, комунікативному та терапевтичному підходах у культурно-мистецькому просторі, що дозволяють переосмислити традиційні форми музейної репрезентації.

Модель сучасної діяльності музею реалізується через чотири взаємопов'язані вектори: комунікативно-просвітницький, інтерактивний, креативно-творчий, ціннісно-рефлексивний. Кожен із них є окремим полем методологічного експерименту.

Комунікативно-просвітницький напрям формує музей як середовище діалогу між минулим і сучасним. Презентації та публічні події, зокрема, «Леся Українка: голос жіночої емансипації», «Міфи і реальність про життя Лесі Українки», «Поетичний фронт: слово в умовах війни» (зустріч із письменником Євгеном Положієм), творча розмова «Поезія тиші» з лауреатом Шевченківської премії Анатолієм Кичинським — демонструють смислове осмислення експозиційного матеріалу, коли інтерпретація спадщини відбувається через сучасну мову і живе слово.

Інтерактивний напрям реалізується через дитячі та молодіжні формати: екскурсії-квести «У пошуках чарівного пера», «Великі таємниці маленьких експонатів», інтерактивну програму «Леся Українка. Дитинство у Звягелі». Ці проєкти формують

нову педагогіку музею — навчання через дію і творчий досвід, що відповідає сучасним музейно-освітнім тенденціям.

Окремий напрямок музейної діяльності становлять виставкові проєкти, які поєднують традицію, науковість і сучасні підходи до репрезентації культурної пам'яті. Виставкова діяльність у межах сучасної музейної практики дедалі частіше набуває статусу автономного напряму, що інтегрує традиційні форми збереження культурної спадщини, академічну науковість та інноваційні підходи до репрезентації колективної пам'яті. Прикладом такого підходу є виставковий проєкт «Повернення в Україну», який можна розглядати як форму музейної репатріації культурної пам'яті. У центрі проєкту — десять живописних творів Ольги Сергіїв, племінниці Лесі Українки. Серед представлених робіт: «Олена Пчілка», «Ізидора Косач-Борисова», «Леся Українка», «Краєвид з річкою», «Весна в степу», «Сільські дітки», «Прання білизни», «Вікно», «Хата в Гадячі, де народилася Олена Пчілка», «Перекуримо й послухаємо». Ці картини варто інтерпретувати не лише як автономні художні об'єкти, а як візуалізовані носії пам'яті — образи, які поєднують особистісну, родинну й національну історії. Проєкт акцентує на темі жіночої тяглості в роді Косачів, репрезентуючи її крізь призму ціннісних орієнтирів. Така інтерпретація візуального матеріалу дозволяє розглядати виставку як своєрідну форму «повернення голосу» — художнього осмислення родинної спадщини, яка стає джерелом культурної самоідентифікації. Таким чином, виставка «Повернення в Україну» виконує функцію платформи для діалогу між минулим і сучасним, індивідуальним і колективним, приватною пам'яттю і національним наративом.

Серед сучасних експозиційних практик, спрямованих на осмислення та актуалізацію національного художнього коду, окремої уваги заслуговують виставки народного художника України Юрія Камишного «На перетині вітрів» та «З Україною в серці». Ці проєкти виступають яскравими прикладами переосмислення національної символіки через призму авторської естетики. У візуальній структурі його полотен простежуються знакові елементи українського культурного простору: архетип хати як втілення родинного оберегу, образи землі й неба як універсальні символи буття, козацький дух як маркер історичної тяглості, духовна стійкість як прояв внутрішньої сили народу. Музейна репрезентація цих творів виходить за межі традиційного експонування: простір виставки набуває функцій художнього інструмента. Застосування світлових і кольорових рішень, текстурних контрастів, художнього оформлення рам для картин, формує ефект повного занурення глядача в художню реальність.

Інший важливий приклад — виставковий проєкт «Кольори часу: місто, яке творимо разом». Роботи 25-го Міжнародного Рєпінського пленеру, який проходив у Чугуївській громаді-формості, були представлені у літературно-меморіальному музеї Лесі Українки у Звягелі. Проєкт реалізовано у рамках ініціативи «Пліч-о-пліч: Згуртовані громади» та презентує пленер не лише як творче середовище, а як символ незламності української культури в умовах глобальних викликів. Цей проєкт став майданчиком для культурної співтворчості, що об'єднала художників з України, Польщі, Німеччини та Швеції. Учасники створювали живописні образи, які не лише відображають локальну урбаністичну естетику, але й формують нові культурні смисли спільноти. У цьому контексті пленер постає як форма міжкультурного діалогу, що долає географічні та мовні кордони, актуалізуючи ідею мистецтва як засобу гуманітарної інтеграції та збереження культурної ідентичності. Це реалізація концепції партисипативного мистецтва, де музей виступає не лише місцем експонування,

а й координатором колективної творчості. Такі проєкти актуалізують тему взаємодії локального і глобального, традиції та сучасності, мистецтва і громади.

Усі ці виставки — «Повернення в Україну», «На перетині вітрів», «З Україною в серці», «Кольори часу» — показують, що музей перетворюється на лабораторію смислів, де збереження спадщини стає першим кроком до її сучасного осмислення. Отже, такі виставкові проєкти функціонують як своєрідні «культурні модулі», які забезпечують багаторівневу комунікацію між глядачем, художнім об'єктом і музейним простором, посилюючи ідею музею Лесі Українки як актуального культурного хабу сучасної України.

Під час війни музей дедалі виразніше реалізує себе як простір сили, спільноти й духовного відновлення. Співпраця музею з Caritas-Spes Ukraine у межах програми «Родина ветерана», де задіяні різні категорії населення, демонструє ефективність культуротерапевтичного підходу: через спілкування, творчість, символіку і спільне переживання музей формує психологічну стійкість. Музейні заходи для ветеранів, родин полеглих, дітей переселенців та осіб з інвалідністю перетворюють культурну спадщину на ресурс емпатії, пам'яті та підтримки. У цьому вимірі музей виконує функцію соціального мистецтва, що поєднує естетику й етику.

Таким чином, діяльність Літературно-меморіального музею Лесі Українки у Звягелі є прикладом сучасного підходу до збереження і переосмислення мистецької спадщини, у якому музей стає не просто охоронцем минулого, а активним учасником сучасного культурного процесу.

МІЛАНІНА Альона
Викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія», доктор філософії
alyona.milani@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1123-0824

СИМВОЛІЧНЕ МИСЛЕННЯ У ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ ЕРНЕСТА ШОССОНА: МЕТОДОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ МУЗИКОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

У мистецтвознавчих студіях останніх десятиліть дедалі частіше піднімається проблема символічного мислення як універсальної категорії, що поєднує естетику, філософію та психологію. Музика в цьому контексті постає не лише як акустичне мистецтво, а як складна семіотична система, здатна артикулювати глибинні екзистенційні стани. Особливе місце у цій проблематиці посідає творчість Ернеста Шоссона (1855–1899), французького композитора доби пізнього романтизму й символізму, чия спадщина досі залишається недостатньо вивченою у слов'янському науковому просторі.

Актуальність теми. У сучасному світі, позначеному культурними зламами, кризами та пошуками нових форм духовної комунікації, музика Е. Шоссона набуває особливої актуальності. Його вокальні цикли — «Теплиці» та «Поема любові і моря» — створюють символічні простори, у яких слухач може переживати не лише індивідуальні емоції, а й колективні архетипічні смисли. Як зазначає А. Міланіна у дисертації «Символіка вокальних циклів Ернеста Шоссона» (Харків, 2024), композитор формує «подвійний код» твору: поетичний текст символістів поєднаний зі звуковою тканиною, що надає йому нових сенсів.

Методологічні стратегії дослідження

1. Семіотичний підхід. Музика Шоссона функціонує як текст, де кожна інтонація, тембр, гармонічна двозначність чи пауза виступають знаком. У «Теплицях» остинатні мотиви створюють відчуття застиглого часу, символізуючи внутрішню меланхолію та очікування.

2. Психоаналітична перспектива. Спираючись на юнгіанське розуміння символу як прояву колективного несвідомого, можна стверджувати, що образ моря у «Поемі любові і моря» є архетипом вічності, життєвого кола й часу. Тут любов і смерть постають не протилежними, а взаємодоповнюючими станами.

3. Феноменологія слухання. Досвід слухача є не менш важливим, ніж композиторський задум. «Теплиці» функціонують як простір для інтимного споглядання, де паузи й тиша говорять більше, ніж слова. Слухач стає співучасником символічного процесу, створюючи власні смисли.

4. Культурологічний аналіз. Творчість Шоссона невіддільна від поетики французького символізму (М. Метерлінк, П. Верлен, С. Малларме). Як і символісти, композитор прагнув «називати не предмет, а враження» (Малларме). Тому музика його циклів є радше натяком, ніж прямим висловлюванням.

Вокальні цикли Ернеста Шоссона можна розглядати як «символічні простори», де музика стає мовою несвідомого, способом трансформації індивідуального досвіду в універсальний культурний смисл. Методологічні стратегії аналізу —

від семіотики до феноменології — дозволяють побачити в його творах не лише естетичний феномен, а й антропологічний вимір: музику як інструмент осмислення буття.

К. Юнг визначав символ як «природний спосіб, у який психіка намагається виразити те, що раціональною мовою висловити неможливо». У цьому сенсі музика Шоссона стає простором архетипів, де особисті переживання трансформуються в універсальні образи. Вона не лише передає емоції, а й створює «акустичний простір пам'яті», у якому досвід індивіда інтегрується у колективну свідомість.

Таким чином, символічне мислення у творчості Шоссона відкриває нові горизонти музикознавчих досліджень, роблячи його вокальні цикли не просто об'єктом академічного аналізу, а й джерелом культурної рефлексії та естетичної терапії.

Дослідження вокальних циклів Шоссона має вагоме значення для гуманітарної освіти. Інтеграція його музики в освітній процес дозволяє: розвивати символічне мислення студентів; формувати навички міждисциплінарного аналізу; стимулювати рефлексію над універсальними темами буття (любов, час, смерть, пам'ять).

Як підкреслює А. Міланіна, «твори Шоссона функціонують як психоемоційні контейнери, у яких можливе безпечне переживання складних станів». Це робить їх не лише об'єктом академічного вивчення, а й інструментом естетичної терапії.

Висновки. Символічне мислення у вокальних циклах Ернеста Шоссона є ключем до розуміння його творчості та ширше — феномена французького символізму в музиці. Його твори доводять, що музика здатна бути не лише мистецтвом звуку, а й формою філософського висловлювання, структурою внутрішнього досвіду, простором духовного пошуку.

Методологічні стратегії — семіотика, психоаналіз, феноменологія, культурологічний підхід — дозволяють осмислити цю творчість як універсальну модель діалогу між митцем і слухачем, між особистим і колективним, між естетичним і екзистенційним.

Таким чином, аналіз вокальних циклів Шоссона відкриває перспективи не лише для музикознавчих студій, а й для гуманітарних наук загалом: він демонструє, як мистецтво здатне інтегрувати травматичний, кризовий чи екзистенційний досвід, перетворюючи його на джерело культури й духовної стійкості.

Список використаних джерел

1. Міланіна А. (2024). *Символіка вокальних циклів Ернеста Шоссона*. дис. канд. мистецтв. за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво». Галузь знань 02 — «Культура і мистецтво». Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 243 с.
2. Jung, C. G. (1964). *Man and his symbols*. New York: Doubleday. https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/man-and-his-symbols.pdf
3. Pasler, J. (2001). *Composing the citizen: Music as public utility in Third Republic France*. Berkeley: University of California Press.
4. Vande Moortele, S. (2017). *Symbolism in music and literature: Intermedial dialogue in fin-de-siècle France. Music & Letters, 98*(3), 379–402. https://doi.org/10.1093/ml/gcx050

МІНЕНКО Катерина
Аспірантка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
kpmin77@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-7704-3084

УРБАНІСТИЧНИЙ ДОСВІД МИТЦЯ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Останнім часом дослідники все частіше звертаються до вивчення взаємозв'язків між явищами творчої біографії та культурної пам'яті. Звідси, постає необхідність аналізу урбаністичного досвіду митця, адже створюючи художню реальність своїх творів, він залучає власний досвід, і разом з цим враження від подорожей (навіть тих, що не відбулися, але були здійснені у творчій фантазії), прогулянок, читання книг, споглядання мистецьких об'єктів, спілкування, та ін. Підкреслимо, що враження здобуваються у процесі взаємодії з оточуючим простором, а це, у свою чергу, вимагає від людини розуміння історико-культурних контекстів певного місця та наявності власного життєвого досвіду.

Підкреслимо, що інформація надходить до людини звідусіль і це є безперервним тригером, що спонукає мистецьку цікавість до вивчення оточуючого світу. У той же час, варто підкреслити, що з початком розвитку туризму та зростанням цікавості до мандрівок, ще починаючи з XIX століття, збільшилась й кількість оточуючих людину контекстів. Це збагатило музичний світ новими звучаннями, а біографії композиторів новими географічними місцями. Натомість, для культурологів та музикознавців, котрі звертаються до вивчення творчих біографій композиторів, з'являється необхідність розширювати інструменти дослідження, оскільки такий підхід передбачає багатогалузевий аналіз, на перший погляд, добре відомих фактів із творчих біографій митців. Власне, одним з таких інструментів є метод культурологічного коментаря розроблений С. Тишком та його співавторами, під час дослідження теми подорожей в контексті впливу навколишнього середовища на внутрішній стан митців.

Відзначимо, що пам'ять є методом накопичення та передачі досвіду, а також інструментом вибудовування взаємовідносин з навколишнім світом. На думку О. Самойленко це «спонукає до дій, пробуджує волю до вчинку та посвідчення особистих можливостей» [3, с. 174]. Тому, одним із завдань нашого дослідження стає вивчення взаємодії реальних вражень та культурного контексту, який оточував композитора, адже музичний світ, в який занурюються слухачі, виникає в результаті цілої низки свідомих та несвідомих процесів. Завдяки цьому на тлі колективного культурного досвіду та особистих вражень митця давні світи та чужоземні мелодії неодноразово оживають у музичному мистецтві.

Варто наголосити, що чимало музичних опусів написано як інтерпретація відомих сюжетів живопису та літератури, тому культурологічний підхід дозволяє віднаходити зв'язки між музичними текстами та біографічними фактами. Адже за його межами чимало фактів з творчих біографій залишилися б непоміченими або втраченими дослідниками. В результаті, вибудовуються позачасові лінії між минулим і теперішнім, що також дозволяє розглядати музичні твори як подорожі враженнями та уявою митця.

Важливим джерелом здобуття досвіду було і донині залишається подорожування. Воно як характерна ознака повсякдення митців вже декілька століть поспіль

відкриває чимало граней, які поєднують реальність та фантазію, предметність й чуттєвість, минуле з сьогоденням, відображаючи певну закономірність у прагненні композитора зобразити враження від миттєвих почуттів. З іншого боку, у випадках, коли людина потрапляє в чужорідний культурний простір, іноді відбувається своєрідна апперцепція нового середовища у контексті рідної культури. Це спричиняє певний особистісний конфлікт, в котрому провідну роль вже відіграє сприйняття композитором нової дійсності. Тому мотив ностальгії, що притаманний більшості композиторів-мандрівників, скоріше за все, є результатом свідомого, або навпаки, несприйняття місця, де вони опинились. О. Самойленко зазначила, що «життєва реальність з її змістовою багаторівневістю — предмет людської віри та гри; те, що людина може й прагне, здатна зробити стосовно неї, представляє її цілісний особистісний (індивідуалізований і соціалізований рівною мірою) досвід; зв'язки-взаємодії між реальністю та досвідом, а також способи, види й форми репрезентації даного зв'язку в просторі й часі життя репрезентує переживання — як постійний модератор залежності досвіду від реальності і реальності від досвіду» [3, с. 174].

Прикметно, що міський простір є носієм культурної пам'яті: вулиці, що століттями зберігають згадки про визначні події, котрі тут відбувалися, та пам'ятки, які нагадують про життєвий шлях видатних митців, філософів, політичних діячів, та ін. Це дуже важливо, адже людина не просто перебуває в певному просторі, але й спостерігає за життям міста, аналізує його та зчитує всі символічні послання, що дозволяє їй формувати нові міжкультурні зв'язки. Таким чином, саме місто як культурний осередок дозволяє виявляти характерні особливості світосприйняття композитора, які в результаті позначаються на творчості, яку неможливо розглядати без розуміння факторів впливу зовнішнього середовища. З огляду на це, наявність урбаністичного досвіду та усвідомлення значення мандрівок в творчих біографіях стає однією зі стратегій аналізу повсякденного життя митців.

У статті присвяченій розвитку транспортних комунікацій як фактору культури С. Тишко звертається до питання творчої біографії музиканта у світлі різноманітних вимірів: музичної творчості, транспортних засобів, технологічного прогресу, проблематики подорожей. С. Тишко робить висновок, що дослідження історико-культурного контексту доби є важливим, хоча науковці не завжди воліють звертати увагу на очевидні взаємозв'язки між біографією митця та контекстами епохи [4]. Тому ретельний аналіз деяких загальновідомих фактів та застосування методу культурологічного коментаря, відкриває певну закономірність між мандрівками та художнім змістом музичного тексту.

Свого часу Т. Кривошея зазначила, що «головним джерелом транслювання будь-якого досвіду (принаймні, в контексті європейської культурної парадигми) було слово записане» [2, с. 43]. Оскільки, композиторський досвід втілюється в музичному тексті, це робить твори водночас частиною як предметного світу, так і чуттєвого. До того ж, чимало композиторів залишили по собі речі, які з одного боку втілюють особистісний досвід, а з іншого загальнокультурний. Наприклад, рукописи, щоденники, будинки-музеї, одяг, та ін. Як зауважив письменник та філософ А. Камю, «великий твір мистецтва важливий не так своїм єством, як тим випробуванням, якого він вимагає від людини, і тією нагодою, яку надає людині, щоб подолати свої примари і бодай трішки наблизитися до оголеної реальності» [1, с. 100].

Таким чином, урбаністичний досвід постає як свідчення культурно-історичного контексту епохи, чуттєвої сфери та особистісного досвіду композитора. Щодо

їх ролі у вивчені явища культурної пам'яті, то вони сприяють дослідженню творчої особистості композитора як посередника між досвідом минулого і майбутнього. В результаті науковець нерідко знаходить розв'язання також і проблем сучасного світу, адже кожне покоління митців та дослідників насамперед зосереджується на тих проблемах минулого, які турбують їх в теперішньому, що демонструє сталість у питаннях культурного досвіду та сприйняття.

Список використаних джерел

1. Камю А. Міф про Сізіфа. Бунтівна людина. Харків: Фоліо, 2022. 448 с.
2. Кривошея Т. Вплив стилю виховання на формування пайдеї в античній культурній традиції: культурологічний аспект. *Київське музикознавство*. Київ, 2010. № 34. С. 42 –49.
3. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проекції. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
4. Тишко С. В. Засоби транспортної комунікації: рефлексії музичної культури. (Про деякі аспекти дослідження творчих біографій музикантів). *Київське музикознавство.* Київ, 2009. № 30. С. 72–81.

МУЛЯРЧУК Любомир
Аспірант Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
liubomyr.muliarchuk@naoma.edu.ua
https://orcid.org/0009-0007-2877-9473

РОЛЬ MEGASCANS У ЗРОСТАННІ ВИКОРИСТАННЯ 3D ГРАФІКИ В УКРАЇНСЬКОМУ КОНЦЕПТ-АРТІ: ГЕНЕЗА, ПРОБЛЕМАТИКА МИСТЕЦЬКОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Під час дослідження розвитку використання 3D технологій в українському образотворчому мистецтві, було виявлено тенденцію до збільшення популярності використання інструментів 3D графіки концепт-художниками в період з 2015 по 2024 рік. Виявлено, що частина митців з часом збільшували використання 3D-асетів та 3D-сканів у своїх роботах, що стало помітним через повторювані елементи в роботах. Порушено питання проблем зміни художньої цінності та авторського права при використанні 3D активів художниками концепт арту. Проведені паралелі у використанні та відношенні художньої професійної спільноти при порівнянні з аналогічною ситуацією популярності техніки «колажування» та «фотобашингу».

В досліджені були розглянуті роботи таких українських концепт-художників: Євгенія Лиса, Святослав Сидоренко, Артур Гурін, Ярослав Кононенко, Олексій Рисюк, Євгеній Прудиус, Оксана Добровольська, Андрій Васильєв, Максим Горбатюк, Василь Паляниця, Владислав Ченчік, Борис Керницький, Денис Циперко, Сергій Єгоров, Христина Бойко, Сергій Забелін, Ярослав Тарасенко, Станіслав Лунін, Дмитро Бессонов, Олександр Мазнєв, Олександр Плеханов.

Теоретичну базу заклали інтерв'ю, з цими митцями, галузеві огляди й блоги, відгуки глядацьких аудиторій та офіційні веб ресурси компаній. На противагу гіпотезі про тенденцію використання 3D графіки в концепт-мистецтві, наведені приклади художників з протилежною тенденцією.

Визначені основні події та їх впливи в хронології розвитку змін:

2014 — вихід Unreal Engine 4, цей движок приніс PBR-матеріали, що надало можливості створювати фотореалістичні сцени.

2015 — доступність UE4 без ліцензійних бар'єрів, що сприяло його опануванню окремими художниками. Це збіглося з ростом кількості навчальних матеріалів.

2016–2018 — поступове зростання в Україні: інді-ігри, аутсорс та портфоліокультура. Концепт-артисти починають включати 3D (блокінг сцен, швидкі прототипи ландшафтів/реквізиту) у свої робочі пайплайни.

2019 — компанія Epic Games придбала Quixel і зробила бібліотеку Megascans (високо-деталізовані фотограмметричні скани) доступною для користувачів Unreal Engine. Це різко знизило технічні/ресурсні бар'єри для створення фотореалістичних сцен і дозволило художникам швидко наповнювати сцени реалістичними матеріалами. Для концепт-артистів це означало можливість швидкого «збору» локацій і тестування ідей у 3D просторі без створення активів вручну;

2020–2021 — розширення інструментів фотограмметрії, доступність інструментів для сканування/обробки (RealityCapture, інші інструменти), а також інтеграції з движком, що зробило фотограмметрію реальнішою опцією для художників, котрі прагнули перенести реальні текстури/форми у свої концепти;

2022 — офіційний реліз Unreal Engine 5 (Nanite, Lumen) — новий стрибок по якості, що дозволило працювати з величезною кількістю дрібних деталей в реальному часі. Це зробило 3D-підходи привабливими для концепту: художник може швидше отримати кадр «кінематографічної» якості прямо в рушії;

2023–2025 — консолідація: культура «3D-представлення». Поєднання доступності рушіїв, Megascans, інструментів фотограмметрії та зростання українського CG сектора призвело до того, що концепт-артисти все частіше комбінують 2D і 3D графіку.

Завдяки фізично коректним текстурам (PBR), художник працює вже не з імітацією фактури, а з цифровим аналогом реальності, отриманим зі скану натури. Наявність великих бібліотек гіперсканів дозволяє художникові використовувати реальні текстури та форми без витрат на сканування або створення деталей вручну. Технології зміщують акцент творчості з ремісничої вправності до концептуальної побудови світу. Це підсилює значення композиції, візуальної драматургії, світлотіньової архітектоніки, авторської інтерпретації. Фактично, як у фотографії XIX ст., техніка перестала бути бар'єром, а мистецтво змістилося в бік ідеї та погляду автора. Блоги студій та безкоштовні туторіали сприяли швидкому навчання й обміну робочими схемами, що підштовхнуло художників у бік прийняття 3D-інструментів. Концепт-митці навчились працювати з Blender, ZBrush, UE, що робить їх конкурентоспроможними і дозволяє брати частину пайплайну, яка раніше належала тільки 3D-художникам.

Висновки. Зростання впровадження 3D-інструментів в українському концепт-мистецтві — це результат одночасної комбінації технічних проривів у рушіях (UE4, UE5), демократизації бібліотек 3D-сканів (Quixel/Megascans), доступності інструментів фотограмметрії та ринкового попиту з боку українських студій і аутсорс-сектора. Разом ці фактори зробили 3D не лише «додатковим» інструментом, а часто — невід'ємною частиною сучасного пайплайну художників. 3D-блокінг дає можливість швидко змінювати композицію, ракурс, освітлення і масштаб — це особливо корисно для концепт-артів, які потім трансформуються в модельні набори, сцени для ігор чи кінематографа. Megascans стали ключовим інструментом запровадивши промисловий стандарт гіперреалізму та змінивши роль художника. Технологія сприяла демократизації мистецтва, відкривши можливість створювати високодеталізовані сцени без необхідності володіння повним циклом 3D-моделювання. Водночас Megascans породили естетичну уніфікацію, що ставить перед художниками нове завдання — шукати індивідуальність не в матеріалі, а в концепті, світлі, композиції й наративі. Реалістичні скани природи наблизили цифрові медіа до документальної правди, але водночас загострили питання авторства, унікальності образу та філософії «цифрового відбитка» реальності.

НЕСТЕРЕНКО Андрій
Викладач кафедри рисунку ХДАДМ, доктор філософії
nesterenko.andrey2018@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9318-6622

УКРАЇНСЬКО-РУМУНСЬКІ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ В СТІНОПИСАХ XVII–XVIII СТ. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ МАРМАРОЩИНИ

У XVII–XVIII ст. частини територій Закарпаття та Румунії входили до Мармароського комітату (Мармароської жупи), що сприяло взаємовпливам між національними культурами, зберігаючи самобутність і неповторність кожної із них. В Мармароші відбувались постійні культурні обміни, міграції майстрів, а мандрівні художники привносили із собою в церковний живопис стилістичні особливості та власні іконографічні рішення. Українсько-румунські інтерференції в церковному настінному малярстві XVII — XVIII ст. в Мармарощині — питання складне і у вітчизняній мистецтвознавчій науці мало досліджене.

Регіон успадкував потужну візантійську традицію, що лягла в основу церковного настінного живопису. Це проявлялося в іконографічних програмах, композиційних схемах та стилістичних елементах, тобто, відбувалось поєднання архаїчних візантійських форм з елементами місцевих традицій та нових впливів, зокрема, західноєвропейських. Важливу роль відігравали народні традиції, що додавали унікальності та поетичності творам. Народні майстри вносили в настінні розписи своєрідне бачення світу, спрощені форми, виразні кольори тощо.

І в закарпатських і румунських дерев'яних церквах для розписів XVII ст. характерна спільна іконографія у наві, подібна до іконостаса, з дещо відмінними елементами: в першому нижньому регістрі зображувався «Деісус» з Апостольським рядом, вище в другому регістрі — образ «Богородиці Знамення» з Пророчим рядом, у верхньому третьому регістрі — сцена «Розп'яття». У XVIII ст. в Закарпатті ця іконографічна схема зникає, приходить більш довільна, позначена впливами західноєвропейського мистецтва, передусім, в церквах Святої Параскеви в Олександрівці і Миколи Чудотворця в Колодному. В Румунії така іконографія з поділом на три регістри залишається, лише наповнюючись бароковими елементами. Можна відмітити, що всі новації в плані стилістичних чи західноєвропейських впливів на Закарпатті впроваджувались швидше, а в Румунії були більш вкорінені візантійські та народні традиції, які довше трималися.

Цікавим українським впливом на церковний настінний живопис Румунії може бути образ «Покрови Богородиці», оскільки «Покрова» — це українське національне свято, яке набуло значного поширення в українській іконографії у XVII ст. Мотив з'являється навіть в архаїчно-ренесансному розписі в наві церкви Святого Архистратига Михаїла Крайниково. В Румунії в цей період в церковних стінописах — канонічний образ «Богородиці Знамення» з піднятими розведеними руками і з медальйоном з Ісусом на грудях. Лише у XVIII ст. в окремих церквах у Богородиці з'являється Покров у руках. Цікаво, що за твердженням румунських дослідників, автором цих розписів є Олександр Понегольський, українець за своїм походженням, який довгий час жив і працював на Мармарощині з румунської сторони. Пізніше така іконографія вже була підтримана місцевими майстрами Румунії і на межі XVIII–XIX ст.

у настінному живописі вже з'являється образ «Покрови Богородиці» в повний зріст, без медальйона, в червоному мафорії і з Покровом в руках.

В закарпатських і румунських розписах XVII–XVIII ст. зовсім відмінне орнаментальне оздоблення. В румунських церквах воно більш спрощене, навіть якщо порівнювати румунський орнамент XVIII ст. з більш раннім на Закарпатті. Мотив аканту, чотирьохпелюсткових квіток, виноградної лози є спільним для обох сторін, але в більшості румунських церков орнамент трактований дуже просто, майже лінійно, з мінімальною кількістю деталей. Лише в окремих церквах Румунії, зокрема в Ієуді, Будешті Джосані, Калінешті Каєні та інших, орнамент можна назвати візуально найбільш подібним до закарпатського, він більш складний і багато декорований. Автором цих розписів вважається Олександр Понегольський. Зображення зиґзаґу, косиці, що зустрічаються в настінному орнаменті закарпатських церков і є характерним народним елементом Закарпаття, народної вишивки, відсутні в Румунії. Проте, в Румунії з'являються зооморфні мотиви, зображення голуба в поєднанні з рослинним мотивом в церкві Борса дін Джос. В багатьох румунських церквах зустрічається мотив ромбів, виконаний хвилястою лінією, або однією помаранчевою, або чередуванням декількох ліній помаранчевого та синього кольорів. В Закарпатті немає подібних візерунків. Тут присутні ромби, але вони вирішені зовсім по-іншому: або розділені навпіл і половинки залиті локально кольором, або заповнені мілкою ромбоподібною сіткою, що ближче до західноєвропейського впливу. Не дивлячись, що це був один історичний регіон, тут прослідковується яскраво виражена різниця між церковним живописом Румунії і Закарпаття і це найбільше видно по орнаменту, який є відображенням народних традицій.

Таким чином, в церковному живописі Мармарощини у XVII–XVIII ст. відбувалися активні мистецькі взаємовпливи, які збагачували українську, румунську національні культури. Проте, на території Закарпаття у настінному малярстві мистецькі новації впроваджувалися скоріше.

ОЗОВА Дана
Викладач навчальних дисциплін Живопис та Рисунок МАУП, магістр мистецтва
ozova.gallery@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-6282-4813

ДАНИЛЮК Валерія
Архітектор проєктної майстерні ТОВ-АІІІ, магістр архітектури
lera.daniluyk@naoma.edu.ua
https://orcid.org/0009-0006-1500-513X

ПРОСТІР У FASHION-ЖИВОПИСІ ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ЕСТЕТИЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Анотація: Сучасний живопис активно трансформує простір, створюючи нові умови для взаємодії художника, твору та глядача. Простір перестає бути лише плоскою сценою для зображення, стаючи активним учасником художнього процесу. Дослідження демонструє механізми організації та трансформації простору у живописі, особливо в контексті сучасних практик — інтерактивних полотен, інсталяційних живописних об'єктів та цифрових медіа.

Особлива увага приділяється fashion-живопису — напрямові, де мода стає формою існування простору, а простір — його естетичним продовженням. Аналізуються приклади сучасних українських і зарубіжних художників, які демонструють інтеграцію просторового досвіду у композиційні та концептуальні рішення.

1. Простір як дійова особа художнього процесу. У сучасному живописі простір уже не є пасивним фоном — він стає емоційним полем твору, що формує атмосферу, ритм і характер зображення.

У fashion-живописі ця взаємодія особливо виразна: подіум, інтер'єр, архітектура чи міське середовище функціонують як повноцінні учасники художньої події, створюючи сценографію для руху, тіла, світла. Простір реагує на образ, підсилює його енергетику, диктує композиційні рішення. Він не зображується — він діє. У такому контексті простір виступає естетичним співрозмовником митця, що задає ритм, емоційний тон і динаміку твору.

2. Fashion-образ у просторі: синтез руху, кольору та світла. Модний образ у живописі завжди пов'язаний із рухом — тілесним, емоційним, духовним.

У fashion-живописі простір не обрамлює постать, а входить у неї, продовжуючи лінії одягу, жести, світлотінь.

Тканина, повітря й архітектурні деталі створюють єдину пластичну систему, де мода стає формою існування простору, а простір — продовженням моди. Глядач у такому живописі перестає бути спостерігачем — він стає співтворцем, який «читає» картину через власний рух і відчуття присутності.

Так, у сучасних практиках — від fashion-перформансів до живописних інсталяцій — модний образ стає точкою перетину світла, кольору і руху. Простір реагує на тіло, а художник — на енергетику середовища. Це створює ефект живого простору, який «дихає» разом із глядачем.

3. Просторове мислення у викладанні живопису. У педагогічній практиці формування просторового бачення є ключем до сучасного мислення художника.

Студенти, які вчаться мислити не площиною, а простором, починають створювати живопис, що «дихає» — реагує на глядача, архітектуру, освітлення.

Викладаючи живопис, важливо показати, що простір може бути концептом, який має не лише геометрію, а й психологію, настрій, ритм.

У цьому контексті живопис стає не лише зображенням, а досвідом перебування у художньому середовищі — своєрідною інсталяцією, де глядач взаємодіє з кольором, масштабом і світлом.

Такі підходи, властиві fashion-живопису, формують у студентів чуття естетичної присутності, важливої для розуміння сучасного простору як частини художньої події.

4. Простір як енергія співтворення. Простір у сучасному живописі, особливо у модних образах, — це енергія, що поєднує художника, твір і глядача. Він несе у собі рух, тишу, відлуння архітектури, блиск тканини, віддзеркалення світла. У fashion-живописі ця енергія створює ефект присутності: ми ніби відчуваємо шелест сукні, погляд моделі, аромат сцени. Такий простір стає живою матерією мистецтва, у якому кожна деталь — частина діалогу між естетикою, тілом і духом. Це і є сутність сучасного художнього мислення — бачити простір не як площину, а як співрозмовника, який бере участь у творенні смислу.

5. Простір у сучасному мистецтві: контекст і трансформація. Традиційно простір у живописі розглядався як двовимірне полотно або фон, на якому розгортається композиція. Проте сучасні художні практики значно розширюють це поняття, роблячи простір динамічним і здатним впливати на сприйняття твору. Художники трансформують площину полотна, об'єднують живопис із фізичним середовищем, інтегрують елементи інсталяції, мультимедіа та fashion-сценографії.

Така трансформація дозволяє:

1. Створювати інтерактивні середовища, у яких глядач стає учасником художнього процесу;

2. Розкривати нові композиційні прийоми, що відображають соціокультурні зміни;

3. Виявляти концептуальні зв'язки між художником, твором і середовищем;

4. Розширювати межі традиційного полотна і його взаємодію з простором галереї, подіуму чи публічного середовища.

Прикладом синтезу живопису, простору та моди є творчість нідерландської дизайнерки Ірис ван Герпен, яка поєднує haute couture, архітектуру й цифрові медіа.

У її показах простір стає активним учасником художнього процесу: моделі рухаються у світлових проекціях, а тканини реагують на повітря й освітлення, створюючи ілюзію живописних мазків у русі. Колекції «Syntopia», «Hypnosis» та «Earthrise» демонструють, як модний образ може розчинятися у просторі, а простір — у моді. Цей ефект «живописного руху» формує естетику присутності, у якій глядач стає співтворцем, сприймаючи не лише одяг, а й атмосферу, звук і колір середовища. Такі практики показують, як fashion-живопис виходить за межі площини полотна, перетворюючись на просторову дію, інсталяцію чи перформанс.

Висновки. Простір у сучасному живописі, зокрема у fashion-напрямі, трансформується відповідно до потреб художника і стає активним учасником процесу створення твору. Ця трансформація дозволяє експериментувати з композицією, масштабом і формою, створюючи інтерактивні, перформативні та концептуальні роботи, у яких глядач є невід'ємною складовою художнього досвіду. Fashion-живопис відкриває новий вимір просторового мислення, де мода стає мовою взаємодії людини й середовища, а простір — енергетичним полем естетичного переживання.

Таким чином, простір — це не лише сцена для мистецтва, а живий співтворець художнього процесу, що об'єднує тіло, рух, світло, матерію й ідею в єдине художнє середовище.

ОЛЕШКО Валерій
Викладачі кафедри фортепіано
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
pianoforte63@ukr.net
https://orcid.org/0009-0005-2037-7926

ОЛЕШКО Тетяна
Викладачі кафедри фортепіано
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
https://orcid.org/0009-0009-8719-4787

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ДІАГНОСТИКА МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ТА ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ

Проблеми здійснення психолого-педагогічної діагностики музичних здібностей здобувачів освіти з урахуванням їх довузівської підготовки в контексті реалізації сучасних концепцій музичної педагогіки набувають особливої актуальності. Навколишнє музичне інформаційне середовище може впливати на формування музичних здібностей здобувачів як позитивно, так і негативно. Тому, відповідаючи національним вимогам гуманізації та гуманітаризації освіти, необхідно акцентувати увагу на формуванні духовності людини, як одному з пріоритетних завдань у процесі навчання засобами мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій демонструє, що творчий процес органічно пов'язаний з розвитком естетичної свідомості і самосвідомості особистості. Основною рушійною силою творчості є прагнення особистості до самоактуалізації, до реалізації свого творчого потенціалу, прагнення виражати і активізувати свої здібності. Розвиток обдарованої особистості, її творчої індивідуальності та забезпечення реалізації самобутності здобувача стає пріоритетним завданням у системі музичної освіти. Тому набуває великого значення механізм діагностики музичних здібностей. Метою дослідження є систематизація існуючих у сучасній педагогіці основних методичних наробок з цього питання.

Розглядаючи проблему діагностики музичних здібностей, необхідно дати визначення «музичні здібності». Музичні здібності — це індивідуальні психологічні властивості людини, що зумовлюють сприйняття, виконання, написання музики, здатність до навчання в галузі музики. Тією чи іншою мірою музичні здібності виявляються у багатьох людей. Яскраво виражені музичні здібності, що проявляються індивідуально, називають музичною обдарованістю. Іноді сукупність музичних здібностей позначають загальним поняттям «музичності». За визначенням більшості дослідників, музичність є комплексом індивідуально-психологічних особливостей, необхідних для занять музичною діяльністю і, в той же час, пов'язаних з будь-яким видом музичної діяльності. Однак таке визначення музичності не враховує деяких більш тонких якісних характеристик цього явища.

З психологічної точки зору музична обдарованість ширше музичності, оскільки включає не тільки музичні, а й інші властивості особистості, наприклад: активність уяви, багатство зорових образів і їх тісний зв'язок зі слуховою сферою, тонкість аудіо-

рухової реакції, емоційну реактивність тощо. Виходячи з цього, розробляються та використовуються певні методи діагностування та розвитку музичних здібностей.

Спеціальні музичні здібності вимагають спеціальних тестових процедур перевірки. Так, проводиться діагностування когнітивного, операційного та мотиваційного компонентів музично-естетичних смаків здобувачів. Діагностика проводиться з метою вивчення практико-орієнтованих переваг, реального вибору музичних орієнтацій, що характеризують музичні смаки особистості; виявлення рівня когнітивного компоненту музично-естетичних орієнтацій здобувача.

Діагностика почуття темпу і метроритму проводиться з метою виявлення рівня розвитку почуття темпу і метричної моторної регуляції, а також виявлення рівня сформованості метроритмічної здібності. Сприйняття ритму викликає рухову реакцію. Якщо у здобувача музично-ритмічне почуття розвинене достатньою мірою, його рухи будуть збігатися з імпульсами музики.

Діагностика звуковисотного почуття (мелодійного і гармонійного слуху) передбачає виявлення ступеня розвитку гармонійного слуху, тобто здатності визначати кількість звуків в інтервалах і акордах, а також характер звучання в ладових співзвуччях.

Діагностика почуття тембру проводиться з метою виявлення рівня розвитку тембрового слуху за показником адекватно диференційованого визначення інструментального або вокального звучання однієї і тієї ж мелодії. Оцінюється вміння здобувача визначати темброве звучання музики. Варіантом тестування може бути прослуховування аудіозаписів музичних творів у виконанні різних інструментів, оркестрів, хорів, сольних вокальних творів тощо з подальшою оцінкою визначення здобувачем різних темброві співвідношень.

Діагностика динамічного почуття здійснюється для визначення здатності адекватної аудіо-моторної реакції на динамічні зміни (силу вираження) інструментального та вокально-інструментального стимулу. В ансамблевому музикуванні (викладач — фортепіано, здобувач — бубон або барабан) оцінюється реакція здобувача на виконання контрастної динаміки *forte-piano*, а також динамічних градацій *crecshendo-diminuendo*.

Діагностика почуття музичної форми проводиться з метою виявити рівень розвитку почуття завершеності (цілісності) музичної думки. Здобувачу пропонується прослухати кілька мелодій і визначити, які з них прозвучали повністю, а які залишилися незавершеними. Серед виконуваних фрагментів можливі варіанти, де не дограється останній такт, не дограється остання фраза мелодії, переривається на середині другої фрази (з чотирьох); один або більше варіантів повинні бути виконаними до кінця.

Підсумовуючи вищезазначене, необхідно підкреслити, що в процесі психолого-педагогічної діагностики музичних здібностей здобувачів вищої та фахової передвищої освіти виробляється основа для конкретизації педагогічних завдань подальшого навчального процесу.

Список використаних джерел

1. Злотник О. Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 4. С. 112–116.
2. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.

3. Порівняльна педагогіка: методологічні орієнтири українських компаративістів: хрестоматія. авторський колектив. Київ : Педагогічна думка, 2015.176 с.
4. Ракітянська Л. М. Формування емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва: теорія та практика: монографія. Кривий Ріг: ФОП Чернявський Д. О., 2020. 487 с.
5. Шульгіна В. Д., Рябінко С. М. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України: Європейський контекст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 1. С. 80–85.

ОЛІЙНИК Олександра
Завідувачка відділу теорії та історії культури ІК НАМ України, кандидат культурології
aleksandra.oley@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2392-3938

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ В РЕГІОНАХ

За результатами перших років проведення досліджень за ФНД інтроспекція культурного виробництва в Україні і його наукових розвідок, предметом дослідження яких було культурне виробництво дає можливість зробити припущення про наукову неповноту інструментальної методології дослідження соціоекономічних характеристик культурного простору за наступними умовними групами (викладені в довільному порядку).

1. Культурне споживання, що передбачає аналіз даних з доступу до інфраструктури культурних інституцій різних видів господарювання, співвідношення попиту і пропозиції культурних благ, аналіз комунікаційних і управлінських інструментів державної і місцевої політик залучення «аудиторії» до активних і пасивних форм культурного споживання, відповідність системи середньої і вищої освіти в формуванні культурних звичок слухачів.

2. Культурне мапування міст і регіонів, що включає імплементацію практичних кейсів функціонування локальних культурних ініціатив, державної і міжнародної культурної репрезентації, координація методологічних інструментів взаємодії місцевих органів влади, культурних інституцій, бізнес-структур і громади.

3. Культурне виробництво, основою якого в цьому випадку умовно визначаємо як ринок культурної праці, зокрема методологія дослідження професійної і аматорської діяльності, співвідносність освітніх послуг у сфері культурного виробництва потребам культурного простору, фінансово-організаційна підтримка розвитку приватних локальних культурних інституцій.

Доцільність адаптування ключових принципів practice-led research як методологічного інструмента дослідження соціоекономічних характеристик культурного виробництва, де нарівно із теоретичними підходами виходять дослідження і документування практичного досвіду функціонування культурних інституцій, обгрунтовується, на нашу думку, динамікою розвитку культурного простору, специфікою співіснування різних форм господарювання, підходів роботи з аудиторією в Україні та невичерпним колом адміністративно-фінансових питань вироблення сучасної стратегії культурної підтримки. Культурна підтримка поєднує цілі дієвця із потребами суспільства, Основою її є різнорівнева взаємодія адміністративного апарату (в тому числі державна і місцева влада, громадські об'єднання (громадські наглядові ради, фонди підтримки), підприємництво (благодійність, співробітництво) із культурними інституціями, що, в свою чергу, взаємодіє (гуртує, формує і освічує) спільноту. Дослідження потреб суспільства у доступі до культурних благ, з одного боку, і аналіз соціоекономічних умов розвитку культурного простору, з іншого документує і систематизує економічний потенціал культурного виробництва, разом з тим оприявлює системні соціальні «сліпі зони» — зони росту або кризи. (Найвиразніший приклад системних криз — корупція у сфері передачі майнових прав, брак фінансового, матеріального і інформаційного забезпечення). Practice-led research як методологія

дослідження культурного простору інтегрує методологічні підходи політекономії культури, соціології культури і антропології із практикою, досліджує соціоекономічний потенціал культурного виробництва на основі показників макрорівня, зберігаючи науковий акцент на творчій персоналії (її праці, результатах і досвіді) і, власне, аксіологічній функції культури.

Ключовим завданням імплементації practice-led research полягає в усуненні суперечливої вибірковості наукового аналізу феноменів культури і динамічних процесів, і ціннісних парадигм що (ре-/де-/транс-) формують суспільство. Так, якщо документальна база західних досліджень оперує достатнім обсягом об'єктивних статистичних даних і фінансових показників, отриманих від інституцій культури та урядових джерел для подальшої розробки стратегій, концепцій, для прогнозування динаміки розвитку і оцінки можливостей і загроз, то українській культурології належить спершу опрацювати можливі моделі отримання зведених соціоекономічних показників функціонування культурного простору.

Невисока репрезентативність якісних і кількісних показників в оцінці потенціалу культурного простору, ймовірно, зумовлюється трьома взаємопов'язаними особливостями культурного простору України:

1) недостатність системних досліджень ринку культурних благ і ринку культурної праці;

2) брак деталізованого документування приватних культурних ініціатив, особливо місцевого (регіонального) рівня

3) специфічність інституалізації культури і мистецтва зумовлена зміною ціннісних орієнтирів і фінансової моделі функціонування державної мережі культурно-мистецьких інституцій, з одного боку, та тотальної взаємної відокремленості приватних ініціатив, з іншого.

Ані академічні дослідження, ані державна культурна політика не проявляють значного поступу в системній документації динамічних процесів культури, функціонуванні і підтримці культурних інституцій «нової генерації» (означимо їх на певний час так), оцінці культурних потреб спільноти, відтак поглиблюється ізольованість практики від теорії, академічної освіти і консервується номінальне сприйняття культури як потенційно економічно привабливого виду господарювання.

Зосереджуючись на цій науковій гіпотезі, дослідження соціокультурного потенціалу передбачає документування регіональних культурних ініціатив (їх діяльності, успішності, взаємодії і впливу на спільноту). Одне із завдань, актуальність якого аксіоматично доведена російською війною проти України з 2014 року, — аналіз «культури безпеки»: так званої інструменталізації культури, націленої на підтримку суспільства у збереженні досвіду (традицій, пам'яті, культурних практик) і цінностей, у підготовці (і медіації) суспільного діалогу, у відновленні безпеки (фізичної, психологічної та соціальної). Тому спроба адаптації practice-led research підходу включає документування культурних ініціатив тимчасово окупованих територій, зокрема м. Херсон і м. Маріуполь.

ОМЕЛЬЧУК Ігор
Старший викладач факультету міжнародних відносин і права, кафедри філософії та соціально-гуманітарних наук ХНУ, кандидат філософських наук
omelchukiv@khmnu.edu.ua
https://orcid.org/0000-0001-8817-1573

КУЛЬТУРА ФІЛОСОФСЬКОГО МИСЛЕННЯ

Філософське мислення ніколи не постає ізольовано чи поза контекстом. Воно формується в межах конкретного історичного, соціального та культурного простору, втілюючись у певних формах осмислення, мовлення та комунікації.

Тому, розглядаючи проблему філософського мислення, важливо враховувати умови його виникнення та здійснення. Ці умови не просто відображають історичне тло, в якому філософія зароджується, — вони є критерієм для оцінки її критичного потенціалу та етичної чутливості. Ба більше, надалі вони визначатимуть саму можливість філософії як окремого від інших форм мислення (як-от міф, релігія чи наука) і такого, що продукує особливий тип знання.

Дослідження природи філософського мислення неминуче веде до історичного аспекту питання та передусім його методологічного характеру. Саме тому звернення до античності певною мірою відповідатиме традиції: Кант, Гегель Гуссерль, Гайдеґґер, Ґадамер, апелюючи до теми походження філософії, її пізнавальних завдань чи праксеологічних статусів, не оминають античних греків. Численні мислителі вбачали в античній філософії не лише історичну передумову, а й смислове джерело концептуального мислення, необхідне для переосмислення сутності філософії. З огляду на це, аналіз умов виникнення та здійснення філософії неминуче вимагає звернення до тих аспектів, де вперше артикулюється специфіка філософського мислення. Саме там окреслюються її межі — у протиставленні іншим формам культурної практики, які претендували на статус мудрості чи знання.

Філософію як «любов до мудрості», а себе — як філософа, тобто «того, хто любить мудрість», вперше визначив Піфагор. Далі він наголошував, що лише божество може володіти абсолютною мудрістю. Філософ же, за його формулюванням, є тим, хто прагне досягти мудрості, але усвідомлює неможливість її повного осягнення (Laertius, 2018, 7). Такі засновки як «прагнення мудрості» та усвідомлення «неможливості її досягнення» трансформуються в ідею про постійний пошук істини, що стала властивим філософії принципом у її методологічному розгортанні.

Питання про те, хто може вважатися справжнім мудрецем хвилювало багатьох античних мислителів. Тож на цей титул претендували зокрема й поети. Однак Платон критикував таке ототожнення. У діалозі Іон він протиставляє поетичне мистецтво філософському знанню. На думку Платона, поети творять під впливом «божественної сили», яку він також називає «божественним натхненням» або «одержимістю». Поетів він вважав лише «тлумачами богів, одержимими богом». На противагу цьому, філософ, образ якого в діалозі втілює Сократ, лише говорить щиро, як належить звичайній людині. У такий спосіб Платон заперечував ототожнення поетів із мудрецями, вважаючи їх натхненними богами тлумачами, які знецінюють роль практики та навчання.

Сучасний антикознавець Марсель Детьєн іменує істину поетів «перформативною», яка ніколи не викликала сумнівів і не потребувала доказів. «Якщо поет був

справді натхненний, якщо те, що він мав сказати, ґрунтувалося на його дарі пророцтва, — наголошує Детьєн, — то його промова, зазвичай, ототожнювалася з "істиною"» (Detienne, 1996, 52).

Суперечка філософів і софістів є ще одним прикладом суперництва за спадок стародавнього мудреця, тобто за визначення принципів філософської діяльності та типології її знання, котрі заклали подальші основи філософського мислення. Платон критикує софістів за те, що вони оперують лише поверхневими, відносними істинами, не прагнучи до глибшого розуміння світу. Він вважав, що софісти, використовуючи переконливу риторику, маніпулюють суспільною свідомістю для досягнення влади та особистої вигоди. Натомість філософи спрямовані на пізнання справедливості та чесноти і, зрештою, до пошуку об'єктивної істини.

Критику софістів продовжує Арістотель. Він докоряє їм за маніпуляцію аргументами задля створення ілюзії знання. У Топіці філософ наголошує, що софісти використовують умовиводи, які зовні здаються правильними, але насправді є хибними. Він також зауважує, що софісти нехтують етичними принципами, схиляючись до формальної перемоги в дискусії замість досягнення істини. На думку Арістотеля, філософія спрямована на пошук істини, тоді як софістика є лише удаваною мудрістю, псевдознанням, зумовленим, зокрема, власною вигодою.

Висновки. Самоусвідомлення філософії в її принциповій відмінності від інших інтелектуальних сфер чи містичного досвіду, а також критика софістів стали важливими етапами в розвитку філософії. Ці процеси сприяли виокремленню філософії як інтелектуальної практики, зосередженої на пошуку об'єктивної істини, а не на техніках переконання чи маніпуляції задля привласнення мудрості. Це стало початком нової якості знання, специфічним викликом, пошуком та шляхом.

Апеляція до Піфагора, Платона та Арістотеля дає змогу побачити дві ключові методологічні лінії: по-перше, філософія виникає як практика, що усвідомлює свою відмінність від поетичного натхнення, містичної мудрості чи риторичної софістики; по-друге, ця відмінність закріплює її функцію — не як володіння істиною, а як постійний пошук, критика та дистанціювання від ілюзій знання. Умова виникнення філософії, отже, постає як історично задане і водночас методологічно універсальне відмежування, яке може бути використане як критерій аналізу: досліджуючи, наприклад, філософські тексти, ми повинні питати, в який спосіб вони відмежовують філософське від нефілософського та як завдяки цьому артикулюють свої здійснення (у філософських питаннях).

Список використаних джерел

1. Detienne, M. (1996). The masters of truth in Archaic Greece. Zone Books.
2. Laertius, D. (2018). Lives of the Eminent Philosophers (J. Miller, Ed.; P. Mensch, Trans.). Oxford University Press.

ОРЛЕНКО Альбіна
Студентка Державного торговельно-економічного університету

БЕЗУГЛА Руслана
Доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну, ДТЕУ

ДИЗАЙН У ЦИФРОВУ ДОБУ: ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЙ НА ЕСТЕТИКУ ТА КОМУНІКАЦІЮ

Сучасний дизайн переживає радикальні зміни під впливом цифрових технологій, які докорінно трансформують підходи до створення, репрезентації та сприйняття візуальної інформації. Новітні технології — від штучного інтелекту до доповненої реальності — змінюють саму природу творчості, розширюючи межі між мистецтвом, наукою та технологіями. Цифровізація стала не просто інструментом, а новим культурним середовищем, у якому формується сучасна візуальна культура.

У сфері вебдизайну, UX/UI, медіаарту, графічного й комунікаційного дизайну цифрові технології диктують нові принципи композиції, кольору, ритму та взаємодії. Змінюється саме поняття естетики: якщо раніше основою було візуальне враження, то тепер у центрі — досвід користувача, емоційний комфорт і швидкість сприйняття. Дизайн стає динамічним, інклюзивним і персоналізованим. Штучний інтелект допомагає створювати індивідуальні інтерфейси, прогнозувати потреби користувачів, а також автоматизувати багато технічних процесів, що раніше вимагали значних ресурсів.

Водночас технологічний прогрес піднімає питання про автентичність і творчість. Дизайнер, який працює у цифровому середовищі, повинен володіти не лише інструментами, а й критичним мисленням, умінням аналізувати соціальні й культурні наслідки цифровізації. Адже втрата матеріальності, надлишок візуального контенту та залежність від алгоритмів формують нові виклики для сучасної культури.

Візуальна мова сьогодні розвивається під впливом трендів сталого дизайну, цифрової етики, адаптивності й універсального доступу. Зростає роль екологічного мислення — як у фізичному, так і в інформаційному просторі. Естетика мінімалізму, функціональності та прозорості поступово витісняє візуальний шум, який раніше був характерним для цифрової епохи початку XXI століття

Значну роль у формуванні нового етапу цифрового дизайну відіграє освіта. Сучасний дизайнер — це не лише виконавець візуальних рішень, а міждисциплінарний фахівець, який поєднує художнє бачення з аналітичними навичками, знаннями у сфері маркетингу, психології та технологій. В освітніх програмах дедалі більше уваги приділяється UX-дослідженням, сценарному мисленню, інтерактивним медіа та культурологічним аспектам дизайну. Це сприяє формуванню нового покоління дизайнерів, здатних мислити системно й гуманістично.

Цифрова культура також впливає на комунікаційні стратегії. Візуальний контент стає основною мовою соціальної взаємодії, а дизайн — засобом не лише вираження, а й соціального впливу. Від брендингу до соціальних кампаній — цифровий дизайн виконує роль медіатора між людиною та інформаційним простором. При цьому важливою залишається здатність дизайну викликати емоційну реакцію, створювати ідентичність і підтримувати культурну пам'ять.

У контексті війни та кризових ситуацій роль дизайну особливо зростає. Цифрові платформи та візуальні комунікації стають засобом солідарності, мобілізації, документування культурних процесів. Дизайнери беруть участь у створенні візуальних проєктів, які підтримують громадянську активність, зберігають національну ідентичність та формують нові культурні смисли. Таким чином, дизайн у цифрову добу — це не лише про естетику, а про відповідальність і соціальну роль митця.

Отже, цифровізація мистецтва й дизайну відкриває безліч можливостей, але водночас вимагає нового мислення, гнучкості й усвідомлення меж технологій. Баланс між інновацією та людяністю стає ключовим фактором розвитку сучасного дизайну.

Висновки: Дизайн у цифрову добу є міждисциплінарною практикою, яка поєднує технологічні, культурні, етичні та естетичні виміри. Його мета — створювати не лише красиві образи, а середовище взаємодії, що поєднує людину, технологію та культуру. У майбутньому дизайн дедалі більше зосереджуватиметься на людському досвіді, сталості й етичному використанні інновацій, що стане основою для гармонійного розвитку культури цифрової епохи.

ПАРХОМЕНКО Наталя
Магістр Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
nnat38259@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-7338-962

КРОСКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ САЛОМЕЇ З ОДНОЙМЕННОЇ ОПЕРИ Р. ШТРАУСА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПОЧАТКУ XX ТА XXI СТОЛІТЬ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ С. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ ТА А. ГРИГОРЯН)

Постановка проблеми. Нинішнє повторення подій початку минулого століття звертає вектор актуальності у напрямку відродження експресіонізму у мистецьких течіях, зокрема музичному театрі. Видозмінений в умовах технократизації соціуму та прагматичності його мислення, експресіонізм повертається на світові оперні сцени, оновлюючи в реаліях сьогодення гострий конфлікт духовного та ганебного, яскраво виражений у біблійних сюжетах. Так на сценах провідних оперних фестивалів знову постають театралізована версія ораторії «Саул» Генделя у режисерському прочитанні Баррі Коскі (Глайндборнський фестиваль 2015, 2025) і опера «Саломея» Р. Штрауса у баченні Ромео Кастеллуччі (Зальцбурзький фестиваль 2018). Проблематика твору Р. Штрауса на основі п'єси О. Вайльда, конфлікт сакрального та ницого, яким наділив автор головну героїню, резонує сучасному суспільству, яке так само шукає абсолютної божественної істини і при цьому спокушається найнижчими гріхами, б'ється із крайнощів у крайнощі. Завдяки подібній актуальності ця модернова опера має багато втілень крізь призму бачення сучасного світу з його дискримінацією гуманістичних морально-етичних засад.

Аналіз останніх досліджень і публікацій: Феноменальний успіх яскравого зразку зародження експресіонізму в оперному мистецтві, його довготривалу актуальність та супутні фактори розвитку опери «Саломея» Р. Штрауса активно розглядаються сучасними дослідниками. Сутність експресіонізму та причини його популярності на початку XXI століття у своїх роботах детально вивчав Т. Кохан [3]. Аналіз музикознавчої складової опери провела у своїй статті видатна українська диригентка О. Линів [4], драматургічну складову і важливість концептуальної взаємодії режисера з актором у своїй праці розглянув О. Бондар [1]. Портрети персонажів, їх детальну характеристику та видозміну у зв'язку із розвитком та зміною естетичних концепцій у своїй статті визначила О. Касьянова [2]. Важливий сучасний огляд на сценічне втілення опери у режисерському баченні Р. Кастеллуччі провів німецький театральний критик B. Neuhoff [7]. Порівнюючи тогочасне рішення та сучасне прочитання, авторкою дослідження були розглянуті наступні джерела: із втілення образу Саломеї С. Крушельницькою у своїй дослідницькій діяльності оглянула Л. Турчак [5]; сценічне втілення образу Саломеї у постмодерній традиції співачкою А. Григорян розглянув B. Neuhoff [7] та були залишені відгуки іншими театральними критиками на офіційній сторінці A. Grigoryan [6].

Мета дослідження — зробити порівняльний аналіз режисерських підходів до втілення образу Саломеї з однойменної опери Р. Штрауса на прикладі мистецького доробку С. Крушельницької (початок XX століття) та А. Григорян (початок XXI століття)

Виклад основного матеріалу дослідження. Соціальна та геополітична ситуація першої чверті XXI століття, сповнена поворотних подій для суспільства, гостро перегукується із зовнішньополітичною ситуацією початку XX століття. Це провокує обґрунтуваність звернення музично-театрального мистецтва у зверненні до уже відомих методів утілення екзальтованих людських емоцій в контексті сценічного образу експресіоністичних героїв. Таким чином стиль, що радикально змінив розвиток культури на початку минулого століття, повертається на сцени драматичних та оперних театрів. Трансльований в умовах сьогодення, він пережив певні видозміни, спровоковані стрімким технологічним розвитком. Та попри це його «зерно» лишилося незмінним та відновило свою актуальність. Сучасні митці у вирішенні сучасної проблематики звертаються до символізму, психологізму, загальній емоційній напрузі. Все частіше на сценах провідних оперних театрів та фестивалів постає зразок раннього експресіонізму — опера «Саломея» Ріхарда Штрауса (1905 р.) . На основі біблійного сюжету, трактованого О. Вайльдом, вона експресивна, ґрунтується на контрастах, крайнощах, символізмі та метафорах. Музична мова твору типова для експресіонізму — вона має щільний динамічний оркестровий супровід, різкі гармонійні переходи та дисонанси. У центрі опери образ Саломеї — втілення пристрасті на грані еротизму та смерті. Головна героїня, одержима власним бажанням отримати голову Іоканаана, знаходиться на межі пограничного патологічного психічного стану, що є типовою рисою експресіонізму.

Постановка опери «Саломея» Р. Штрауса відбулася 9 грудня 1905 року, на сцені Дрезденської опери під керівництвом диригента Ернста фон Шуха. Вистава уже тоді зробила достатньо галасу і навіть на деякий час перебувала під цензурною забороною. Але справжню славу «Саломеї» приніс дует легендарного маестро Артуро Тосканіні та видатної оперної співачки Соломії Крушельницької (1906 р.). Українська примадонна стала однією із найсміливіших інтерпретаторок образу Саломеї завдяки своїй здатності до глибокого психоаналізу персонажа. Вона трактувала головну героїню як жінку, одержиму пристрастю та бажанням знайти істину. Із лиходійки співачка перетворює Саломею на жертву власних емоцій, почуттів та заручницю середовища. Оперна діва підкреслює вагання головної героїні між духовним і тілесним, акцентуючи на внутрішньому відчаї персонажа. Тогочасна театральна критика вибухнула похвалою концептуального підходу співачки до партії-ролі, її незвичайного, глибинного прочитання характерних рис героїні опери і перевершеного вокального виконання та надзвичайної сміливості, адже артистка сама вперше в історії цієї опери виконала «Танець семи покривал», що на той час виконувався балеринами. Партія Саломеї і донині вважається одним із найбільш блискучих тріумфів С. Крушельницької.

Трохи більше століття по тому «Саломея» Р. Штрауса знову приголомшила мистецький світ. Цього разу на сцені Зальцбурзького фестивалю у режисерському прочитанні Ромео Кастеллуччі (2018). На відміну від звичних інтерпретацій, він акцентує проблеми насильства, влади і духовної деградації. На противагу імпульсивних вагань головної героїні, як це було в інтерпретації С. Крушельницької, режисер перетворює головну героїню і всю виставу у суцільну медитацію із нетривіальними пластичними рішеннями. Але головна ідея резонує однаково у обох трактуваннях твору: необхідність збереження чистого, духовного, сакрального, що втрачене у сучасному світі. Постановка Р. Кастеллуччі сповнена символами: практично повністю білий, холодний сценічний простір, не просто як білий папір, а ніби духовна чистота,

що потрапила у вакуум; люди на його фоні — бактерії. У всіх персонажів заплямовані обличчя, окрім Саломеї. Саломея у баченні режисера — не примхлива спокусниця, а Боже дитя, яке настільки прагне пізнання істини та абсолюту, що вдається до крайнощів. Іоканаан представлений у образі шамана і завбачника, який передбачає долю людства і трагічний кінець героїні. Його обезголовлене тіло стає символом духовного тління суспільства. Голова коня, що з'являється у виставі, несе у собі глибокий символ безвинної жертви і є алюзією на подвійну натуру людини як нагадування, що у кожному із нас є тваринне, пристрасне начало. Найбільш інноваційним стало режисерське рішення танцю — повна його відсутність. Головна героїня застигає у позі ембріона і її повільно притискає бетонний компресор — символ тиску суспільства і власних пристрасних емоцій. Виконавицею партії-ролі Саломеї у виставі Р. Кастеллуччі на Зальцбурзькому фестивалі стала литовське сопрано з вірменським корінням Асмік Григорян. Вона проникає у психологізм персонажа та її режисерського бачення, зливається та віддається Саломеї повністю, переймаючи її жертовність, але при цьому глибинно контролюючи себе та своє вокальне виконання. А. Григорян демонструє надзвичайно професійний підхід до втілення партії-ролі, що ґрунтується на основних принципах особистого концептуального прочитання персонажа, який був започаткований саме С. Крушельницькою. Отже обидві виконавиці із розривом у століття демонструють однаково блискучий результат та по-справжньому осмислений підхід до трактовки із різницею крізь призму епохальних постановчих естетик.

Висновки. Опера Р. Штрауса «Саломея» еволюціонує із модернового прориву та раннього експресіонізму в музично-театральному мистецтві до символічного постмодернового театру з елементами перформативного мінімалізму — одним із найулюбленіших засобів виразності Р. Кастеллуччі). Зберігаючи основну авторську ідею про загибель духовності у тогочасному та нинішньому світі, обидві вистави вирішені у різних естетичних концепціях та відмінними акцентами. Обидві виконавиці партії Саломеї, не зважаючи на несхожі особисті концептуальні бачення, дотримуються подібного підходу до втілення партії-ролі у психологічному контексті та вписані в історію оперного як одні з кращих в інтерпретації суперечливого образу головної героїні.

Список використаних джерел

1. Бондар, О., 2024. Акторське прочитання фінальної сцени Саломеї в однойменній опері Р. Штрауса крізь призму комунікації режисера і співачки. *«Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції»: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф./ Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.* сс. 19–23.
2. Касьянова, О. 2021. Архітекторів «Танцю семи покривал» з опери Ріхарда Штрауса «Саломея» крізь призму історичної реконструкції. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,* 1(50), сс. 160–180.
3. Кохан, Т. Г., 2002. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва. Дисертація. *Репозиторій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України:* https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2792 (дата звернення: 25.10. 2025).

4. Линів, О., 2019. «Саломея» як «оркестрова п'єса», «театральна гра акторів», «скерцо зі смертельним фіналом». https://zbruc.eu/node/89339 (дата звернення: 25.10.2025).
5. Турчак, Л. І., 2022. Соломія Крушельницька в українському та світовому музично-театральному мистецтві. *2022, українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія). Rivne state University of Humanities.* сс. 31–36.
6. Grigoryan A. Reviews. https://www.asmik-grigorian.com/reviews (дата звернення: 25.10.2025).
7. Neuhoff, B., 2018. Strauss mit einem Hauch von Kafka. https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/salome-asmik-grigorian-romeo-castellucci-salzburger-festspiele-2018-kritik-100.html (дата звернення: 15.10.2025).

ПЕТЛЯ Іванна
Студентка кафедри образотворчого мистецтва національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
ivapet683@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-4869-6755

ПРОБЛЕМА ЗНИЩЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ МОЗАЇК

Вступ. Мозаїки епохи модернізму стали невід'ємною частиною української культури та мають неабиякий вплив на митців сучасності. Особливо в такий складний для країни час, коли росіяни масово знищують нашу культуру. В цей самий час, деякі приватні підприємці та товариства теж активно долучаються до руйнації під виглядом декомунізації та реставрації приміщень у їхній власності, попри охоронні статуси мозаїк та їх знаходження у культурних реєстрах.

Актуальність теми. Ця тема є яскравим прикладом знищення частини культури та монументальної спадщини України.

Мета. Проаналізувати випадки руйнації мозаїк приватними підприємцями та товариствами, у власності яких знаходяться мозаїки та мозаїчнні панно. Також розглянути яскраві приклади знищення українських мозаїк державними установами.

Аналіз реакції суспільства на такі випадки та створення відповідних культурних реєстрів для запобігання подібних випадків.

Приклади знищення мозаїк:

1. Знищення товариством «Нова Пошта» частини мозаїчного панно-диптиху «Мир», м. Вінниця. [1]
2. Самовільне знищення мозаїки «Інформаційний простір», що мала охоронний статус, у м. Львів бізнесменом Сергієм Васечко[2].
3. Замальовування мозаїки емалевою фарбою школою № 3, м. Івано-Франківськ[3].
4. Знищення унікальної мозаїки з пожежниками на ВДНГ (Пожежна частина 26) ДСНС та керівництвом ВДНГ[4].
5. Знищення мозаїчного панно, яке пережило окупацію в 2022ому році, у м. Макарів[5].
6. Знищення сграфітто на автовокзалі товариством «Полтаваавтотранс», м. Полтава[6].
7. Руйнування мозаїки ДСНС м. Кам'янець-Подільский [7].

Результати. Дослідження підтвердило зафіксовані випадки знищення українських мозаїк. Реакція суспільства повинна бути миттєвою: потрібен публічний розголос інформації про знищення або вже знищений твір мистецтва. Звернення до власника товариства/закладу та/або державної установи, пошук мистецького твору у відповідних художніх реєстрах. Створення державних механізмів, або використання міжнародних норм маркування культурних об'єктів («Блакитний щит»). Може також бути впроваджена волонтерська діяльність з захисту мозаїк/мозаїчних панно. В волонтерську діяльність можуть бути включені: збір коштів на відновлення мозаїки, самостійне відновлення мозаїк та мозаїчних панно за власний кошт, звернення до міжнародних мистецьких фондів, співпраця з державною установою/приватним підприємством у питанні спільного відновлення мистецького твору.

Список використаних джерел

1. Дмитро С. (2024, 24 грудня) ukrainianmodernism Нова Пошта знищила унікальну мозаїку про мир. :https://www.instagram.com/p/DD-AKCwNh9k/?igsh=ZGMxZ2k4dGM1enFm
2. Дмитро С. (2023, 30 вересня) ukrainianmodernism. Страшний злочин у Львові — комерсанти знищили мозаїку, що мала охоронний статус. https://www.instagram.com/p/Cx05MsxtX_T/?igsh=ZnJtYjFpb2Rxcm11
3. Дмитро С. (2023, 31 липня) ukrainianmodernism. Продовжуємо відновлення мозаїки у Франківську! https://www.instagram.com/p/CvXHz0GthA-/?igsh=MXM3djd3ZjR5MnJrcQ==
4. Дмитро С. (2023, 23 червня) ukrainianmodernism. Вчора в Києві варварськи знищили унікальну мозаїку https://www.instagram.com/p/Ct_eWTktjFf/?igsh=MWtreXZ0NzNsN3dtYw==
5. Дмитро С. (2022, 23 серпня) ukrainianmodernism. Мозаїку, що пережила обстріли російських загарбників та окупацію, сьогодні знищили свої… https://www.instagram.com/p/Chm9_9Jt1Dm/?utm_source=ig_web_copy_link
6. Дмитро С. (2022, 27 липня) ukrainianmodernism. Деукраїнізація в Полтаві. Керівник підприємства «Полтаваавтотранс» Сергій Бутко знищив два унікальних сграфіто на фасаді Полтавського автовокзалу https://www.instagram.com/p/Cghea0jtKZM/?utm_source=ig_web_copy_link
7. У Українська правда. (2023, 10 жовтня) Неоголошена війна мозаїкам: як українці втрачають свою спадщину в тилу https://life.pravda.com.ua/culture/2023/10/10/257004/

ПЕТРОВА Ольга
Головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
доктор філософських наук, професор, почесний академік НАМ України
om_petrova@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-5573-4648

МЕТОДОЛОГІЯ СТРАТЕГІЙ В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ, АБО ЯК ПРАЦЮВАТИ З ХУДОЖНИКОМ

Мистецтвознавство як наукова галузь має рефлексивний характер від часу власного зародження у XVI столітті та до сьогодні. Аналіз мистецького твору завжди є зоровою та інтелектуальною (вербальною) рефлексією на художній продукт. Від дослідника варто очікувати уважного вдивляння (навіть вживання) в художній образ, а також і в свідомість митця-автора того чи іншого твору. Йдеться про дослідницьку практику як традиційних видів та жанрів мистецтва, так і про інноваційні, пов'язані із розвитком технічного прогресу (кінематограф, відео, перформансні форми тощо). Складність психологічного акту для мистецтвознавця полягає у його вольовому зусиллі відійти від власних смакових, естетичних та психологічних норм та на певний час увійти (розчинитися) в критеріях автора твору та в його естетичних засадах. Подібну категоричну вимогу до мистецтвознавчої практики можна вважати ідеальною. Для багатьох сучасних дослідників вона залишається й у наш час недосяжною, особливо якщо фахова спільнота не намагається оволодіти всім комплексом найновітнішого інтерпретаційного аналізу мистецьких творів. Інтерпретаційний (інтегральний) метод мистецтвознавчого аналізу складався поступово. Його витоки бачимо в найелементарнішому «біографічному» методі дослідження, народження якого пов'язане з активною діяльністю Джорджо Вазарі у XVI столітті в його «Життєописах найславніших живописців, скульпторів та зодчих». У гуманітаристиці XVIII–XIX століть дослідницька методологія ускладнювалася та набувала аналітичної глибини.

Мистецтвознавча практика в Україні не лише за радянських часів, але й у 1990-х–2000-х роках надавала перевагу іконографічному методу у дослідженні образотворчості (біографія автора, опис теми, сюжету твору та його форми). Аналіз форми часто-густо залишався ескізним, якщо не поза увагою мистецтвознавця. Часопис «Образотворче мистецтво» та інші задовольнялися такого ґатунку аналізом. Але ще у XVIII столітті Йоганн Йоахим Вінкельман (1717–1768) відмовився від «біографічного методу» (в традиції Вазарі), першим виокремив мистецтвознавство як спеціальну дисципліну та зосередився на внутрішній структурі твору, на його архітектоніці. Відкриття Вінкельмана справили враження на інтелектуалів тогочасної Європи. Наступний крок у піднесенні фаху мистецтвознавця зробив Дені Дідро (1713–1784). Завдячуючи йому між художником та глядачем його творів з'явився такий персонаж, як критик мистецтва та мистецтвознавець. Любителів мистецтва (дилетантів) Дідро відокремив від фахових критиків та дослідників мистецтва.

Французькі письменники XIX століття — В. Гюго, Е. Золя, Ф. Стендаль (А. М. Бейль), Ш. Бодлер, Гі де Мопассан — зробили художню критику (літературну та мистецьку) популярним читанням за чашкою ранкової кави, завдячуючи систематичним публікаціям статей у паризьких часописах. Рамки іконографічного

(усталеного) аналізу художніх творів рішуче розсунув бунтівний Ежен Делакруа (1798–1863), який класичному ідеалу непорушної краси протиставив безпосередню почуттєвість митця. Він, бунтуючи проти нормативності академізму, писав: «Похмуре сум'яття Мікельанджело… глибока експресія і палання Рубенса, трепотіння, магія та енергія в малюнку Рембрандта — все це наше…» (Делакруа, Е. Мисли про мистецтво. — М.: 1960, с. 183). Делакруа в образотворче мистецтво, так само як Гюго — у літературу, ввели емоційність та «права громадянства» категорії потворного. У цьому було передчуття суб'єктивізму в мистецтві XX століття — свобода від нормативності шкіл, жанрів та будь-яких канонів. Суб'єктивне відчуття твору для французького критика Ежена Фроментена важило більше, ніж формальний аналіз. Він став засновником мистецтвознавчої есеїстики. Критики мистецтва та есеїсти епохи романтизму до художнього аналізу ввели поняття «душі», «емоції», «чуттєвості».

Критерії, за якими оцінювали твір та аналізували його прихильники філософії прагматичного позитивізму, додали нових методологічних засобів у мистецтвознавчу науку. Такі автори, як Огюст Конт (1798–1857), Іполіт Тен (1828–1893) та архітектор Готфрід Земпер, запропонували розглядати мистецтво та аналізувати його під кутом зору соціально-орієнтованої концепції (близької до марксизму). Було закладено основи соціології. Остання увійшла як частина дослідницької практики мистецтвознавства (соціально-політична складова). Позитивізм вплинув на концепцію Генріха Вольфліна (1864–1945) щодо першості в творі художньої форми по відношенню до змісту твору та знань про автора. Вольфлін, якого критикували колеги, у 1915 році фактично заперечував біографічний метод як мистецтвознавчу стратегію. У зусиллях інтелектуалів XVIII–XIX століть іконографічний метод дослідження збагатився цілою низкою інноваційних рис на шляху до більш складної та теоретично змістовної іконологічної методології у рефлексії на художній твір.

Мистецтвознавча революція у становленні іконологічного (інтерпретаційного) методу у вивченні та осмисленні мистецьких феноменів належить колективним зусиллям «віденської школи»: Алоїсу Ріглю, Юліусу фон Шлоссеру, Фрідріху Заксу, Максу Дворжаку та іншим. За концепцією німецького енциклопедиста Абі Варбурга важливою методологічною вимогою для дослідника мистецтва при аналізі конкретного твору є необхідність:

- дошукатися згустків духовних конфліктів доби — часу появи твору;
- виявляти психологічні особливості в свідомості митця;
- вдивляння в образотворчий матеріал та повне розчинення в ньому;
- вивчення художньої форми твору в її обумовленості смаками доби та індивідуальністю автора.

Абі Варбург не випадково називав себе «психо-істориком» і вважав цей підхід бажаним для роботи кожного мистецтвознавця. За Варбургом, який декларував «істина в деталях», остаточно формувався принцип культурологічного мистецтвознавства за методом інтегральної інтерпретації твору.

Майже всі філософи на межі XIX і XX століть, зокрема Артур Шопенгауер, Фрідріх Ніцше та інші, а серед мистецтвознавців — Ервін Панофський (1891–1968), позначили «інтуїтивне» в свідомості митця як його «внутрішній ландшафт». Панофський, а слідом за ним мистецтвознавці XX століття, враховують психотип автора художнього твору, його соціальну та культурну орієнтацію, а також фобії, страхи та рівень освіченості (культурності).

Серед вимог інтерпретаційної іконології є розгляд свідомості митця та його художнього продукту на міждисциплінарному рівні сучасних знань про людину та культуру в цілому.

Якщо сьогодні робити якісне мистецтвознавство, дослідник має бути вельми освіченим, історично, філософськи та культурологічно підготовленим фахівцем. Важливою вимогою до сучасного мистецтвознавця є його філософська грамотність. Філософія охоплює своїм аналізом всі аспекти існуючого світу, свідомості людини, її буття, в тому числі й у формах мистецтва. Кожен якісний художній твір (на усвідомленому чи підсвідомому рівнях) несе в собі образ часу (доби, епохи). Таку «панораму змістів доби» мистецтвознавцю необхідно прочитати для подальшої адекватної інтерпретації художнього твору. Бо саме філософія аналізує та подає як висновок «образ часу».

Художник бере на себе роль (або функцію) спостерігача, медіатора та виразника суспільних ідеалів, драм, трагедій та запитів доби, зокрема в розбурханій дійсності війни. Художники інтуїтивно виконують процедуру «зчитування атмосфери доби». Це те, що філософія робить аналітично, на рівні логічного аналізу. Творчість нашого сучасника, яка з'являється сьогодні під час війни, неможливо аналізувати поза соціокультурною картиною актуальності. Творчість митців народжується на розтяжці між трагічним та бажаним. Весь комплекс протиріч, драм, неузгодженостей відбивається в актуальних творах та знаходить для них унікальні форми. Твори сучасників мають декілька рівнів закодованої символіки, знаковості, багатозначної змістовності.

Для аналізу всього цього комплексу змістів недостатньо описового мистецтвознавства. У цьому випадку інтерв'ю, взяте у художника і опрацьоване на широкому науковому полі, сприяє подоланню «мороку недовизначеності» (вираз Ернста Гомбріха).

Професійна честь та власна вимогливість вимагають від сучасного дослідника поглибленого аналітичного погляду на твір (школу, напрямок), опертя на методологію, вироблену поколіннями попередників.

ПИЛИПЕНКО Галина
Старша наукова співробітниця Літературно-меморіального музею Лесі Українки, м. Звягель
galkazv@ukr.net
https://orcid.org/0009-0008-0119-8772

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ХУДОЖНИЦІ ОЛЬГИ СЕРГІЇВ У КОЛЕКЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ЗВЯГЕЛІ

Мистецька спадщина родини Косачів-Драгоманових є невід'ємною частиною української культури. Серед її видатних представників — художниця Ольга Юріївна Сергіїв (1914–2001), донька Ізидори Косач-Борисової, племінниця Лесі Українки. Творчий доробок О. Сергіїв, незважаючи на життя в еміграції, зберігає глибокий зв'язок з Україною. Літературно-меморіальний музей Лесі Українки (далі — ЛММЛУ) у Звягелі є одним із закладів культури, який зберігає і популяризує художні твори Ольги Сергіїв. Дослідження цих творів має важливе значення для повнішого розуміння як історії родини, так і розвитку українського мистецтва.

Ольга Сергіїв народилася у Києві. Художню освіту здобула у Художньо-індустріальній школі (ХІШ) м. Києва, працюючи переважно у жанрах портрету і пейзажу. Зважаючи на трагічні історичні події ХХ ст., О. Сергіїв змушена була виїхати з України. З 1949 року і до кінця життя вона проживала у США. Після смерті Ізидори Косач-Борисової стала зберігачкою родинного архіву.

На початку 1990-х років до колекції ЛММЛУ надійшло 10 картин О. Сергіїв. З передачею робіт до музею допоміг киянин Костянтин Петров. Авторка називала свою виставку «етнографічно-історичною» [1, с. 272]. Серед картин — портрети родичів («Олена Пчілка», «Ізидора Косач-Борисова», «Леся Українка»), краєвиди, пов'язані з місцями перебування родини Косачів («Краєвид з річкою», «Весна в степу», «Сільські дітки», «Прання білизни», «Вікно», «Хата в Гадячі, де народилася», «Перекуримо й послухаємо»).

«В основу цих картин, — писала О. Сергіїв, — увійшли (майже столітньої давності) фото (оригінали), що вже так повицвітали, що тільки в лупу деталі ще можна зобачити, але я їх зберігаю… Три картини (в рамках): Портрет Олени Пчілки з фото 1927 р. (олівцем), хата в Гадячі, в якій народилася Олена Пчілка, і сільські дітки. Фото хатки й дітей, як і решта фот., крім портрету (олівцем) Лесі Українки — всі 1898 р. Фотографував типи тогочасних селян, побут і хату для історії старший син Олени Пчілки Михайло на її замовлення… Малювала я ці картини в 1982 році для еміграційного молодого покоління, щоб дати їм відчути кольорит і надзвичайність минулого…» [1, с. 272].

В одному з листів до завідувачки ЛММЛУ у 1965–2023 рр. Віри Омелянівни Римської від 22 листопада 1992 року О. Сергіїв розповіла: «… Я вчилася малювати в Юхима Спиридоновича Михайлова — українського символіста. Мені пощастило засвоїти його пошану до класичного стилю, чистоти техніки акварелі, передаючи красу кольорів у природі…» [1, с. 272]. У ЛММЛУ зберігається книга «Юхим Михайлів: його життя і творчість» (1988) з дарчим написом Ольги Сергіїв, яку до фондів музею передала її троюрідна сестра Олена Кушта з Чернівців.

Аналіз творів свідчить про використання художницею переважно реалістичної манери з елементами імпресіоністичної легкості, характерної для пейзажних робіт. Особливу цінність становлять портрети та етюди, які документують родинне оточення і побут Косачів, виступаючи як візуальні джерела до біографії Лесі Українки та її рідних.

Популяризація творів О. Сергіїв відбувається через виставкові проєкти. Серія картин отримала назву «Повернення в Україну». Роботи експонуються у культурно-мистецькому просторі ЛММЛУ і дають змогу відвідувачам музею доторкнутися до життєпису Косачів-Драгоманових. Під час відзначення 175-річного ювілею Олени Пчілки у 2024 році картина «Олена Пчілка» була представлена на виставці «Олена Пчілка: погляд крізь століття» у ЛММЛУ, а також на виставці портретів Олени Пчілки у Музеї родини Косачів-Драгоманових (м. Звягель).

Мистецька спадщина О. Сергіїв є важливим джерелом для вивчення історії родини Косачів-Драгоманових. Портрети і пейзажі художниці, виконані з високою майстерністю і глибоким пієтетом до родинного спадку, є свідченням нерозривного культурного зв'язку між Україною та її діаспорою. Збереження і дослідження цієї спадщини сприяє глибшому розумінню багатої культурної історії українського народу. Фонди ЛММЛУ мають високий науковий і освітній потенціал для подальших мистецтвознавчих, культурологічних та історичних досліджень.

Список використаних джерел

1. Римська В. Новоград-Волинський і Косачі/Новоград-Волинський. Історія міста. Новоград-Волинський: НОВОград, 2010

ПІДСУХА Оксана
В.о. генерального директора Національного музею «Київська картинна галерея», аспірантка ІПСМ НАМ України
o.pidsukha@knag.museum
https://orcid.org/0009-0002-2605-4069

КОВАЛЕНКО Анастасія
Заступник генерального директора з наукової роботи Національного музею «Київська картинна галерея»
https://orcid.org/0009-0005-5669-3234

ВИСТАВКОВИЙ ПРОЄКТ «ВІЧ-НА-ВІЧ ІЗ…» НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ «КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ»: РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОЛЕКЦІЇ

Сьогодні перед музеями постає завдання не тільки зберігати та презентувати мистецьку спадщину, але й бути майданчиком для її переосмислення у контексті деколонізаційних процесів. Фокус уваги в сучасній музейній практиці спрямовується на реінтерпретацію колекцій, погляд на які тривалий час формувався під впливом імперських дискурсів. У цьому контексті музей стає місцем діалогу, де переглядаються усталені уявлення про історію, пропрацьовуються колоніальні травми, повертаються раніше ігноровані або маргіналізовані сенси. Для України цей процес актуалізується під час російсько-української війни, яка прискорила деколонізаційні процеси та утвердження власної культурної суб'єктності.

Національний музей «Київська картинна галерея» було засновано 1922 року як Київську картинну галерею. Відповідно до ідеологічних установок радянської культурної політики, зокрема процесів русифікації, 1936 року заклад було перейменовано на Київський музей російського мистецтва, що зумовило маркування всієї колекції як «російської». Водночас від початку свого існування склад музейної колекції був різноманітним. До збірки входили твори живопису, графіки, скульптури та декоративного мистецтва представників різних країн та різного етнічного походження, але їхня національна культурна ідентичність часто нівелювалася, викривлювалася чи спрощувалася. Тож одним із ключових завдань музею на сьогодні є формування об'єктивного уявлення про мистецькі процеси на території колишньої Російської імперії та СРСР, звільнення від колоніальних стереотипів та повернення привласненої спадщини в лоно національних культур.

2025 року Національний музей «Київська картинна галерея» вперше з початку повномасштабного вторгнення РФ на територію України представив роботи XIX століття з власної колекції в межах виставкового циклу «Віч-на-віч із…». У камерному музейному середовищі, «на близькій відстані» до глядача та в оточенні історико-мистецьких реліквій історичної доби, пропонувалися до уваги окремі художні твори, які спонукали до перевідкриття національно-культурної ідентичності їхніх авторів.

Розпочався проєкт з експонування живописного твору Миколи Ґе, митця з українсько-французьким етнічним корінням, а саме «Портрета Марії Скоропадської, у дівоцтві Миклашевської, з синами Михайлом та Павлом» (1879). Виставка супроводжувалася науковою розвідкою, присвяченою життю митця в Україні, його спілкуванню з представниками української еліти другої половини XIX століття, зокрема

родинами Скоропадських та Миклашевських. Автори проєкту спростували хибне уявлення про митця як «російського», нав'язане імперією, з огляду на його національне походження, місце проживання, вплив західноєвропейської та української культур на його мистецьке обличчя.

Наступною виставкою в межах проєкту стала експозиція творів Івана Айвазовського (Ованеса Айвазяна). Було представлено роботу «Буря» (1872), пейзажі «У кримських горах. Кизил-Таш» (1868) та «Гарба в полі» (1848), що відкрили шлях до глибшого пізнання творчості майстра. Кураторська група зосередила фокус на мистецьких пошуках художника, які відбувалися «за лаштунками» його імперської кар'єри та відображали множинну і складну культурну ідентичність митця, його укоріненість у культурну тканину Криму — вірменську, українську, кримськотатарську. Виставка привернула увагу до суперечливої постаті художника, у життєтворчості якого поєднувався імперський та антиімперський дискурс, і спонукала до деколоніальної дискусії та осмислення місця творчості Айвазовського в культурі України.

Досвід Національного музею «Київська картинна галерея» демонструє, що виставкові проєкти є ефективним і перспективним інструментом роботи зі складними питаннями історичної пам'яті, ідентичності та належності культурного спадку. Цей формат дає змогу залучити фахівців із різних суміжних галузей та широку аудиторію, яка має нагоду сформувати власну неупереджену думку щодо внеску експонованих митців в українську та світову культуру.

ПОДА Таїсія
Науковий співробітник відділу візуальних практик ІПСМ НАМ України, кандидат юридичних наук
tais.poda@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0146-1741

КУЛЬТУРА ТА ЕСТЕТИКА ВІЙСЬКОВО-РЕЛІГІЙНИХ ОРДЕНІВ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ У ПАРАЛЕЛІ З ЄВРОПЕЙСЬКОЮ ТРАДИЦІЄЮ

Військово-релігійні ордени в європейській культурі створили складні естетичні системи, що охоплювали архітектуру, візуальне мистецтво, літургійні практики та символічну репрезентацію. Тамплієри, Госпітальєри та Тевтонські лицарі поєднували чернечі обітниці з військовою службою, генеруючи те, що Барбер (Barber, 1994, с. 6) визначив як «нову форму релігійного життя». Їхній культурний вплив виходив за межі військових функцій. Ці організації розробили характерні візуальні мови: геральдичні системи, архітектурні типології та іконографічні програми, що артикулювали теологічні концепції священної війни, фундаментальні для середньовічної західної християнської ідентичності.

В українській культурі ці традиції трансформувалися через самобутні інституційні форми протягом барокової доби (XVII — XVIII ст.). Запорозька Січ (1552 -1775), православні монастирі та міські братства створили аналогічну воїнсько-духовну естетику в межах східнохристиянських рамок, продукуючи гібридні візуальні форми, що синтезували візантійські, західноєвропейські та автохтонні елементи.

Запорозька Січ (заснована близько 1552 р., знищена 1775 р.) представляє найбільш інституціоналізовану українську військово-духовну організацію. Функціонуючи як напівавтономна політія з 12 000–20 000 козаків, організованих у 38 куренів (військово-адміністративні одиниці), Січ поєднувала демократичне врядування зі суворою військовою дисципліною та православною духовною ідентичністю (Subtelny, 2009, с. 110–111). Просторова організація Січі паралелювала західним військовим орденським комплексам, створюючи архітектурну інтеграцію оборонних, резиденційних, літургійних і політичних функцій, аналогічну західним орденським замкам. Матеріальна культура та символічні системи Січі також базувалися на елементах, притаманних європейський релігійно-військовій традиції. Наприклад, січові клейноди (інсигнії влади) функціонували аналогічно західним орденським регаліям. Булава слугувала первинним символом влади кошового отамана. Бунчук (стяг із кінським хвостом), військові прапори та офіційні печатки матеріально втілювали владу і корпоративну ідентичність (Гречило, 2010, с. 72).

Козацька геральдика розробила складні символічні системи, що поєднували релігійні та військові емблеми. Дослідження Гречила (2010) та Однороженка (2011) документують широке використання хрестів, ангелів, святих і біблійної образності в поєднанні з військовими емблемами в полкових стягах, печатках і інсигніях. Ця візуальна мова ідентифікувала військові підрозділи, артикулювала православну ідентичність і заявляла політичну легітимність через складні композиційні програми.

Українська барокова архітектура маніфестувала воїнсько-духовний синтез у характерних будівельних типах. Наприклад, Києво-Печерська лавра інкорпорувала

фортифікаційні стіни та оборонні вежі, що дозволяло їй функціонувати як військовий бастіон та притулище, підтримуючи монастирські функції (Білецький, 1981б с. 31–38).

Іконографічна традиція надала ресурси для вираження воїнсько-духовної ідентичності через військових святих. Українські барокові іконописці розробили оригінальні репрезентації, що інкорпорували сучасну козацьку військову культуру. Як зазначає Москаль (2019), ікони св. Юрія, св. Димитрія та Архангела Михаїла дедалі більше містили автентичну для того періоду зброю, обладунки та кінське спорядження. Цей синкретизм створив візуальну культуру, що з'єднувала біблійні наративи із сучасним військовим досвідом, функціонуючи подібно до західної військово-орденської іконографії в підкріпленні воїнської ідентичності в релігійних рамках.

Приклади сучасних трансформацій військово-релігійної естетики в українському військовому мистецтві включають в себе наступні елементи:

1. Меморіальна культура після 2014 року. Після Революції Гідності та подальшого військового конфлікту українська меморіальна культура зазнала відчутної трансформації. Як зазначає Михайлова (2022), нові меморіальні форми синтезують традиційну сакральну архітектуру з сучасним дизайном. Особливо значущі з них:

а) Майданні меморіали: спонтанні сакральні простори, що інкорпорують православні хрести, ікони, фотографії та сучасні мистецькі інсталяції;

б) Відродження військового капеланства: відновлення капеланства після радянської заборони, включаючи виробництво портативних іконостасів, літургійного посуду та капеланських вбрань, що поєднують військову та церковну символіку;

в) Волонтерська культурна продукція: низовий рівень (grassroots) створення військової геральдики та тактичних шевронів, що поєднують релігійну символіку (хрести, ангели, святі) з сучасною військовою естетикою.

Ці напрямки маніфестують «демократизовану орденську культуру» як дифузію традиційних військово-релігійних символічних систем за межі інституційних структур у ширшу громадянську участь у обороні та меморіалізації.

2. Сучасна військова символіка. Сучасне українське військове мистецтво синтезує історичні референції з модерним дизайном. Геральдика Збройних сил та творчість волонтерських майстерень відтворюють архетипні риси орденського стилю — чітку символіку, духовну місію, естетику служіння. Українські військові емблеми синтезують православну та лицарську символіку, поєднуючи хрест, тризуб, щит і меч у нових композиційних рішеннях. Ця візуальна культура відверто черпає із запорозьких і барокових джерел, створюючи безперервність історичної воїнсько-духовної естетики, адаптуючи її форми до сучасних контекстів. Шеврони підрозділів, прапори та інсигнії часто роблять відсилки на конкретні історичні козацькі полки, створюючи генеалогічні зв'язки з домодерними українськими військовими традиціями.

3. Архітектурна меморіалізація. Сучасна меморіальна архітектура виявляє риси орденського простору — геометричну дисципліну, сакральну вертикальність і комбінацію хреста й меча як центрального образу. Прифронтові каплиці, особливо тимчасові структури, побудовані солдатами і капеланами, демонструють помітний формальний зв'язок з середньовічною військово-релігійною архітектурою: укріплені екстер'єри, скромний масштаб, хрестоподібні форми та внутрішні простори, що поєднують військове обладнання з православними літургійними елементами. Ці структури функціонують одночасно як простори присвяти та психологічні

притулки та матеріальні вирази військово-духовного синтезу. Їх цілі аналогічні середньовічним орденським каплицям у хрестоносних фортецях.

Висновки. Європейські військово-релігійні ордени розробили складні естетичні системи, що інтегрували архітектуру, візуальне мистецтво, геральдику та літургійні практики в когерентні вирази інституційної ідентичності. Українська барокова культура, особливо Запорозька Січ, розробила аналогічну воїнсько-духовну естетику в межах православних рамок. Січ демонструвала видатні структурні паралелі із західними орденами. Сучасна українська військова та меморіальна культура продовжує ці традиції у трансформованих контекстах. Ця безперервність-через-трансформацію ілюструє стійку силу естетичних систем кодувати ідентичність, пам'ять і цінності навіть у різних історичних умовах. Порівняльний аналіз виявляє, як спільноти під екзистенційною загрозою створюють культурні системи, що одночасно організовують насильство, зберігають духовні цінності, транслюють історичну пам'ять і артикулюють колективну ідентичність через мистецьку продукцію.

Список використаних джерел

1. Barber, M. (1994). The new knighthood: A history of the Order of the Temple. Cambridge University Press.
2. Biletskyi, P. O. (1981). Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XVII–XVIII stolit [Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть]. Mystetstvo.
3. Hrechylo, A. (2010). Ukrainska terytorialna heraldyka [Українська територіальна геральдика]. UHT.
4. Moskhal, M. (2019). The image of the warrior saint in Ukrainian icons with hagiographic scenes of the late Middle Ages. Visnyk Lvivskoi Natsionalnoi Akademii Mystetstv, 40, 61–71.
5. Mykhailova, O. Yu. (2022). Memorializatsiia viiskovoi zvytyahy u pam'iatnykakh Ukrainy: Aksiolohichni aspekty [Memorialization of military glory in Ukrainian monuments: Axiological aspects]. Politykus, 5, 79–86.
6. Odnorozhenko, O. (2011). Kozatska terytorialna heraldyka kintsia XVI—XVIII st. [Козацька територіальна геральдика кінця XVI — XVIII ст.]. Institute of Ukrainian Archaeography, National Academy of Sciences of Ukraine.
7. Riley-Smith, J. (2005). The Crusades: A History (2nd ed.). Yale University Press.
8. Subtelny, O. (2009). Ukraine: A history (4th ed.). University of Toronto Press.

ПОЛТАВСЬКА Юлія
Науковий співробітник відділу мистецької науки і освіти НАМ України
mystec_art@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-1041-8078

ПРОБЛЕМА ПОВЕРНЕННЯ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ПІД ЧАС ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ

Повномасштабна агресія Російської Федерації проти України виходить за межі суто військового конфлікту за території. Вона супроводжується цілеспрямованим руйнуванням культурних інституцій, знищенням об'єктів культурної спадщини та спробами ліквідації колективної пам'яті українського народу. Важливим аспектом сучасної війни є так званий «культурний фронт», який передбачає системне привласнення та руйнування матеріальних і нематеріальних цінностей. Російська агресія включає систематичне мародерство українських музеїв, вилучення художніх творів та перетворення їх на трофеї, що надалі зникають у приватних колекціях або музейних фондах під контролем окупантів.

На прикладі Донецького обласного художнього музею та Херсонського художнього музею імені Олексія Шовкуненка, Іванківського історико-краєзнавчого музею, де зберігалися роботи Марії Приймаченко й який був фактично знищений, стає зрозумілим, що дії російських вандалів є частиною системного викорінення культурної пам'яті та національної ідентичності, а не випадковими злочинами. Відновлення кожного врятованого твору має не лише матеріальну, а й символічну цінність, слугуючи доказом стійкості культури та надії на її збереження.

Одним із найяскравіших прикладів є ситуація з Херсонським художнім музеєм імені Олексія Шовкуненка, з якого окупаційні сили незаконно вивезли понад 10 000 експонатів. Серед викрадених творів представлені роботи видатних українських і європейських художників — Івана Айвазовського, Миколи Пимоненка, Олександра Богомазова, Тетяни Яблонської та інших. Частина цих експонатів, за підтвердженими даними, наразі зберігається на території тимчасово окупованого Криму у фондах Сімферопольського музею Тавриди. Така ситуація свідчить про системний та організований характер переміщення культурних цінностей і є грубим порушенням норм міжнародного права, зокрема положень Гаазької конвенції 1954 року щодо захисту культурних цінностей під час збройних конфліктів.

Подібна ситуація склалася в Маріуполі, де зазнали катастрофічних втрат Маріупольський краєзнавчий музей та Художній музей імені Архипа Куїнджі. За офіційними даними, окупаційні сили незаконно вивезли понад 2000 експонатів, серед яких представлені твори Архипа Куїнджі, Івана Айвазовського, Тетяни Яблонської, Миколи Дубовського та інших видатних українських та світових художників. Сам музей імені Куїнджі було повністю зруйновано внаслідок авіаударів по центральній частині міста, що спричинило непоправну втрату значної частини його цінної колекції та стало тяжким ударом по культурній пам'яті регіону.

Не менш показовим є приклад Мелітопольського краєзнавчого музею, з якого окупаційні війська незаконно вивезли понад 2000 експонатів, включно з унікальними археологічними знахідками, серед яких виділяється знамените «Скіфське золото» IV ст. до н. е. Ця колекція становить виняткову історико-культурну цінність, оскільки

відображає матеріальну культуру скіфського населення Північного Причорномор'я та є невід'ємною частиною світового надбання.

Одним із прикладів ефективного повернення художніх творів з території РФ під час російсько-української війни, стало повернення колекції кераміки Ольги Рапай-Маркіш, що нині відома під символічною назвою «Біженці». Повернення колекції демонструє складнощі, пов'язані з логістикою, безпекою та правовими аспектами переміщення культурних об'єктів під час воєнного конфлікту, а також важливість міжнародної та міжінституційної кооперації.

Ольга Рапай-Маркіш є однією з найвизначніших українських керамісток XX століття. Її біографія відзначена сталінськими репресіями: батько, поет і громадський діяч Перец Маркіш, був заарештований і розстріляний у 1952 році; у 1953 році Ольга зазнала заслання як «дочка ворогів народу». Попри травматичний досвід, вона розвинула унікальний художній стиль, поєднуючи декоративність, фантазійні сюжети та глибокий символізм, що проявляється в ужиткових творах, керамічних пластах, монументальних роботах, скульптурах малих форм, натхненних українським фольклором, античною міфологією та юдаїкою.

Значна частина творчого доробку Ольги Рапай-Маркіш протягом тривалого часу перебувала у приватній колекції її доньки, Катерини Рапай, у Санкт-Петербурзі. Початок повномасштабної військової агресії Росії у 2022 році сприяв переїзду родини до Києва та відновленню культурної ідентичності через повернення колекції.

Процес транспортування творів мистецтва виявився надзвичайно складним, багаторівневим та вимагав комплексного підходу, що включав детальне планування логістики, забезпечення фізичної цілісності експонатів і гарантування безпеки всіх учасників операції. Переміщення колекції здійснювалося через низку транзитних країн, серед яких Сербія та Румунія, а також територію Західної України, що потребувало координації з митними та контролюючими органами на всіх етапах.

Окрім адміністративних та юридичних викликів, процес транспортування супроводжувався серйозними ризиками для безпеки людей, які безпосередньо брали участь у перевезенні. В умовах активних бойових дій будь-яке переміщення цінних культурних об'єктів стає потенційно небезпечним через можливість обстрілів і непередбачуваних затримок. Таким чином, операція вимагала одночасного поєднання логістичної точності, правового забезпечення, координації з міжнародними партнерами та безпечного супроводу людей, що виконували завдання, що робить її яскравим прикладом складності реституційних та евакуаційних процесів під час воєнних конфліктів.

Без сумніву, успішне повернення колекції керамічних творів Ольги Рапай-Маркіш є унікальним прикладом приватної ініціативи, реалізованої завдяки особистій волі та ресурсам доньки художниці — Катерини Рапай. Водночас ця операція стала можливою ще й завдяки підтримці та професійному супроводу з боку небайдужих людей. Важливу роль відіграли співробітники Національного музею Тараса Шевченка. Їхня участь забезпечила логістичне планування та фізичний супровід колекції на заключному етапі транспортування.

Цей прецедент демонструє потенціал приватних ініціатив у поєднанні з державними та музейними інституціями для захисту культурних цінностей у контексті збройної агресії та масового культурного грабунку. Він може слугувати моделлю для організації евакуації інших українських творів мистецтва з тимчасово окупованих або небезпечних територій, водночас підкреслюючи значення комплексного

підходу, що включає правові, логістичні, науково-музейні та безпекові аспекти. Цей випадок також ілюструє, що навіть за умов війни можливе збереження культурної спадщини та повернення її до національного контексту.

Повернені твори Ольги Рапай-Маркіш, пройшовши складний шлях через численні державні кордони, бюрократичні перепони та потенційні загрози для фізичної цілісності, демонструють, що культурні об'єкти здатні не лише переживати кризові обставини, а й повертатися до свого первинного середовища створення. Водночас колекція відтворює та підтримує національну пам'ять, слугуючи інструментом консолідації культурної ідентичності та збереження історичної тяглості. У науковому контексті «Біженці» ілюструють практичну реалізацію концепцій реституції культурних цінностей, підкреслюючи значення комплексного підходу, який включає юридичні, логістичні, музейні та безпекові аспекти, необхідні для захисту матеріальної і нематеріальної спадщини у період збройного конфлікту.

Таким чином, кейс колекції творів Ольги Рапай-Маркіш демонструє, що процес реституції культурних цінностей під час війни виходить за межі суто технічних чи правових аспектів і набуває стратегічного значення для збереження та зміцнення національної ідентичності.

Сьогодні ефективне повернення культурних об'єктів потребує системного підходу, який включає ретельну документацію та облік музейних колекцій, інтеграцію національних і міжнародних баз даних, а також координацію з відповідними міжнародними організаціями, такими як UNESCO, ICOM та INTERPOL. Крім того, цей кейс підкреслює важливість розвитку науково-освітніх ініціатив, підготовки фахівців у сфері реституційного права, музейної справи та культурної безпеки, що створюють професійне середовище, здатне реагувати на виклики культурного грабунку. У контексті сучасної війни та подальшого відновлення післявоєнного культурного ландшафту України подібні практики стають критично важливими для забезпечення збереження історичної пам'яті, національної спадщини та культурного суверенітету держави.

ПОЛЯКОВА Марина
Науковий співробітник відділу методології мистецької критики ІПСМ НАМ України, доктор філософії з культурології
capibara73@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3379-0347

НОРМАЛІЗАЦІЯ ОКУПАЦІЇ: РОЛЬ МУЗЕЙНОЇ СФЕРИ РОСІЇ У ЛЕГІТИМАЦІЇ ЗАХОПЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ І ВИКРАДЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Українське відділення Міжнародної ради музеїв (International Council of Museums, ICOM) упродовж російсько-української війни послідовно інформувало організацію «про безпосередню участь російських музейників в агресивних діях своєї країни, які мали ознаки геноциду», пояснюючи на конкретних фактах, «що Росія реалізує стратегію використання культури, зокрема музеїв, як елементу військової агресії», та наполягала на виключенні Росії з ICOM. Утім, ICOM не готова була створювати такий прецедент, як виключення цілої країни [1]. У листопаді 2025 року без гучних заяв сталася важлива подія — на 27 Генеральній конференції Міжнародної ради музеїв у Дубаї, попри присутність і активну діяльність на форумі значної кількості російських музейників, вони не були обрані на високі посади в ICOM (з яких їх посунули після повномасштабного вторгнення).

Українське відділення ICOM невтомно декларує, що «культура в усій її повноті — для Кремля є елементом когнітивної зброї», а «російські музеї та їх очільники діють чітко у межах загальної політики путінського режиму» [2, с. 2; 4], що «російська влада створила нормативну, організаційну, фінансову основу для мілітаризації музеїв, включення їх у процес забезпечення цілей війни в середині РФ, на тимчасово окупованих територіях України, а також за кордоном» [3, с. 2]. У документах ICOM переконливо підтверджується фактами, що російська музейна сфера підтримує війну в Україні.

Прикладами того, як саме музей цілеспрямовано використовується в Росії як пропагандистський інструмент, є низка масштабних виставкових проєктів, що відбулися у Росії, насамперед у Москві, після 2022 року. Серед них псевдоісторичні, наприклад, «Звичайний нацизм», «Україна. На переламах епох», «Російський Азов», «Новоросія», а також серія виставок Російського етнографічного музею 2022–2025 років (зокрема «Весна в Новоросії», «З чого починалася Новоросія? Історія Новоросійського краю на сторінках книг», «Ремесла і промисли Новоросійського краю» та ін.). Через візуальні образи, підбір експонатів, тексти, що супроводжують проєкти, відтворюється колоніальний дискурс, у якому Україна постає «частиною» або «молодшим братом» імперського центру, а війна — «відновленням історичної справедливості». Виставки, що демонструють український посуд, іграшки, писанки (рос. «пасхальное яйцо») тощо, на перший погляд, позбавлені політичного підтексту, але насправді функціонують як механізми символічного підкорення, оскільки представляють українську культуру в межах російського етнографічного наративу та відбирають у неї самостійність. До того ж у публічному просторі закріплюється поняття «Новоросія».

В Росії та на окупованих територіях України створюються музеї «СВО» і тимчасові виставки, присвячені «героям», — там проводяться екскурсії, у тому числі для дітей, виставки, вечори музики й поезії тощо. Але героїзацією російської агресії роль музеїв у легітимації війни уже не обмежується. 2025 року, на тлі труднощів із мобілізацією в Росії, музейників Забайкалля змусили вербувати контрактників за спущеним із мінкультури планом.

Українські музеї на окупованих територіях двома хвилями, від 2014-го і після 2022 року, примусово були включені у російську музейну сферу через: апропріацію (фактично викрадення) колекцій; нову культурну політику, що змушує музейників вибудовувати російські наративи; постійний контроль їхньої діяльності з боку держави. Серед найгучніших прикладів — пограбування Херсонського обласного художнього музею імені Олексія Шовкуненка та «привласнення» Музею-заповідника «Кам'яна Могила», який став філіалом історико-археологічного музею-заповідника «Херсонес Таврійський».

У лютому 2025-го РНБО України ввела санкції до 55 громадян РФ та трьох музеїв, що діють на тимчасово окупованих територіях України. Підставами для санкцій стали незаконні археологічні розкопки, які РФ веде на території Криму з 2014 року (розграбування і забудова Херсонесу Таврійського є одним із найгучніших злочинів, але не єдиним), а також вивезення культурних цінностей. Під санкції потрапили, зокрема, Міхаіл Піотровський — президент Спілки музеїв Росії та генеральний директор Державного Ермітажу; Єлізавєта Ліхачова — директорка Державного музею образотворчих мистецтв імені Пушкіна; Алєксандр Бутягін — археолог, науковий співробітник Державного Ермітажу, керівник Мирмекійської археологічної експедиції, що веде розкопки на території Керчі; Єлєна Морозова — директорка Херсонесу Таврійського, а також музейники з подвійним громадянством, які співпрацюють з окупантами [4].

Згідно з прийнятими в Росії законами, артефакти, викрадені на окупованих територіях України, вносяться до Державного каталогу Музейного фонду Росії; також існує юридична норма неподільності музейних колекцій. Все разом фактично унеможливлює реституцію українських культурних цінностей. Відтак процес апропріації української спадщини має не лише символічний, а й правовий вимір, що закріплює російське пограбування України як норму.

Отже, у сучасному російському контексті музей перетворюється на знаряддя політичної комунікації, а не простір для збереження й осмислення спадщини. Поняття «нормалізації» окупації означає процес виправдання та інституційного закріплення колоніальної агресії в культурному полі. Через виставкові, дискурсивні й законодавчі практики український культурний спадок інтегруються у російський імперський наратив, а суб'єктність України витісняється з публічного простору.

Список використаних джерел

1. Чорна О. Загарбники з Ермітажу: як Росія використовує музеї для когнітивної окупації. *Детектор медіа*. 18.02.2025. URL : https://ms.detector.media/trendi/post/37537/2025-02-18-zagarbnyky-z-ermitazhu-yak-rosiya-vykorystovuie-muzei-dlya-kognityvnoi-okupatsii/ (дата звернення: 10.10.2025).
2. Міжнародна діяльність російських музеїв як елемент ведення агресивної війни (лютий 2022 — серпень 2024 року). *ICOM*. 2024. URL : https://

www.icom.in.ua/sites/default/files/prjfiles/intactivities_22-24_uk.pdf (дата звернення: 17.10.2025).

3. Щодо мілітаризації музейної справи владою Російської Федерації. *ICOM*. URL : https://www.icom.in.ua/sites/default/files/prjfiles/milit.pdf (дата звернення: 17.10.2025).
4. Зінченко М. РНБО застосувала санкції до 55 громадян Росії за знищення української культури. *Детектор медіа*. 07.02.2025. URL : https://detector.media/infospace/article/238012/2025-02-07-rnbo-zastosuvala-sanktsii-do-55-gromadyan-rosii-za-znyshchennya-ukrainskoi-kultury/ (дата звернення: 17.10.2025).

ПОНОМАРЕНКО Олена
Доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент
ponomarenkoolena1970@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3726-489X

СИСТЕМА СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В ІТАЛІЇ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Італійські консерваторії традиційно є центрами музичного життя країни, вони приваблюють музикантів з усього світу і забезпечують високий рівень професійної підготовки. Сучасна модель музичної освіти в Італії поєднує класичні традиції з інноваційними методами навчання, розширює наукові й творчі напрями та постійно оновлює освітні програми і спеціальності.

Процес формування музичної освіти в Італії охоплює кілька століть. Перші музичні школи, що виникли у Неаполі ще у XVI–XVII ст., поступово перетворилися на консерваторії — центри підготовки професійних музикантів.

Особливо значущим у італійській системі освіти став період другої половини XX століття, коли мистецькі навчальні заклади зазнали глибоких реформ. До встановлення фашистського режиму Беніто Муссоліні (Benito Mussolini) професійна підготовка у консерваторіях, академіях образотворчого мистецтва та танцю прирівнювалась до університетської: випускники отримували дипломи, еквівалентні університетським. Однак за доби Муссоліні мистецькі інституції втратили університетський статус і були підпорядковані Міністерству освіти, що позбавило студентів можливості здобувати дипломи вищого рівня.

Наприкінці XX століття, у зв'язку з відкриттям європейського ринку праці (1992 р.), виявилася невідповідність між кваліфікаціями італійських і зарубіжних фахівців, попри однаковий зміст навчальних програм. Це зумовило необхідність юридичного визнання мистецьких дипломів як університетських. У 1990-х роках італійські консерваторії та академії мистецтв активно прагнули відновлення академічного статусу своїх дипломів і включення їх до системи вищої освіти, що стало передумовою модернізації всієї мистецької освіти країни.

Вища музична освіта в Італії зазнала суттєвих структурних змін із ухваленням закону № 508 від 21 грудня 1999 року, згідно з яким академії мистецтв і консерваторії були зрівняні з університетами та передані у відомство Міністерства університетів і досліджень (Ministero dell'Università e della Ricerca), у межах якого створено новий відділ — AFAM (Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica). Сфера його діяльності охоплює вищу художню, музичну та танцювальну освіту в університетській системі Італії. До цієї системи входять державні, регіональні та приватні, юридично визнані навчальні заклади мистецтва, зокрема у 2025 році функціонують 72 державні консерваторії.

Музична освіта в італійських консерваторіях, що входять до системи AFAM, відповідає європейській трирівневій моделі вищої освіти, аналогічній університетській. Навчання охоплює: перший цикл (Triennio di I livello) — трирічний бакалаврат, спрямований на формування загальної музичної культури та виконавських навичок; другий цикл (Biennio di II livello) — дворічну магістратуру, орієнтовану на професійну

діяльність або продовження навчання у докторантурі; третій цикл (Dottorato di Ricerca/PhD) — науково-дослідницький рівень.

Випускники магістратури можуть продовжити навчання за післядипломними програмами і здобути рівень майстра (Master), тривалістю переважно один рік. Ці програми мають практичне спрямування та включають майстер-класи, стажування й творчі проєкти, що сприяє професійному вдосконаленню. В італійських консерваторіях пропонуються різні магістерські спеціалізації, зокрема: «Музика у відеоіграх», «Кіномузика», «Інтерпретація сучасної музики», «Майстерність хореографічно-музичної імпровізації», «Звукова та розважальна інженерія», «Старовинна музика» тощо.

Італійське музикознавство з 1970-х років розвивається переважно в університетах. Багато дослідників здобувають наукові ступені (Dottorato di Ricerca) у франко-, англо- та німецькомовних країнах, де ця галузь має глибші академічні традиції. У консерваторіях Італії третій освітній рівень, орієнтований на науково-дослідну діяльність, перебуває на етапі становлення та потребує подальшої реорганізації.

Італійські консерваторії — це своєрідні «музичні архіви пам'яті», де накопичується досвід століть, що є важливим для розуміння як національної, так загальноєвропейської культурної ідентичності. Вони мають історичні архіви і музеї, де зберігаються безцінні колекції документів, рідкісних нотних естампів, оперних буклетів, партитур з автографами композиторів, їхні особисті речі, а також унікальні колекції старовинних інструментів. Саме завдяки бібліотечним фондам забезпечується безперервність музичної традиції та передача досвіду від покоління до покоління.

Італійська консерваторія виступає не просто навчальним закладом, а й активним соціокультурним інститутом, який співпрацює з театрами, музеями та фестивалями, реалізуючи музичні проєкти та культурно-мистецькі події. Такі ініціативи орієнтовані не лише на фахову аудиторію, а й на широку публіку, популяризуючи культуру міст і музичне життя сучасної Італії.

Музичний фестиваль «Різдвяні колядки» (Christmas Carol) проходить щороку з 8 грудня по 4 січня у Неаполі. Його організовує Консерваторія Сан П'єтро а Майелла (Conservatorio di Musica San Pietro a Majella) у співпраці з Галереєю мистецтв (Gallerie d'Italia — Napoli). Перший концерт традиційно відбувається 8 грудня, коли в Італії відзначають одне з головних свят Римо-католицької церкви — Immacolata Concezione (Непорочне зачаття Діви Марії), що символізує світло, добро та різдвяну атмосферу. Програма фестивалю охоплює 20 концертів фортепіанної, духової, камерно-інструментальної, камерно-вокальної та хорової музики. У проєкті беруть участь викладачі та студенти консерваторії, серед яких — українські виконавці, що продовжують музичні традиції україно-італійських зв'язків.

10 грудня 2024 року відбувся концерт вокальної музики студентів класу професора Валерії Баяно (Valeria Baiano), концертмейстер — Лівіо Де Лука (Livio De Luca). У програмі прозвучали твори Джакомо Пуччіні, Антоніна Дворжака, Шарля Гуно, Йохана Каспара Мерца (Johan Kaspar Mertz), Ріхарда Штрауса, Йогана Штрауса, Луїджі Ардіті (Luigi Arditi).

Особливу увагу привернув «Солов'їний романс» Анатоля Кос-Анатольського у виконанні Юліани Пилип'юк — твір, створений 1960 року для колоратурного сопрано на авторський поетичний текст. Образ соловейка символізує мрії про кохання і щастя, співочу українську душу, біль розлуки тощо. У сучасних реаліях ця тема сприймалася особливо драматично як метафора долі України та прагнення

кожного українця повернутись на рідну землю: «Та мрію я, що колись поміж буками/Ще защебечуть соловейки знов,/Що вернеться ще час отой весняний,/І солов'їна пісня про любов,/І солов'їна пісня про любов».

Висновки. Отже, у діяльності італійських консерваторій поєднуються багатовікові музичні традиції із сучасними інноваційними підходами, забезпечуючи високий рівень професійної підготовки, розвиток освітньо-наукових програм та культурно-мистецьких проєктів. Їхній досвід свідчить про ефективну взаємодію з театрами, музеями й фестивалями, яка сприяє популяризації музичної культури, залученню до неї широкої аудиторії. Спільні ініціативи, зокрема фестиваль «Різдвяні колядки» за участю українських виконавців, підтверджують безперервність музичних традицій українсько-італійських зв'язків. Це, своєю чергою, поглиблює міжнародну співпрацю у сферах освіти і мистецтва, сприяє популяризації творчості митців і розвитку культурного середовища в кожній із цих країн.

Список використаних джерел

1. Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM). (2025). URL: https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/gli-istituti/conservatori-di-musica-pubblici (consultato il 14.09.2025).
2. Caroccia, A. (2017). La ricerca musicologica in Italia: stato e prospettive. Musicologia e musica. Verso il terzo livello. URL: https://www.academia.edu/36310820/LA_RICERCA_MUSICALE_Verso_il_III_livello_nei_Conservatori_MUSICA_n_49_2017?sm=b&rhid=31958316992 (consultato il 14.09.2025).
3. Пономаренко, О. (2025). Італійська консерваторія в контексті сучасного музичного життя. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. статей. Київ. Вип. 142. С. 203–214. DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327895

ПОПАДЕНКО Антон
магістр кафедри оперного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
hammer112233445566@gmail.com
http://orcid.org/0009-0000-4963-2576

STAUPRINZIP ЯК ГЕРМАНСЬКА АЛЬТЕРНАТИВА ІТАЛІЙСЬКОМУ BEL CANTO

Навчання оперному співу від зародження цього феномену в музичному мистецтві завжди супроводжувалося численними труднощами та викликами, зумовленими різними факторами, серед яких провідне місце посідає *техніка співу*. Сам термін «техніка» у своїй етимології вказує на вміння, майстерність, а також на послідовність дій, спрямованих на досягнення певної мети. У вокальній педагогіці ця мета полягає у формуванні співу найвищого рівня, який характеризується динамічною гнучкістю та виразністю від найніжнішого pianissimo до грандіозного fortissimo, вокальною витривалістю та здатністю виконувати складні оперні партії з бездоганною чистотою звучання, точністю інтонування, вдосконаленим фразуванням, делікатним нюансуванням і багатством тембру.

Оперна вокальна педагогіка передбачає послідовну роботу над формуванням виконавських навичок, кожен аспект якого має принципове значення. Серед ключових елементів: робота над диханням та опорою *(Fiato e Appoggio)*; формування зв'язності співу *(Legato)*; забезпечення однорідності тембру (*Omogeneità della voce)*; поєднання прозорості та глибини звучання *(Chiaroscuro)*; розвиток динаміки *(Messa di voce)*; спритність *(Agilità)*; чіткість дикції *(Pronuncia perfetta)*; фразування *(Eleganza del fraseggio)*; музична виразність *(Espressività)*.

Ця система ґрунтується на педагогічних принципах, сформованих у працях видатних майстрів вокального мистецтва — Тулліо Серафін (Tullio Serafin), Джованні Баттіста Манчіні (Giovanni Battista Mancini), Мануель Гарсія (Manuel García), Франческо Ламперті (Francesco Lamperti) та ін.

Саме з поняттями «вокальна школа» та «техніка співу» традиційно пов'язується *bel canto*. В Італії сформувалося середовище вокально-педагогічної думки, спрямоване на системне вивчення технічних аспектів оперного співу. Виникнення опери та її швидка популяризація зумовили потребу у створенні професійної спільноти співаків і методологічної бази для їхньої підготовки.

Цей напрям зазнавав трансформацій, що відображали еволюцію оперного мистецтва. Зі зростанням масштабів опери та ускладненням драматургії зросли вимоги до динамічної виразності, витривалості й технічної майстерності співаків. Технічна віртуозність *bel canto* поступово відступила перед драматичною експресією, де з'явилися прийоми, непритаманні класичній традиції. Поширення опери в Європі сприяло формуванню національних вокальних шкіл із власними виконавськими ідеалами.

Особливої уваги заслуговує німецька (германська) оперна традиція, яка завдяки творчості Ріхарда Вагнера (Richard Wagner) та його послідовників виявила унікальні підходи до вокальної та музично-драматичної концепції творів, які суттєво вплинули на подальший розвиток оперного мистецтва загалом. Вона переосмислила досвід *bel canto*, сформувавши власну систему вокально-педагогічних принципів.

У творчості Р. Вагнера вокальні вимоги до виконавців перевищували технічні можливості людського голосу, сформованого в лоні класичних виконавських традицій (згадаймо «прокляття Трістана»). Він рішуче відмовився від деяких принципів *bel canto*, наполягаючи на новому типі співу, який поєднував музичну виразність із драматичною напругою.

Його опери вирізнялися значною тривалістю (до п'яти годин), складною композиційною структурою, декламаційним характером вокальних партій та потужним оркестровим звучанням. Вагнерівська опера була сповнена декламаційних речитативів і мала складну систему лейтмотивів, які трансформувались протягом драматичної дії, що вимагало від виконавців не лише бездоганної техніки, а й глибокого інтелектуального осмислення музичного тексту.

Зрозуміло, що за таких значних відмінностей виникає потреба переосмислити виконавський підхід співака, адже витримати тривалий час на сцені та повноцінно виконувати партію від початку до кінця є величезним психологічним і фізіологічним випробуванням. З огляду на ці складнощі, а також специфіку естетики германської опери того часу (*Sprechgesang*), виникають підходи, які умовно можна узагальнити під спільним гаслом *stauprinzip*, що дослівно перекладається як «принцип накопичення».

Термін *stauprinzip* був запропонований Георгом Арміном (Georg Armin) на початку XX століття, і його сутність можна передати словами зі статті Шона М. Парра (Sean M. Parr): «<…>Stauprinzip базується на військовій позі, в якій майже нерухома нижня частина тіла обтягує себе як нижня гребля проти наповнених повітрям легенів і розвиває певну вокальну силу за допомогою збільшення високого підголосівочного тиску, що дозволяє голосу досягати більш гучних звуків, довших фраз і темнішого тону» [1, с. 68].

Загалом, фундаментальної різниці у базових аспектах вокалізації між *stauprinzip* і *bel canto* немає, адже обидва підходи визнають необхідність опори, динаміки, фразування тощо. Проте специфічні сценічні та естетичні вимоги вагнерівської опери зміщують акценти у навчанні співу та формують дещо інший ідеал правильного звучання голосу.

Для систематизації порівняльного аналізу *bel canto* і *stauprinzip* пропонується таблиця, побудована на основі ключових етапів вокальної підготовки, визначених у тексті[4]:

[4] Для наочного порівняння цих підходів варто звернути увагу на твори, у яких виконавці обох напрямків виконують одні й ті самі арії:

1.1) Хельдентенор Лауріц Мельхіор (Lauritz Lebrecht Hommel Melchior) vs Маріо Дель Монако (Mario Del Monaco), Р. Вагнер «In fernem Land» з опери «Лоенгрін»:

https://youtu.be/zpcMsMhcqTk?list=RDzpcMsMhcqTk

https://youtu.be/p-vf-sV53rA?list=RDp-vf-sV53rA

1.2) Хельдентенор Лауріц Мельхіор vs Маріо Дель Монако, Дж. Верді «Esultate» з опери «Отелло»:

https://youtu.be/J_9HBbvlu1c?list=RDJ_9HBbvlu1c

https://youtu.be/LwQYgugzyT8?list=RDLwQYgugzyT8

2.1) Ганс Готтер (Hans Hotter) vs Джузеппе Таддеї (Giuseppe Taddei), Р. Вагнер «Wahn! Wahn!» з опери «Нюрнберзькі Майстерзінгери»:

https://youtu.be/LXmNXBBv2y4?list=PLjm37HXY4xGFGkW3tId1eIrV9fHTAjZaQ

https://youtu.be/mZR0MovYZxw?list=RDmZR0MovYZxw

Етап	*Bel canto*	*Stauprinzip*
1. *Fiato e Appoggio* (дихання й опора)	Контрольований потік повітря для стійкого, рівномірного звучання, природної підтримки голосу та динамічної гнучкості.	Стримування дихання і внутрішній протитиск для стабільного звучання в тривалих драматичних партіях із потужним оркестром.
2. *Legato* (зв'язність співу)	«Намисто з перлин»: плавне поєднання звуків, як основа вокальної фрази.	Основоположним принципом вокального фразування стає декламація.
3. *Omogeneità della voce* (однорідність тембру)	Рівність регістрів, плавні переходи між ними.	Утримування регістрової однорідності за рахунок фіксованої, незмінної позиції.
4. Chiaroscuro (збалансованість прозорості та глибини тембру)	Гнучке забарвлення голосу: поєднання світлого і темного тембру.	Тембр тяжіє до темного, глибокого звучання.
5. *Messa di voce* (розвиток звуку)	Різноманітність динамічних відтінків з частим використанням crescendo-diminuendo для досягнення різнобарвної звукової палітри.	Звуження динамічного спектру задля збереження драматичного ефекту через вокальну повнозвучність.
6. *Agilità* (спритність)	Колоратура, трелі, пасажі, прикраси — легкість і гнучкість виконання.	Мінімум прикрас; акцент на протяжних фразах і потужності звучання.
7. *Pronuncia perfetta* (дикція й слово)	Чітка артикуляція з акцентом на плавне звуковедення.	Декламаційний стиль обумовлений специфікою німецької вимови (привалювання приголосних звуків в словобудові).
8. *Eleganza del fraseggio* (фразування)	Природня вимова та подача виступають базисом для вокальної фрази.	Фразування базується на статичній дихальній координації (високому субглотичному тиску) і тривалій резонансній стабілізації звуку.
9. *Espressività* (виразність)	Нюансована динаміка, змінний резонансний фокус і м'яка атака тону.	Постійне тональне напруження, щільна резонансна концентрація, тверда атака тону.

2.2) Ганс Готтер vs Микола Гяуров, Дж. Верді «Ella Giammai m'amo» з опери «Дон Карлос»:

https://youtu.be/0VPrllCrWRY?list=RD0VPrllCrWRY&t=659
https://youtu.be/iBYaJk8C8_w?list=RDiBYaJk8C8_w

Висновки. Отже, *stauprinzip* став ключовим інструментом для розв'язання вокально-виконавських завдань в операх Ріхарда Вагнера, які не могли бути реалізовані традиційними підходами *bel canto*. Цей принцип дозволив адаптувати його до вимог великомасштабної германської опери, забезпечуючи гучність, витривалість, повнозвучність і динамічну гнучкість голосу, а також давав змогу долати тривалі сценічні навантаження й складні пасажі, зберігаючи музичну виразність і точність інтонування.

Список використаних джерел

1. Parr, S. M. (2019). Wagnerian singing and the limits of vocal pedagogy. *Current Musicology*. Vol. 105, pp. 56–80. DOI: https://doi.org/10.7916/cm.vi105.1567
2. Боровик, С. (2021). Виконавські труднощі в оперній музиці Р. Вагнера (на прикладі партії Тангойзера з однойменної опери). *Актуальні питання гуманітарних наук: зб. наукових праць Дрогобицького держ. педагогічного університету імені Івана Франка.* Вип. 36, т. 1. С. 17–22. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-3
3. Гнидь, Б. П. (1997). Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. 324 с.

ПРОТАС Марина
Головний ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства
protas.art@gmail.com
http://orcid.org/0000-0001-8137-0342

СУПЕРЕЧНОСТІ СТРАТЕГІЇ РЕЛЯЦІЙНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ЄС

Від 2000-х років західними аналітиками активно обговорюються недоліки культурної політики Євросоюзу, адже менеджмент ЄС важко балансує поміж символічним та матеріальним виміром культури посеред соціополітичних, промислово-економічних, сутнісно-ціннісних проблем в сучасних умовах кризи неоліберальної демократії. Головна претензія була сформульована в міленіум у так званій «Доповіді Руффуло». Член Європейського Парламенту Giorgio Ruffulo, виголошуючи Резолюцію про культурне співробітництво в Європейському Союзі (2000/2323, INI, прийняту 5 вересня 2001 року), наголосив на домінуванні в діяльності ЄС соціально-економічних і політичних повноважень, в той час як система реалізації культурних цінностей не була прописана належним чином, підпорядковуючись принципу субсидіарності, внаслідок чого розвиток аудіовізуального сектору здійснюється не через статтю 151 TEU, а через статтю 157, яка підтримує використання конкурентоспроможних ринків промисловості, що затвердив і підписаний 2007 року Лісабонський Договір [1]. Більше того, структура «Acquis communautaire» досі об'єднує культуру, науку, освіту та соціоекономічну політику й промислове виробництво спільним Кластером 3 «Конкуренція та інтенсивне зростання». Між тим бенчмаркінговий підхід в культуротворенні не співвідноситься зі статтею 13 Хартії основоположних прав ЄС (2000), яка виголошує: «Мистецтво та наукові дослідження повинні бути вільними від обмежень. Академічна свобода повинна поважатися», так як Союз поважає, згідно статті 22 Хартії, «культурне, релігійне та мовне розмаїття» [2]. Конкурентна стратегія арт-маркетингу протистоїть і нормам трансцендентальної естетики, позаяк інструменталізована творча свідомість позбавляє мистецтво справжньої свободи абсолютного надчасу. Насправді прихованим розпорядником глобалізованого арт-ринку є транснаціональний капітал, що маніпулює емансипаторним наративом, змушуючи творчу еліту вірити у фейкову свободу змасовленого суспільства споживання [3, с. 26–30]. Український філософ О. Босенко з цього приводу писав: «Свобода породжує безумовну свободу, а не детерміновану чи казуальну можливість», «у цьому — антагонізм між споживанням та виробництвом. Творче знищення людини еклектично нагромаджує відносини, як нескінченні залежності, зв'язки помилкової єдності, і тим впроваджує відчуження відчуження…» [4, с. 181]. Ось чому сучасні європейські культурні активісти, серед яких чимало митців, само-організувались в рух спротиву «European Alternatives», регулярно проводячи Громадянські асамблеї, висвітлюючи незалежний погляд на культуру і політику, оприлюднюючи думку в їх часописі, прагнучі утворити вільну від прояву кризи демократії інституцію, яка стане постійно діючим функціональним елементом «з привілейованими стосунками з Європейським Парламентом» [5].

Ситуація не змінилася і напочатку 2020-х років, коли член Королівської академії наук і мистецтв Бельгії Ян Воутерс критично зауважив, що кожна країна ЄС, включаючи державу-кандидатку, що проходить процедуру вступу, має дотримуватися актів

TEU і поважати фундаментальні цінності статті 2 TEU, де зазначено: «Союз заснований на цінностях поваги до людської гідності, свободи, демократії, рівності, верховенства права та поваги до прав людини, включаючи права осіб, що належать до меншин. Ці цінності є спільними для держав-членів у суспільстві, в якому панують плюралізм, недискримінація, толерантність, справедливість, солідарність та рівність між жінками та чоловіками» [6]. Втім щодо культурної політики Ян Воутерс підкреслив, що «Європейська Комісія, досі дотримуються доволі фрагментарного і легалістично-технократичного підходу» [7]. Подібну думку поділяє і нідерландський філософ Joost Smiers (The Utrecht School for the Arts), вважаючи що бізнес-стратегії культурного маркетингу ЄС заважають повноцінному розвитку культури і мистецтва, не дивлячись на те, що стаття 151 TEU гарантує, аби «різноманітність форм театру, музики, танцю, опер, мильних опер, образотворчого мистецтва, дизайну, фільмів, книг та змішаних медіа створювалася, вироблялася, розповсюджувалася, просувалася, сприймалася та обговорювалася по всій Європі, незалежно від жанру чи домінантних уподобань», адже «без культурного виміру Європейська інтеграція насправді не відбудеться і нічого не означатиме для європейських громадян», зокрема якщо і далі акцент буде на бенчмаркінгу, бо «Європі не потрібні олігополістичні (oligopolistic) конструкції, які визначають чим є культура, а чим не є. Європі потрібна можливість сприяти та забезпечувати безперервність, щоб багато різних митців, їхні групи та інститути могли працювати разом і робити свій внесок у побудову плюриформного культурного ландшафту», позаяк «мистецтво найкраще процвітає, коли воно отримує відповідне середовище, яке за визначенням не керується ринковими міркуваннями», тоді культура стає важливим компонентом ідентичності ЄС [8, с. 3, 6, 8]. Так само французька аналітик Oriane Calligaro вважає негативним зсув вектору ЄС з культурної ідентичності країн в бік релятивних інклюзивних аспектів, що послаблює відчуття європейської ідентичності на основі спільної спадщини, яку нівелює надмірна увага до процедурних моментів міжкультурних діалогів. Крім того, оскільки культура в компетенції ЄС включена в ринково-економічний сектор, існує напруга між ступенем втручання культурної політики ЄС в регуляцію відносин національних культур й ідентичностей держав-членів та утвердженням європеїзації єдиної культури наднаціональної ідентичності, через те «культурні компетенції, остаточно включені до Маастрихтського договору 1992 року, дотримувалися суворого принципу субсидіарності», що дозволяло сприймати європейську культуру єдністю у множинної розмаїтості в рамках спільного ринку, де діє принцип культурного винятку, що виокремлює культурний (але реїфікований) продукт від решти товарів [9]. Тож цілі ЄС містять «три фундаментальних виміри культури як європейської проблеми: культура як засіб вираження ідентичності; культура як ресурс для досягнення соціально-економічних цілей; і, врешті, культура як елемент європейського впливу у глобальному масштабі» [9]. Та жодна ціль не містить виміру абсолютної свободи.

Висновки. Суперечності щодо політики культури та нюансів культурної політики Євросоюзу існують досі, що варто українцям в євроінтеграційному русі усвідомлювати, позаяк ЄС сподівається розв'язати кризу менеджменту завдяки стратегії геополітичного розширення, тим також маніфестуючи культурно-мистецьку суверенність націй згідно ратифікованої ЄС 2007 року Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions ЮНЕСКО (2005). Проходячи процедуру вступу в ЄС Україна має враховувати вади реляційної культурної політики ЄС, пропонуючи вдосконалення менеджменту та обстоюючи власний вектор ресурсного розвитку

на правах трансверсального кордоцентризму, де ендогенна модель культуротворення (також відома як «сковородизм») може стати корисною для інших держав-членів ЄС при доланні тотальної кризи, зокрема кризи управління неоліберальним культуротворенням.

Список використаних джерел

1. European Union. EUR-Lex. Access to European Union law. Treaty of Lisbon amending the Treaty on European Union and the Treaty establishing the European Community, signed at Lisbon, 13 December 2007. Document 12007L/TXT. https://eur-lex.europa.eu/legal-content/en/TXT/?uri=CELEX%3A12007L%2FTXT
2. Charter of Fundamental Rights of the European Union. Official Journal of the European Communities. 18.12.2000. https://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_en.pdf
3. Bydler, Charlotte. (2004) The Global ArtWorld, Inc.: On the globalisation of contemporary art. Uppsala: Uppsala Universitet.
4. Босенко, А. В. (2021) Последнее время. II. Свободное время как свершние всех времен. Киев: Феникс.
5. Nicolaidis, Kalypso. (2025) A Citizens' Assembly for Europe: Why Permanence is key. European Alternatives. https://euroalter.com/journal/a-citizens-assembly-for-europe-why-permanence-is-key/
6. European Union. EUR-Lex. Access to European Union law. Document 12012M/TXT. Consolidated version of the Treaty on European Union. https://eur-lex.europa.eu/eli/treaty/teu_2012/oj
7. Wouters, Jan. (2020) Revisiting Art. 2 TEU: A True Union of Values? European Papers, Vol. 5, 2020, No 1, pp. 255–277. Doi: 10.15166/2499-8249/376
8. Smiers, Joost. (2002) The role of the European Community concerning the Cultural Article 151 in the Treaty of Amsterdam sustaining the development of intercultural competence within Europe. Centre for Research. Utrecht School of the Arts./English language edit: Lyn Brown (Dartington, UK). Utrecht, Netherlands. April 2002. https://www.budobs.org/pdf/art_151.pdf
9. Calligaro, O., Vlassis, A. (2017). The European Policy of Culture Between Economic Paradigm and the Rhetoric of Exception. Politique européenne, No 56(2), 8–28. https://doi.org/10.3917/poeu.056.0008.

ПУХНАВЦЕВА Тетяна
Аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв
tany.pukh@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-6635-1587

ВИКОРИСТАННЯ ПОНЯТТЯ «АНТИМІНСНА ГРАВЮРА» В МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Виокремлення української антимінсної гравюри як самостійного явища графічного мистецтва ставить питання його коректного відображення в понятійному апараті дослідження. Так, в мистецтвознавчому дискурсі не існує усталеного підходу до чіткої диференціації понять «антимінсна гравюра» та «гравірований антимінс», що потребує додаткового огляду.

Перш за все слід звернутися до етимології поняття «антимінс». Слово «антимінс» (грец. ἀντιμήνσιον) походить від поєднання двох частин: грецької частини «ἀντί» (замість) та латинської «mensa» (стіл, або трапеза) та означає «те, що замість престолу» (Ткачук, 2018). Існує припущення, зроблене відомим дослідником антимінсів Я. Іццо, що слово «антимінс» може походити від поєднання грецьких «ἀντί» (замість) та «μίνσος» (посудина, кошик, тарілка). Таке трактування апелює до символічного значення антимінса як євхаристійної посудини або кошика, який використовував Христос під час Таємної вечері (Rosu, 2023) та додатково підкреслює одну з функцій антимінса як артефакта — збір крихт зі Святих Дарів під час Літургії. В українській мові спрощена форма грецького «ἀντιμήνσιον» транскрибується як «антімінсіон», усталена як «антимінс» та повсюдно використовується в науковому дискурсі. Періодично зустрічаються в науковій літературі також варіанти «антименсія», «антименсій».

Питання уживаності поняття «антимінсна гравюра» в українському науковому дискурсі потребує окремого огляду. Так, в науковій літературі зустрічаються два поняття, що використовуються для позначення виробу у вигляді антимінса як форминосія, зображення на якому створене за допомогою граверної технології. Перше найбільш часто вживане поняття — «гравірований антимінс», або «друкований антимінс». Друге поняття — «антимінсна гравюра». Зазначимо, що між ними існує фундаментальна відмінність, наявність якої окреслює проблематику, безпосередньо заявлену в дослідженні — проблему самостійності антимінсної гравюри як явища графічного мистецтва. Відмінність полягає в різному співвідношенні смислового ядра та прикметникової частини, супідрядної йому. Так, поняття «гравірований антимінс» містить «антимінс» як головне смислове ядро; прикметники «гравірований», «друкований» визначають гравюру як технологію виготовлення антимінса. В даному випадку технологія виготовлення артикульовано супідрядна власне артефакту. Використання даного поняття найбільш релевантне при фокусуванні дослідження на релігієзнавчому або історичному контексті, де граверна технологія виконання антимінсного зображення не є головним питанням наукової розвідки.

Використання ж поняття «антимінсна гравюра» відображає зміщення смислового акценту на гравюру як мистецьку техніку, що перебуває в центрі уваги науковця. Прикметникова частина «антимінсна» є супідрядною «гравюрі» як смисловому ядру та позначає функціональне призначення власне граверного зображення.

Подібне використання прикметникової частини, що позначає функціональне призначення поняття «гравюра», зустрічається неодноразово. Зокрема, найбільш

часто вживаними в мистецтвознавчому дискурсі є поняття «станкова гравюра» та «книжкова гравюра», в яких прикметникові частини апелюють до функціонального призначення граверного зображення та носія граверного зображення, що в свою чергу впливає на граверну образність. Зустрічається поняття «ephemeral print» (Deluga, 2013), що позначає граверну продукцію на папері, яка створюється для широкого вжитку та короткотривалого використання. Зустрічається поняття «естампна гравюра», рідко — «аркушева гравюра», що апелює до виготовлення самостійних окремих граверних аркушів некнижкового типу, здебільшого до появи великоформатної станкової гравюри (Бондар, 2005). Відповідно, прикметникова частина тут позначає більш вузьке функціональне призначення поняття «гравюри», яке впливає на характер формування граверної образності.

Поняття «антимінсна гравюра» утворене подібним чином і відсилає до специфічного сакрального призначення граверного зображення на антимінсі. Смислове навантаження артефакта-носія зображення визначає образну складову гравюри. В контексті дослідження пропонується вживати саме поняття «антимінсна гравюра», адже таке поняття репрезентує виокремлення цього явища в контексті саме графічного мистецтва.

В українській мистецтвознавчій літературі спостерігається вживання як поняття «антимінсна гравюра», так і поняття «гравірований антимінс» в єдиному тексті (Юрчишин, 1999): в цих випадках поняття некоректно зливаються авторами для загального окреслення виду графічної продукції. Поняття «антимінсна гравюра» також використовується дослідниками як відокремлене (Косів, 2012). Зокрема, О. Сидор-Ошуркевич у статті «Українська антимінсна гравюра XVII–XVIII століть» використовує поняття «антимінсна гравюра» (Сидор-Ошуркевич, 1994), підкреслюючи самостійність антимінсної гравюри у впливі на розвиток естампної графіки та не допускає злиття двох понять.

Висновки. Було встановлено, що при дослідженні специфіки гравірованого антимінсного зображення в мистецтвознавчому контексті використовуються поняття «антимінсна гравюра» та «гравірований антимінс», які варто розрізняти, враховуючи задачі дослідження. Диференціація понять відбувається згідно співвідношень смислового ядра поняття та його прикметникової частини. Поняття «гравірований антимінс» вживається в дослідженнях антимінсів релігієзнавчого та історичного спрямувань, які не фокусуються на графічних аспектах антимінсного зображення. Поняття «антимінсна гравюра» пропонується вживати як центральне поняття в дослідженнях, які фокусуються на аспектах графічного мистецтва як технології творення антимінсного зображення. Вживання поняття «антимінсна гравюра» артикулює самостійність явища антимінсної гравюри в контексті графічного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Бондар, Н. (2005). До історії побутування книжкових ілюстрацій у якості самостійних естампних гравюр наприкінці XVI–XVII ст. Рукописна та книжкова спадщина України, (10), 212–223.
2. Косів, Р. (2012). Українські літургійні покрови XVII–XVIII ст.: символіка та іконографія. Ikona — staronový nástroj evanjelizácie. Súbor štúdií, 181–201.

3. Сидор-Ошуркевич, О. (1994). Українська антимінсна гравюра XVII–XVIII століть. Записки товариства імені Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства, (227), 171–182.
4. Ткачук, В. (2018). Українські православні антимінси XVII–XVIII ст.: система функціонування та смислове навантаження [Дис. канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка]. https://shron1.chtyvo.org.ua/Tkachuk_Vitalii/Ukrainski_pravoslavni_antyminsy_XVIIXVIII_st_systema_funktsionuvannia_ta_smyslove_navantazhennia.pdf
5. Юрчишин, О. (1999). Антимінси XVII століття єпископів Перемиських, Самбірських та повіту Сяніцького зі збірки Національного музею у Львові. Церковне мистецтво перемиської єпархії: матеріали міжнародної наукової конференції, 151–162.
6. Deluga, W. (2013). The Ukrainian Prints from the Lavra Pecherska Monastery in Kiev (17th and 18th Centuries). APULUM L, (50), 17–45.
7. Rosu, V. (2023). Considerations on the Etymology, History and Symbolism of the Antimension. Biserica Ortodoxă Română, (1), 261–296.

РАКИТЯНСЬКА Марія
Аспірантка, ІПСМ НАМ України
moyrouzm@gmail.com
https://orcid.org/0009-0004-8175-3385

АНТРОПОМОРФІЗМ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ГЕРОЯ В КОМІКСІ

Антропоморфізм є одним із найдавніших та найпоширеніших художніх прийомів, який полягає у наділенні нелюдських істот або предметів людськими рисами, поведінкою, емоціями та соціальними функціями. Він виник як один зі способів осягнення й осмислення навколишнього світу первісною людиною, коли вона проєктувала власну свідомість на оточуючу її природу. Згодом, це стало невід'ємною частиною фольклору, літератури, образотворчого мистецтва та інших візуально-оповідних форм — зокрема анімації та коміксів.

Актуальність теми зумовлена потребою грунтовного аналізу феномену антропоморфізму як засобу для створення художниками і сценаристами яскравих, емоційних та впізнаваних героїв мальописів, а також висвітлення цієї теми в українському науковому просторі, оскільки вона ширше представлена у західних дослідженнях.

Метою дослідження є історичний огляд виникнення феномену антропоморфізації, аналіз його проявів у світовій анімації та коміксах, а також визначення особливостей використання у сучасних українських коміксах.

Ключові слова: комікс, мальопис, українська комікс-індустрія, антропоморфізм, персонаж, наратив.

The aim of the study is to provide a historical overview of the emergence of the phenomenon of anthropomorphizing, to analyze its manifestations in world animation and comics, and identify the peculiarities of its use in contemporary Ukrainian comics.

Keywords: comics, Ukrainian comics industry, anthropomorphism, character, narrative.

Перші прояви антропоморфізму простежуються у міфологічних образах звіроподібних божеств або тотемних тварин, які поєднували у собі природні та сакральні начала. З часом подібні образи еволюціонували у персонажів народних казок та байок. У фольклорних сюжетах герої-тварини виступають зазвичай як носії моральних уроків із закладеними в них соціальними моделями поведінки та людськими рисами. До прикладу можна навести українські народні оповіді, байки Леоніда Глібова, а також конкретний приклад образа Лиса Микити у творі Івана Франка, де антропоморфізм виконує переважно моралізаторську та алегоричну функції.

У XX столітті антропоморфні образи набули масового поширення завдяки розвитку анімації, зокрема заснуванню студії Disney. Персонажі на кшталт Міккі Мауса, Робіна Гуда або Бембі втілюють людські почуття та етичні орієнтири, ставши, таким чином, символами доброти, що зробило їх впізнаваними образами на довгі десятиліття та улюбленими героями не одного покоління дітей. Яскравим прикладом антропоморфізму в сучасній анімації є анімаційний фільм «Зоотрополіс» (Zootopia, 2016) студії Disney, де представлені не просто окремі антропоморфні персонажі, а цілий мегаполіс звірів, в якому «кожна тварина може знайти своє місце» (Ivchenko,

N. (2021). Тварини у Зоотрополісі колись були дикими, але згодом еволюціонували й тепер здобич та хижаки цивілізовано живуть один з одним (Вікіпедія). Таким чином, тваринний світ стає дзеркалом людського суспільства — з його упередженнями, ієрархіями та прагненням до рівності. Герої стають носіями суспільних стереотипів, де хижаки, як, наприклад, лис Нік Крутихвіст, вважається більшістю загрозою, чия «тваринна природа» може пробудитися. Можна простежити, як у цьому контексті антропоморфізм втрачає свій сакральний початок, стаючи натомість засобом як соціальної метафори, так і відображення людської природи в умовах сучасного світу. Особливо важливим це є для дітей, оскільки антропоморфізм перестає бути лише прийомом персоніфікації, еволюціонувавши до розлогої системи художніх засобів, за допомогою яких можна говорити про етичні, соціальні та психологічні проблеми через зрозумілі візуальні образи (Geerdts, M. S. 2015).

Водночас, окрім анімаційного мистецтва, у закордонних коміксних виданнях також спостерігається активне звернення до антропоморфізму як художнього засобу при створенні персонажів. На прикладі серії коміксів «Blacksad» іспанських авторів Хуана Діаса Каналеса та Хуано Ґуарнідо антропоморфізм стає інструментом для підсилення самого жанру коміксу. Тваринна природа персонажів стає основою їхнього характеру та поведінки: офіцер-носоріг може буквально таранити двері, тоді як головний герой, чорний кіт Джон Блексед, стикається з упередженням і расизмом через колір своєї шерсті (Schmidt, J. 2017). Таким чином, подібне використання антропоморфізму створює особливу взаємодію тваринного і людського начал у нуарному світі твору, підкреслюючи актуальні й дотепер соціальні конфлікти. Подібне поєднання можна простежити й у анімаційному фільмі «Зоотрополіс» (Zootopia, 2016, студія Disney), де антропоморфізм, хоч і у більш доступній і м'якшій формі, використовується як метафора суспільних стереотипів і проблем дискримінації.

Загалом, європейська та американська школи коміксів переосмислюють цей прийом, використовуючи його й для створення складних філософських, соціальних та історичних наративів. У графічному романі «Maus» Арта Шпігельмана, що здобув Пулітцерівську премію у 1992 році за оригінальність у висвітлені теми Голокосту, образи персонажів мають радше зооморфний характер, ніж антропоморфний, оскільки поведінка людини відтворюється через поведінку тварини (Schmidt, J. 2017). Арт Шпігельман відтворює німців в образі котів, а євреїв — мишами, подаючи таким чином поведінку нацистів як інстинктивне «полювання» котів на мишей, що, в свою чергу, надає оповіді алегоричної жорстокості і трагічності.

Український мальопис звертається до антропоморфізму через власний фольклор. До прикладів сучасних графічних адаптацій казок можна навести комікс «Лис Микита. Пісня перша» видавництва UAComix. Мальопис поєднує дотепність класичного тексту віршованої казки Івана Франка та виразність графіки Людмили Самусь, де гумор та критичний погляд на суспільство переплітаються з фантастичними пригодами головного героя-лиса (UA Comix).

Окрім цього, у сучасних умовах війни автори і видавництва коміксів опинилися перед необхідністю швидкої реакції на навколишні події. Так, антропоморфізм простежується в образах героїв коміксів «Коти-захисники» і «Пес Патрон», де персонажі-тварини стають уособленням відваги. Водночас, їхні образи походять і з мемів, які утворилися на початку повномасштабного вторгнення у 2022 році в соціальних мережах, що додає їм ще більшої емоційної близькості з читачами.

Отже, антропоморфізація є одним із найуніверсальніших способів художнього осмислення людського досвіду. У світових традиціях анімації та коміксів антропоморфізм допомагає алегорично відображати історичні події, суспільні конфлікти, етичні питання та реалії сучасності. В українському контексті — він стає засобом не тільки відтворення подій війни у прямий або алегоричних формах, а й створення образа героя-захисника для молодших читачів та їхнього патріотичного виховання.

Дослідження цього явища сприятиме глибшому розумінню феномену антропоморфізму у популярній культурі, зокрема як засобу художнього вираження українського досвіду при створенні власних творів художниками, сценаристами та видавцями мальописів.

Список використаних джерел

1. Crist, E. (1999). *Images of animals: Anthropomorphism and animal mind*. Temple University Press.
2. Geerdts, M. S. (2015). (Un)Real Animals: Anthropomorphism and Early Learning About Animals. *Child Development Perspectives*, *10*(1), 10–14. https://doi.org/10.1111/cdep.12153
3. Ivchenko, N. (2021). Comic Function in the Animated Ecodiscourse (Case Study of "Zootopia"). *Theory and Practice in Language Studies*, *11*(9), 1080–1086. https://doi.org/10.17507/tpls.1109.14
4. Schmidt, J. (2017). *6 Anthropomorphic Comics to Remind You We're All Animals*. Phoenix New Times. https://www.phoenixnewtimes.com/arts-culture/6-anthropomorphic-comics-to-remind-you-were-all-animals-8984824/
5. *Лис Микита. Пісня перша — UA Comix*. (б. д.). UA Comix. https://uacomix.com/product/lys-mykyta-pisnia-persha/?srsltid=AfmBOop_N6xIm69nt3gxJQrO72ET0Q1SurW6hN-hXJMW85Gv3qvFrJWP
6. Учасники проєктів Вікімедіа. (2016, 11 лютого). *Зоотрополіс — Вікіпедія*. Вікіпедія. https://uk.wikipedia.org/wiki/Зоотрополіс

РЖОНДКОВСЬКА Тамара
Науковий співробітник Літературно-меморіального музею Лесі Українки
moyrouzm@gmail.com
https://orcid.org/0009-0002-1751-6559

ЛІТЕРАТУРНО-МЕМОРІАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР МІЖ МИНУЛИМ І СУЧАСНІСТЮ

Літературно-меморіальний музей Лесі Українки у Звягелі (Новограді-Волинському) — один із найважливіших центрів збереження та популяризації творчої спадщини письменниці. Його експозиційна концепція поєднує меморіальну функцію: збереження речей, документів, світлин з естетичною репрезентацією постаті Лесі Українки.

Будинок, у якому народилася і минули дитячі роки поетеси, сам по собі є елементом художньої оповіді: він формує атмосферу присутності, «ефект часу», що зчитується не лише раціонально, а й емоційно.

Сучасні музейні практики демонструють відкритість до нових форм мистецької взаємодії — тимчасові виставки, мистецькі акції, літературні вечори, перформанси. У такий спосіб простір музею виходить за межі документального та набуває інсталяційного виміру: кожен куточок стає елементом художньої композиції, у якій матеріальні й нематеріальні аспекти поєднуються в єдиний образ.

Меморіальна експозиція музею — це не просто набір експонатів, а візуально-наративна структура, у якій реалізується певна конценція. Музей Лесі Українки використовує засоби художнього дизайну, реконструкції побутового простору, що створюють «ефект присутності» родини. Таке поєднання історичного й художнього дає можливість говорити про естетику музеєфікації, коли експонат стає не лише носієм інформації, а й частиною художнього висловлювання.

Творчість Лесі Українки не втрачає своєї актуальності й донині. Голос душі письменниці є тією ідеальною силою, яка єднала і здатна була «подолати» страждання солодкими, насланими муками творчості.

«Можна все згнітити, за винятком Голосу душі, — він дасть себе почути…», — писала Леся Українка.

Відзначення ювілейних дат життя Великої Українки є одним із чинників формування національної ідентичності та потужним фактором консолідації суспільства.

Літературно-меморіальний музей Лесі Українки здійснює широку популяризацію творчості видатної поетеси, сприяє ознайомленню громади з її літературною спадщиною, а також глибшому вивченню молодим поколінням літературних творів нашої землячки. Для цього розроблено і реалізується комплекс заходів задля відродження історико-культурних пам'яток та історичних місць, пов'язаних з іменем славетної поетеси; заходи, які розкривають багатогранність особистості Лесі Українки.

Сучасний Літературно-меморіальний музей Лесі Українки — це не лише місце, де можна побачити меморіальні речі, реліквії родини Косачів, а й місце сили, джерело натхнення. Збережений меморіальний будинок міщан Окружків «на поетичній околиці міста над Случчю», який Косачі винаймали (1870–1873 рр.), представляє нашому сучасникові духовну атмосферу унікальної української родини Косачів-Драгоманових, що виплекали людству могутню творчу індивідуальність — Лесю Українку.

В умовах нищення рідної культури і заборони українського слова сім'я Косачів зберегла вірність своєму родоводові і виховала усіх шістьох дітей, без винятку, у глибокій шані до свого народу, свідомих і гідних Українців. Підвалини безмежної любові до батьківщини, до її природи, мови, пісні, звичаїв було закладено молодими батьками в трьох старших дітей: Михайла, Лесю і Ольгу, які народилися в чарівному куточку волинського Полісся — в повітовому містечку з древньою назвою Звягель. Тут Ольга Петрівна і Петро Антонович проходили свої батьківські університети, виховуючи і формуючи дитячі особистості яскравим прикладом своєї громадської, літературної, етнографічної та видавничої діяльності.

У зрусифікованому середовищі батьки вчили дітей грамоті з допомогою своїх власних українських підручників; але насамперед свідомо вводили їх у стихію розкішної мови волинян, у світ народної творчості, звичаїв та обрядів.

Приклад Косачів у вихованні дітей свідомими Українцями вражає і наших сучасників. Бо тема залишається актуальною і нині.

Ввійти у світ звягельського дитинства Лесі Українки, яке сформувало поета (Звягель вона залишила восьмирічною дівчинкою, а перший вірш написала у дев'ять років), побачити молодих батьків, яких діти обожнювали; і людей, що їх оточували; відчути ту особливу ауру, в якій зростала майбутня письменниця, — все це стає можливим завдяки Лесиній оселі.

Літературно-меморіальний музей Лесі Українки у Звягелі має високий рівень історичного взаємозв'язку. Меморіальна частина та культурно-мистецький простір музею є важливим осередком популяризації творчої спадщини Лесі Українки та її родини у контексті історичних подій та сьогодення.

САВЧЕНКО Валерія
Викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя,
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
valeriiasavchenko@hgpakh.ukr.education
https://orcid.org/0009-0005-5267-5995

ЛІТВІН Катерина
Магістр, КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ПІДХОДИ ДО РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ: МУЗИКА, ПСИХОЛОГІЯ ТА ПЕДАГОГІКА

Сучасне ансамблеве виконавство вже давно перестало бути просто спільною грою або співом кількох музикантів. Воно розвивається як жива взаємодія мистецтва, педагогіки та психології, де головне — не лише точність звуку, а й уміння відчувати партнера, чути колектив і мислити спільно. Музикант, який працює в ансамблі, фактично заново вчиться спілкуватися через звук і ритм, розкриваючи себе через спільне творення [1].

Зі зміною форм навчання зросла потреба осмислити психологічні й педагогічні механізми ансамблевої підготовки. Дистанційне навчання, за спостереженнями [2], висуває нові вимоги — від технічної гнучкості до емоційної підтримки між учасниками. Адже музика, навіть виконана через екран, усе одно залишається діалогом, де важливе не лише «як грають», а «як розуміють одне одного».

Ансамбль — це водночас і школа комунікації, і лабораторія емоційної взаємодії. Тут формується вміння слухати не себе, а цілісне звучання. Як зазначають О. Руденко та М. Петренко [1], спільне виконання виховує емпатію, увагу до деталей, відчуття часу й довіру до партнерів. Це не просто виконавська техніка, а складова професійної культури музиканта.

У навчальному посібнику Теорія і методика ансамблевого виконавства [3] підкреслюється, що ефективне навчання ансамблевої гри неможливе без поєднання технічних і комунікативних методів. Викладач у цьому процесі вже не лише керівник, а радше партнер, який спрямовує студентів і допомагає їм знайти спільне музичне бачення.

Дослідження A. Schiavio, M. Küssner і A. Williamon [4] показує, що участь у колективному музикуванні сприяє розвитку здатності усвідомлювати власну роль у групі, розуміти динаміку колективу та приймати рішення у взаємодії. Ансамбль, отже, — це освітній простір, де переплітаються мистецьке мислення, педагогічна взаємодія й психологічне зростання.

Отже, інтеграція цих підходів відкриває шлях до виховання виконавців нового типу — уважних, чуйних і здатних до творчої співпраці. Саме у цьому полягає сутність сучасного ансамблевого виконавства: у поєднанні техніки, думки й емоції в єдиному спільному звучанні.

Список використаних джерел

1. Левицька, І. М., Новська, О. Р. (2021). Ансамблеве музикування як ресурс фахового розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва. Інноваційна педагогіка, 39, 63– 66.
2. Руденко, О. Ф., Петренко М. Б. (2025). Ансамблеве виконавство в умовах дистанційного навчання: навчальний посібник. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка. Retrieved from https://repository.sspu.edu.ua/bitstreams/26f7ecc7-45b4-4003-a91b-e6074cd950d8/download
3. Шумська О. О., В. Л. Олешко, Т. Є. Олешко (2020). Теорія і методика ансамблевого виконавства: навчальний посібник. Харків: КЗ «ХГПА». Retrieved from https://repository.khpa.edu.ua/bitstreams/31a72262-e14a-4ac8-beaa-a59d70786bb4/download
4. Schiavio, A., Küssner, M. B., & Williamon, A. (2020). Music teachers' perspectives and experiences of ensemble and learning skills. Frontiers in Psychology, 11, 291.

СЕНДЕЦЬКИЙ Андрій
Аспірант Національної Академії Керівних Кадрів Культури і Мистецтв
sendetskyy@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6821-1785

ТЕАТРАЛЬНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ МІЖНАРОДНОГО КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ: УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Вступ. У сучасних умовах політичної нестабільності та воєнних конфліктів саме культура здатна підтримувати діалог між державами, коли офіційні дипломатичні канали зазнають напруження. Театр, як синтетичне мистецтво та форма живої комунікації, створює простір, у якому взаємодіють пам'ять, емоція, етика та культурна ідентичність. Театральні практики дедалі частіше розглядаються як ефективний інструмент міжнародного культурного діалогу, що сприяє розумінню та взаємній емпатії між народами. Польсько-український культурний контекст останнього десятиліття є одним із найвиразніших прикладів того, як театр виконує дипломатичну, комунікативну та терапевтичну функції.

Мета дослідження — виявити роль театральних практик у формуванні міжнародного культурного діалогу та проаналізувати їхнє значення у польсько-українських культурних відносинах.

Завдання дослідження:

1. охарактеризувати театр як форму міжкультурної комунікації й інструмент культурної дипломатії;
2. проаналізувати приклади польсько-української театральної співпраці;
3. з'ясувати, як театральні практики впливають на взаємне культурне сприйняття та солідарність між народами.

Методологія

Методи дослідження охоплюють культурологічний аналіз, герменевтику сценічного тексту, компаративний та історичний підходи. Теоретичну основу становлять поняття культурної дипломатії (Cummings, 2009), «м'якої сили» (Nye, 2004) та міжнародного культурного діалогу (UNESCO, 2005).

Основний зміст

Театральні практики як форма міжкультурної комунікації

Театр передає смисли через вербальні та невербальні засоби — рух, пластичність тіла, сценічний простір, звук. Завдяки цьому він стає «мовою без перекладача», здатною комунікувати через емоцію та символ навіть за відсутності спільної мови (Schechner, 2013). Як зазначає Bishop, сила театру полягає у здатності створювати ситуацію співприсутності, де глядач не лише споглядає, а й бере участь у творенні смислу (Bishop, 2012).

Польсько-український культурний діалог: від співпраці до солідарності

Починаючи з 2014 року, польські театри активно запрошують українських митців до співпраці, що сприяє появі спільних постановок, фестивалів та резиденцій. Серед ключових інституцій, які підтримують цей процес, — Інститут Адама Міцкевича (IAM) та платформа Culture.pl, що реалізують програми культурної дипломатії та обміну. Театральні проєкти на кшталт «I, Culture», «Ukrainian Artists in Residence»,

співпраця з театрами у Варшаві, Кракові, Любліні, Львові утверджують театр як дієвий механізм культурної взаємодії (Culture.pl, 2022; Канарська, 2025).

Театр як простір пам'яті та солідарності в умовах війни

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну у 2022 році активізувало новий етап культурного діалогу. Польські театри стали простором прихистку для українських акторів, драматургів та режисерів. У виставах з'являються теми війни, травми, вимушеної міграції, однак їх подано не як політичну декларацію, а як спільний гуманний досвід. Театр перетворюється на форму культурної солідарності, що поєднує мистецтво та емпатію (Сендецький, 2022).

Театральні практики як культурна дипломатія

Театр виконує функції «м'якої сили», формуючи образ держави через культуру, а не через політичний дискурс (Nye, 2004). На відміну від офіційної дипломатії, театральна культурна дипломатія базується на добровільності, емоції та довірі. Саме тому її вплив є тривалим і менш конфліктогенним. У випадку Польщі та України театр допомагає руйнувати стереотипи, створювати простір взаємної поваги та укорінювати співпрацю на рівні громад і культурних інституцій.

Висновки. Театральні практики є ефективною формою міжнародного культурного діалогу завдяки здатності до емоційного впливу, візуальної комунікації та взаємодії культурних кодів.

Польсько-український досвід підтверджує, що театр може виконувати роль неформального культурного дипломата, що підтримує діалог там, де політичні інструменти обмежені.

Сценічне мистецтво стає простором солідарності, пам'яті та співприсутності, створюючи умови для глибшого розуміння між народами.

Інституційна підтримка (IAM, Culture.pl, театральні фестивалі, резиденції) забезпечує сталість культурного діалогу та сприяє формуванню спільного культурного простору Польщі та України.

Ключові слова: театральні практики, міжнародний культурний діалог, культурна дипломатія, м'яка сила, польсько-українські відносини.

Список використаних джерел

1. Канарська, А. (2025, 23 жовтня). *Театр PL–UA: ми всі потребуємо співпраці, а не порятунку*. Culture.pl. https://culture.pl/ua/stattia/teatr-pl-ua-my-vsi-potrebuyemo-spivpratsi-a-ne-poryatunku
2. Пєтрась, М., Балюк, В., & Перепелиця, Г. (Ред.). (2021). *Аналітична доповідь «Стан та перспективи стратегічного партнерства Польщі та України. Погляд з Польщі та України»*. Instytut Europy Środkowej.
3. Процюк, М. (2017). *Роль публічної дипломатії у сучасних українсько-польських відносинах* [Дис. … канд. пол. наук : 23.00.04]. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича.
4. Сендецький, А. (2022). Культурно-мистецький діалог українських театрів на сторінках польської періодики початку XXI століття. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, (23), 131–143. https://doi.org/10.34079/2226-2849-2022-12-23-131-143
5. Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.

6. Culture.pl. (2022, 23 серпня). *Польська культура підтримує Україну*. https://culture.pl/ua/stattia/polska-kultura-pidtrymuye-ukrainu
7. Cummings, M. (2009). *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey. Cultural Diplomacy Research Series*. Americans for the Arts (formerly Center for Arts and Culture).
8. Nye, J. (2004). *Soft power: The Means to Success in World Politics*. Public Affairs.
9. Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Taylor & Francis Group.
10. UNESCO, Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005). https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-and-promotion-diversity-cultural-expressions

СИЖУЙ Хоу
Аспірантка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
housirui009@gmail.com
https://orcid.org/0009-0002-3198-6661

ВИПАДКОВІСТЬ ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД: СХІДНІ МОДЕЛІ МИСЛЕННЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ВИКОНАВЦЯ У СУЧАСНІЙ КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ

Дослідження присвячено аналізу впливу східної філософії на західну академічну музику другої половини XX століття, зокрема на становлення та формування індетермінізму як композиторської практики. Розглядається процес впливу ідей Сходу, зокрема у-вей (дія через недію), поняття порожнечі та циклічного часу, на переосмислення самої сутності музики, змінивши логіку її створення і виконання. Музика втрачає властиву європейській традиції лінійність і фіксованість, натомість стає простором споглядання, де особливу роль відіграють тиша, повторення, відкритість і випадковість.

Особливо яскравим прикладом є творчість Джона Кейджа. Завдяки знайомству з Гітою Сарабхай та дзен-буддизмом Кейдж формує концепцію музики як медитативної практики. У циклі *Sonatas and Interludes* (1948) відчутна статичність і повторюваність, а у творах *Music of Changes* і *Concert for Prepared Piano* (1951) композитор застосовує китайську Книгу змін як засіб випадкового вибору музичного матеріалу. Радикальним жестом стає твір 4′33″ (1952), що складається лише з тиші, де увага слухача спрямовується на навколишні звуки—ідея, глибоко вкорінена в дзенській естетиці.

Паралельно розвивається мінімалістична традиція, в якій східна філософія стає ключовим джерелом. У творчості Ла Монте Янга спостерігається тяжіння до звукової нерухомості та мікротональності: тривалі тони без кульмінації створюють враження застиглого часу. Террі Райлі, натхненний класичною індійською музикою, у творі *In C* (1964) застосовує відкриту форму з циклічним повторенням фраз, що дозволяє кожному інструменту вступати вільно. Стів Рейх, хоча й відомий інтересом до африканських музичних структур, у ранніх електроакустичних творах, як-от *It's Gonna Rain* (1965), створює ефект звукової медитації через фазове зсування записів. А у Філіпа Ґласса східний вплив особливо помітний в опері *Satyagraha* (1980), побудованій на текстах з Упанішад, де повторення мотивів набуває сакрального змісту.

Ці пошуки не обмежувалися лише представниками авангарду та мінімалізму. Композитори академічної традиції також зверталися до східного світогляду як до джерела нової духовності. Олів'є Мессіан, поєднуючи католицьке віровчення з інтересом до ритмів індійської музики, у симфонії Turangalîla (1946–48) впроваджує складну циклічну ритміку, що базується на індійських талах і принципах асиметрії. Лу Гаррісон досліджував індонезійські гамелани, створюючи музику на основі пентатонічних ладів без півтонів. Джон Тавернер у творі *Veil of the Temple* (2002) синтезував тексти з різних духовних традицій, таких як індуїзм, іслам, буддизм, прагнучи до музичної форми як універсальної молитви.

У сучасній камерній музиці випадковість функціонує як художній механізм, який радикально змінює роль виконавця. Існує кілька способів реалізації цієї

випадковості. У творах зі структурною мобільністю композитор пропонує набір заздалегідь написаних фрагментів, послідовність яких виконавець визначає самостійно (Карлгайнц Штокгаузен—Klavierstück XI; Вітольд Лютославський—Trois poèmes d'Henri Michaux). В інтерпретаційно відкритих творах, як у Луїджі Ноно, виконавець сам вирішує порядок і характер звучання, що формує непередбачувану драматургію. Ще один тип—партитура як поле можливостей—представлений графічними або текстовими інструкціями, де виконавець стає співавтором. Нарешті, у мережевих формах музики ансамбль функціонує як взаємозалежна система дій і реакцій (Крістіан Вольф, Джордж Льюїс).

Висновки. Таким чином, східна філософія не просто збагачує музичну палітру, а змінює саму концепцію творчості: від кульмінаційної драматургії до простору співприсутності; від авторитарного контролю—до довіри; від фіксованого тексту—до відкритої події. Це відкриває нову етику виконавця: уважність, гнучкість, готовність діяти «тут і тепер».

СИЛАЄВА Анастасія
Магістр Житомирського державного університету імені Івана Франка
nastyachester63@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-0179-9615

ПІДДУБНА Оксана
Доцент навчально-наукового інституту педагогіки ЖДУ ім. І. Франка, кандидат педагогічних наук
https://orcid.org/0000-0002-5937-0677

РОЛЬ ТРАДИЦІЙНИХ ОРНАМЕНТІВ У ФОРМУВАННІ АЙДЕНТИКИ АРТБУКУ

Традиційний український геометричний орнамент становить важливий пласт культурної спадщини та здатен виконувати роль ідентифікатора національної культури у візуальних комунікаціях із суспільством. Використання орнаменту в графічному дизайні, дизайну типографіки, зокрема у створенні артбуків, відкриває широкі можливості для поєднання автентичності та актуальності. Водночас у практиці помітна низка проблем: відсутність достатньої теоретичної бази (наприклад щодо форми, композиції та принципів застосування геометричного орнаменту), несистемність у застосування орнаментальних елементів, дисгармонія кольору, перенавантаження деталей та недостатня культура відбору мотивів. Такі недоліки знижують якість та виразність айдентики, перетворюючи одного їх носія символічного змісту на поверхневу декоративну складову.

Формування впізнаваного стилю артбуку потребує системного підходу до трансформації та стилізації традиційних мотивів. Композиційні закономірності геометричного орнаменту мають адаптуватися з урахуванням усіх сучасних міждисциплінарних знань, а також вимог до художньої культури проєктування. Важливою умовою є відповідність смислового наповнення орнаменту контексту видання: елемент не лише прикрашає, а й працює як візуальний код, що відображає та передає ідеї, цінності та культурні сенси до сучасного споживача.

Говорячи про традиційні орнаменти, в першу чергу ми маємо звернути увагу на історично-культурну складову та значення певних елементів, щоб правильно інтерпретувати та застосувати у створенні айдентики артбуку у слов'янському етностилі. Традиційний орнамент, закарбований у тканинах, кераміці та дерев'яному різьбленні, — це не просто візерунок для прикраси: це стисла візуальна мова, що передає уявлення народу про світ, побут, родину та захист. Дослідження символіки рослинних і геометричних мотивів української вишивки показують, що кожний елемент історично мав чітке семантичне навантаження — коло означало сонце і вічність, ромб і перехрещений квадрат — землю і поле, трикутник та шеврони маркували жіноче або чоловіче начало, хвилясті лінії — воду і рух, рослинні мотиви — родючість і відновлення життя. Ці значення формувалися століттями і були частиною ритуальної, побутової та обрядової практики. Орнамент також працював як оберіг або як важливий маркер статусу (наприклад як код сімейних або регіональних традицій).

Застосування та перенесення такої «закодованої» семантики в айдентику артбуку дає змогу створити видання, яке не просто гарно виглядає, а й несе в собі культурну складову. Ключова вимога тут — розгляд орнаменту як системного

елементу айдентики, а не випадкового елементу декору. Це означає розробити набір формальних правил: що означає кожен мотив у системі артбуку, які кольори і поєднання підтримують його значення, де і в якій ієрархії ці мотиви з'являються (обкладинка, титул, підзаголовки, розвороти, кінцівки розділів, обробка полів картинок тощо). Наприклад, коло-сонце може стати ключовим елементом фіксованим графічним акцентом на титульному аркуші, ромб — модулярною сіткою для ілюстративних вставок, а хвилясті лінії — фоном для розворотів із метафоричною тематикою. Такий підхід гарантує, що кожен візуальний елемент має семантику і повторюваність, тобто працює на запам'ятовування бренду видання.

Практичний алгоритм інтеграції символіки в айдентику починається з систематизації мотивів. Перший крок — скласти глосар: короткі описи кожного мотиву (назва, традиційне значення, регіональні варіації тощо). Другий — класифікувати мотиви за функціями в книзі: маркери структури, наративні символи або інтерактивні елементи. Третій — продумати кольорову мову: в українській традиції кольори теж мають семантику (червоний — захист та сила, білий — чистота, чорний — обмеження, синій — спокій), тому палітра артбуку має підкреслювати вибрані мотиви, а не конфліктувати з їхнім значенням.

Традиційні мотиви не обов'язково повністю виконувати в автентичному вигляді, навпаки, корисно розробити власні інтерпретації мотивів (спрощені вектори для логотипу, текстурні версії для фону тощо). При чьому важливо зберігати візуальний корінь — пропорції, ритм, характер штриха — щою сприйняття залишилося зрозумілим та етнічним, проте не архаїчним. Саме так геометричні та рослинні мотиви стають універсальною системою айдентики: їх можна масштабувати, застосовувати як маску для зображень або як інтерактивні елементи у цифровому супроводі артбуку.

Ще одна важлива складова — педагогічна: оскільки кожен мотив має відповідне значення, у виданні доцільно передбачити невелику етнографічну довідку або графічний словничок мотивів. Такий блок підвищує культурну цінність артбуку та допомагає споживачу прочитати візуальні коди, що створить в нього додаткову «точку зчеплення» між виданням і аудиторією. У практичному плані словничок також захищає від неправильного трактування або випадкового знецінення символів.

Висновки. Стратегія автентичності це, в першу чергу уникнення «етнічного пафосу» — коли орнамент застосовано безграмотно, без розуміння розуміння контексту та символів. Кожна дизайнерська опція має бути аргументована: чому саме цей мотив, чому така палітра. Така дисципліна перетворює орнамент із дешевої фішки в зрілий ідентифікатор, що працює на репутацію видання та його культурну вагу. Справжня сила традиції зростає, коли її знають, розуміють і шанують, а не лише копіюють.

У сучасному світі місце та значення інфографіки визначається її здатністю швидко і ефективно передавати великі обсяги інформації у зручній та візуально привабливій формі. Вона поєднує функціональність і естетику, допомагає не лише донести дані, а й сформувати емоційний вплив на аудиторію.

Список використаних джерел

1. Гох М. М., Кочубей С. Г. Геометрія орнаменту // Освіта, наука та виробництво: II Всеукраїнська науково-методична конференція. Суми, 2017. С. 151.

2. Чистіков О. П. Проблеми використання геометричного орнаменту України в контексті розбудови національної системи дизайну на початку XXI ст. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 34–39.
3. Тітор Д., Віктор Ш. Еволюція форм та символіка орнаментів української вишивки // Традиції української вишивки: відображення та розвиток в сучасній культурі. 2023. С. 125–133.

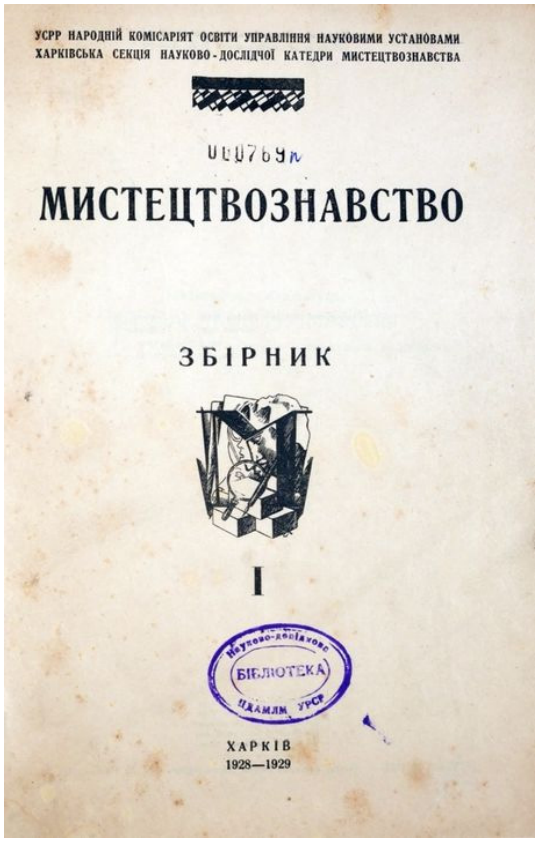
СОКОЛЮК Людмила
доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМУ, професор кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ
https://orcid.org/0000-0002-9564-8672

«МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО І» (1928–1929) В КОНТЕКСТІ ТОТАЛІТАРНОЇ ІДЕОЛОГІЇ

Збірник статей «Мистецтвознавство І» (1928–1929) був присвячений 40-річчю наукової діяльності академіка Миколи Яковича Марра (1865–1934) — видатного, лінгвіста-сходознавця, етнографа, археолога, історика (іл. 1). На обкладинці збірника бачимо витончену марку у виконанні визначного тогочасного художника — Євгена Лансере, на якій зображено літеру «М» як початкову в назві «Мистецтвознавство» і знаряддя роботи майстра — лупу й перо (іл. 2). Побачивши світ на зламі 1920-х і 1930-х рр., цей збірник зараз є бібліографічною рідкістю. На те були свої причини. І головна з них — розгортання наступу тоталітарної держави на українську творчу інтелігенцію, що розпочався з листа Й. Сталіна до генерального секретаря політбюро ЦККП(б)У Л. Кагановича про необхідність знищення «хвильовизму» з його гаслом «Геть від Москви!», що в 1929 р. знайшло продовження в ідеологічних кампаніях, спрямованих проти школи монументалістів Михайла Бойчука і творця нового українського театру — Леся Курбаса.



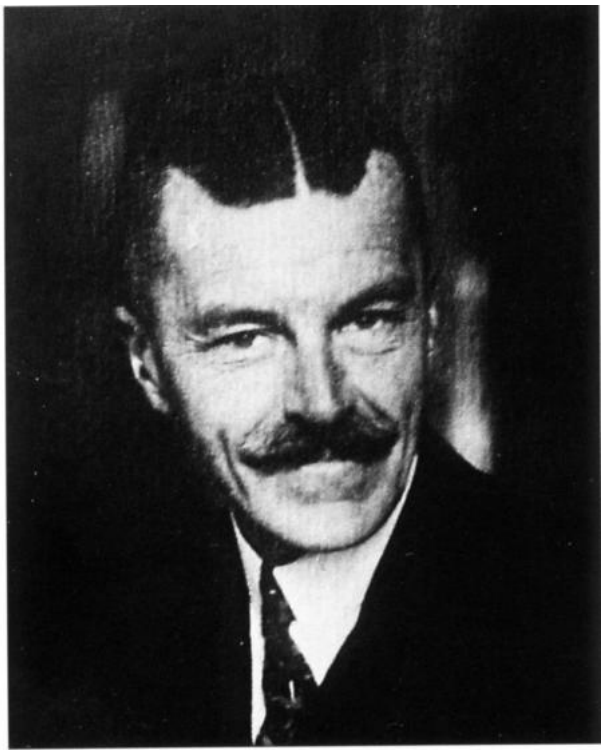
Іл. 1. М. Я. Марр // Мистецтвознавство І. Харків, 1928–1929. Авантитул. Друкарський відбиток



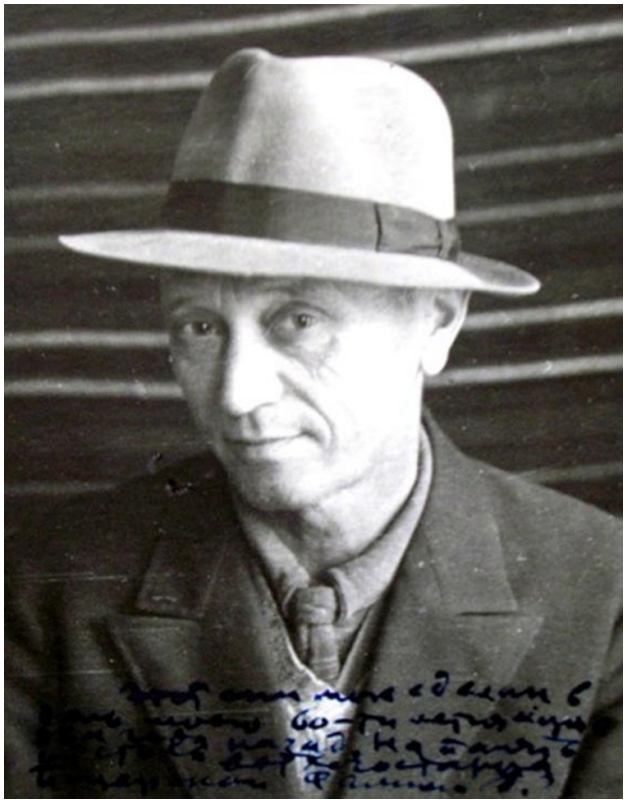
Іл. 2. Обкладинка наукового збірника «Мистецтвознавство 1» в оформленні Є. Лансере. Друкарський відбиток

До складу наукового збірника «Мистецтвознавство I» увійшли статті як з історії українського мистецтва, так і народів Кавказу, чим займалися учні видатного візантолога в Харкові — Федора Івановича Шміта, фізично знищеного у 1937 р. сталінським режимом (іл. 3). В збірнику були розміщені «Мистецтво Слобожанщини XVII — XVIII в.в.» професора Стефана Таранушенка. Безпосереднім учнем Шміта був і професор Дмитро Гордєєв (іл. 4), який після від'їзду Федора Івановича з Харкова перейняв на себе керівництво харківською групою мистецтвознавців. Ним були вичитані, виправлені і підготовлені до друку «Матеріяли з історії українського образотворчого гаптування. Композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XX ст.» Оксани Берладіної (іл. 5). Те ж саме Дмитро Гордєєв проробив і з «Матеріялами до вивчення української дерев'яної різьби. Дерев'яне різьблення українських напрестольних хрестів» Олени Степанової, а також «З матеріалів по базиліки, розкопаної в 1889 р.» Марти Лейтер та «Як збирати матеріал до настінних розписів» Євгенії Берченко. Сам Дмитро Гордєєв, який з весни 1925 р. мешкав у Тифлісі, де, оволодівши основами грузинської мови, увесь час знаходився в експедиціях задля докладного вивчення старовинних пам'яток Грузії, в якій тоді не було власної мистецтвознавчої школи. У збірнику «Мистецтвознавство I» Д. Гордєєв опублікував свою статтю, присвячену розгрупуванню емалей Хахульського складня — особливо високохудожньої пам'ятки грузинського середньовічного мистецтва (іл. 6). Окрім того, серед опублікованих у збірнику матеріалів мистецтвознавців з Харкова, присвячених вивченню художньої культури народів Кавказу і керованих Д. Гордєєвим, була стаття Олени Нікольської про ілюстрації рукописів вірменського майстра

Ованеса з Гізана та Тетяни Івановської про бронзові поясні пряжки стародавнього Кавказу.



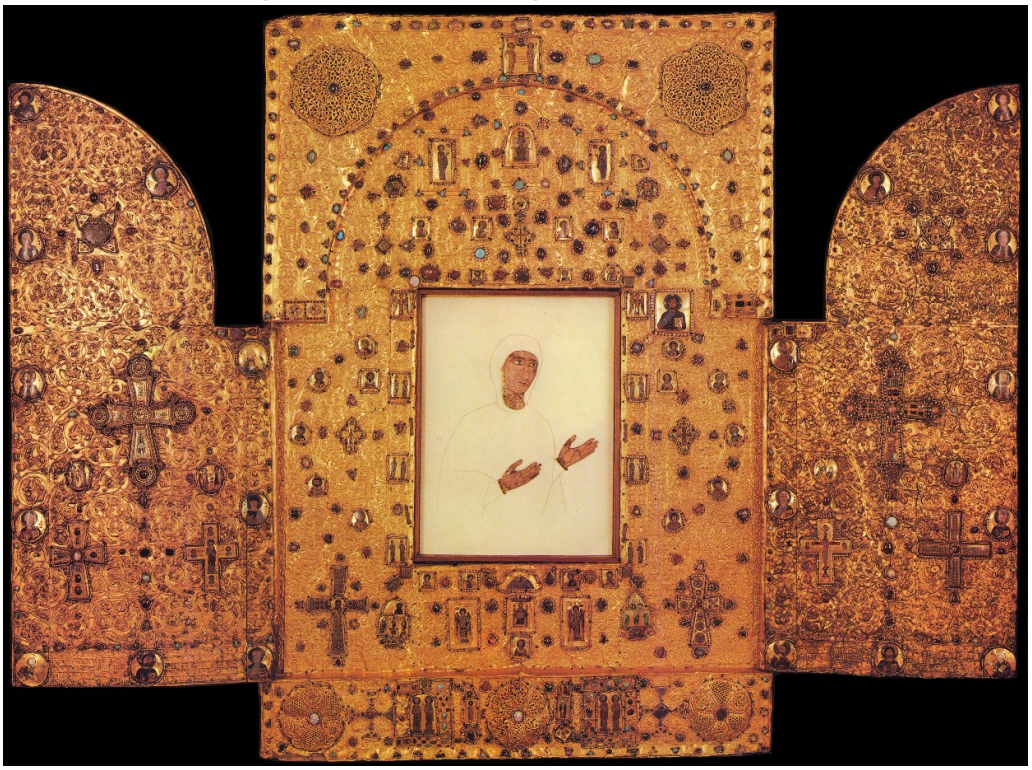
Іл. 3. Ф. І. Шміт. Фото. Архів авторки



Іл. 4. Д. П. Гордєєв. Фото. ЦДАМЛМ України. Ф. 208. Оп. 1. Од. зб. 270



Іл. 5. О. Я. Берладіна. Фото // https://esu.com.ua/article-39440



Іл. 6. Хахульський складень. 1125–1164. 147 × 200. Музей мистецтв Грузії

Науковців, котрі виступили на сторінках збірника «Мистецтвознавство І», на поч. 1930 р. на зборах колективу Українського інституту історії матеріальної культури в Харкові, до складу якого в результаті проведеної реорганізації увійшли члени сходознавчої підсекції, очолюваної Д. Гордєєвим, звинувачували у відсутності «класового, марксистського підходу». Ця полія і стала тим каменем спотикання, що визначив подальшу долю харківської мистецтвознавчої школи. Відчувши небезпеку,

Д. Гордєєв приймає рішення порвати з Харковом і переїхати на постійне мешкання в Тифліс. Але у жовтні 1933 р., коли тоді ще в столичному Харкові набирала обертів сталінська каральна машина і були заарештовані майже всі представники харківської мистецтвознавчої школи, органи ГПУ не обійшли увагою і Д. Гордєєва в Тифлісі. У лютому 1934 р. він був засуджений на п'ять років виправних трудових таборів. Покарання відбував у Байкало-Амурському виправному таборі. Як і С. Таранушенко, Д. Гордєєв був позбавлений професорського звання, а в автобіографії вони повинні були писати, що мають судимість.

СОКОЛЮК Оксана
Аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-0081-056X

СУЧАСНІ ФОРМИ МУЗЕЙНОЇ РОБОТИ НА СУМЩИНІ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Сумщина з її багатющими мистецькими колекціями, розмішеними не лише в художніх, а і краєзнавчих музеях різних районних центрів краю, займає вагоме місце в загальній скарбниці нашої національної культурної спадщини. Всі вони опинилися під загрозою знищення після вторгнення війська рф на землі суверенної Української держави 24 лютого 2022 р. Утім, мешканці передусім обласного центру вистояли в перші ж дні війни, не давши ворогу захопити Суми, а художники цього слобожанського міста невдовзі відкрили свій мистецький фронт, засуджуючи російську агресію. Працюючи під обстрілами, цій тематиці продовжували присвячувати свої картини такі відомі місцеві художники, як І. Швачунов, О. Чередниченко, П. Кишенюк, сім'я Ярових та ін., які вже в липні 2022 р. продемонстрували свої картини в Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького. І слід відразу звернути увагу, що із самого початку російської агресії цей мистецько-культурний заклад не переривав спілкування з глядачем, знаходячи все нові і нові форми. Найбільш цінні речі співробітники музею вимушені були вилучити з експозиції і приховати. Утім, в непорушному стані залишалась зала з предметами місцевих промислів — кролевецькими рушниками, межигірською керамікою тощо (іл. 1). Не забули про своїх народних майстрів співробітники музею і під час воєнного стану в нашій державі. До участі у виставці були запрошені майстри народної творчості України, члени обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва. Свої твори представили, зокрема, різьбяр Віталій Шум, який виставив більше тридцяти предметів своєї дерев'яної об'ємної пластики, та ткаля Олена Петрова, котра показала близько тридцяти кролевецьких рушників, виконаних нею у техніці ручного переборного ткацтва. Виступаючи на відкритті виставки, завідувачка відділу декоративно-ужиткового мистецтва Ірина Яніна відзначила, що у творчому доробку цієї мисткині ми бачимо найпоширеніші елементи орнаментики Сіверського Полісся — ромби, хрести, мотиви квітучого вазону з колосками й дерева життя (іл. 2). А членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва Світлана Бідна заявила, що кролевецькі рушники слід було б занести до списку нематеріальної культурної спадщини України і в Юнеско, поки є живі носії цього унікального виду мистецтва.



Іл. 1. Твори майстрів народного мистецтва Сумщини в постійній експозиції Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. Архів авторки



Іл. 2. Виступ завідувачки відділу декоративно-ужиткового мистецтва Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького Ірини Яніної на виставці майстрів народного мистецтва. Архів авторки

Велику зацікавленість у відвідувачів Сумського обласного художнього музею викликала виставка відомої у світі видатної української народної мисткині — Марії Приймаченко з фондів самого музею (іл. 3). Влаштування тимчасових експозицій, включаючи й фотовиставки, були далеко не єдиними формами співпраці з глядачем, яких дотримувались співробітники музею. Тут широко практикувалися і зустрічі з людьми з особливими потребами, з переселенцями, з учнями дитячої художньої школи, майстер-класи, виступи музикантів тощо (іл. 4). І сприяло успішному проведенню цих заходів надійне укриття у підвальному приміщенні музею, куди спускалися співробітники і відвідувачі під час повітряних тривог.



Іл. 3. Твори Марії Приймаченко на виставці в Сумському обласному художньому музею ім. Н. Онацького. Архів авторки



Іл. 4. Директорка Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького Влада Ярмак поспішає на зустріч з відвідувачами. Архів авторки

Цікаві заходи по роботі з глядачем під час воєнного стану в Україні простежуються і в діяльності Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднєва. Ще у липні 2020 р., тобто до широкомасштабного вторгнення російських військ в Україну, тут була проведена виставка «Урочище Бурлюк», присвячена дню народження видатного футуриста з неіснуючого нині хутора Семиротівка на Сумщині Давида Бурлюка (1882–1967). Ця ідея знайшла продовження через два роки, вже під час воєнного стану, в проєкті вже міжнародної виставки «Futurism: 140th Anniversary of the Artist Davyd Burliuk». Вперше на Сумщині виставка була проведена у форматі mail-art. На ній були представлені твори мистців з різних країн світу — США, Японії, Бельгії, Аргентини, Франції, Німеччини, Австрії, Швеції та ін., виконаних у різних стилях, жанрах і техніках. Виставка стала визначною подією в художньому житті краю. Зараз обстановка на Сумщині ускладнилась через російські обстріли енергосистеми з метою позбавити сумчан світла, що не може не відбитись і на музейній роботі. Утім, ворогові, незважаючи на величезні зусилля, не вдалося окупувати Сумщину і зламати прагнення її мешканців до перемоги. Серед них і представники музейної сфери, які в найскладніших умовах знаходять все нові можливості для спілкування з глядачем, все нові форми роботи на мистецькому фронті.

СОЛОВЙОВА Марія
Студентка Державного торгівельно-економічного університету

БЕЗУГЛА Руслана
Доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну, ДТЕУ

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ: ВИКЛИКИ ЗБЕРЕЖЕННЯ, ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА СТІЙКОСТІ

Повномасштабне вторгнення Російської Федерації в Україну, що триває з лютого 2022 року, змусило українську культуру одночасно виконувати функції оборони, самоідентифікації та забезпечення суспільної резилієнтності. Культура перетворилася на мішень агресора, водночас ставши інструментом виживання спільнот, зшивання колективної травми та публічної дипломатії. За даними ЮНЕСКО, станом на літо 2025 року підтверджено пошкодження понад 500 культурних об'єктів, а історичний центр Одеси внесено до Списку всесвітньої спадщини під загрозою з посиленими моніторинговими місіями у 2025 році[2, 3]. Збереження культурної спадщини безпосередньо пов'язане зі збереженням національної суб'єктності України, адже культура не є периферійним елементом, а становить основу соціальної резилієнтності та ідентичності [1; 10].

Проблема полягає в багаторівневому впливі війни на українську культуру: від фізичного знищення спадщини до інформаційних атак і необхідності інституційної адаптації. Культура виступає як поле битви за існування нації, де її руйнування слугує інструментом стирання ідентичності, а збереження та оновлення — елементом національної безпеки. Економічний аспект проблеми підкреслює загальні потреби відновлення України на рівні близько 524 млрд дол. США на десятиліття, з культурним і туристичним сегментами, оціненими ЮНЕСКО у майже 9 млрд дол. ще у 2024 році, що інтегрується в програми ЄС [4]. Як ми вже зазначали в наших попередніх дослідженнях, проблема також включає трансформацію культурних практик, таких як фестивальний рух, який адаптується до воєнних реалій, забезпечуючи *continuity* культурного життя [1].

Наголосимо, що питання збереження і розвитку української культури в умовах повномасштабного вторгнення розглядали як на міжнародному рівні ЮНЕСКО (моніторинг пошкоджень і програми захисту), Світовий банк, Єврокомісія та ООН (RDNA4 як рамка потреб), Рада Європи (фокус на свободі вираження в умовах війни), Creative Europe (програми для сектору) [2, 3, 7]. Аналітичні центри, такі як SCEEUS (звіти Д. Дуцик та А. Умланда), Інститут масової інформації (фіксація злочинів проти медіа), Reporters Without Borders (розслідування атак), Detector Media та VoxUkraine (моніторинг дезінформації) [5, 6], так і в Україні (Український культурний фонд (дослідження адаптації креативних індустрій), Український центр культурних досліджень (мапування сфери), Український інститут (форуми культурної дипломатії)).

Наголосимо, що проблема є багаторівневою та вимагає системного аналізу. Виокремимо найголовніше:

Фізичне знищення та ризики для спадщини: Удари по історичних центрах, сакральних і цивільних пам'ятках потребують термінових планів порятунку та управління, як фіксують ЮНЕСКО [2, 3].

Медіасередовище війни**:** Баланс між цензурою, стандартами безпеки та необхідністю розслідувань; економічні удари по медіа та прямі атаки на журналістів, з сотнями злочинів з боку РФ у 2025 році, за даними IMI та SCEEUS [5, 6].

Інформаційні операції: Системні спроби пропаганди через Telegram-канали та «больові точки», що підривають довіру та деформують репрезентації України, як документують європейські та українські моніторингові команди [5, 6].

Інституційна спроможність і ресурси: Необхідність стабільного фінансування, процедур безпеки та цифрової готовності; волонтерські мережі, як SUCHO (архівація понад 5000 сайтів і 50 ТБ даних), демонструють ефективність [8].

Наголосимо, що у контексті трансформацій, українська культура адаптується до умов війни: сцени переносяться в укриття, музеї оцифровують фонди, держава приймає закони (наприклад, № 3005-IX про деколонізацію топонімії з липня 2023 р.) [9]. Репрезентація війни формує новий канон свідчень, як у фільмі «20 днів у Маріуполі» (Оскар 2024 р.), що вписує український досвід у глобальну пам'ять, паралельно з деколонізацією канону [10]. Взаємодія охоплює державні інституції, громадянське суспільство, міжнародних партнерів та митців: від ЄС-програм до ініціатив StopFake та PR Army, формуючи екосистему стійкості [7].

Висновки. Можна констатувати, що українська культура в умовах війни є не периферійним елементом, а інтегральною формою оборони, що трансформується, свідчить про військові злочини та вибудовує міжнародну співпрацю. З'ясовано, що для її збереження та розвитку необхідні: стабільні механізми фінансування та цифрової готовності, інтеграція в відбудовчі пакети ЄС з акцентом на оцифровку та архівацію, як у практиках SUCHO [8]; етичні протоколи та безпекові практики (для роботи з травматичним контентом, захисту журналістів і культурних працівників, з урахуванням рекомендацій Reporters Without Borders) [6]; системна культурна дипломатія для посилення репрезентацій на глобальній арені [11]. У науковому полі доцільно сформулювати дослідницькі запити, як-от: довгострокові порівняльні студії деколонізації міського простору; оцінка впливу культурної дипломатії на міжнародну підтримку; розробка метрик «культурної стійкості» громад (участь, довіра, відновлення). Культура як інфраструктура стійкості є частиною безпекової політики; її захист забезпечується мережами взаємодії, що надають швидкість реагування та легітимність українського голосу.

Список використаних джерел

1. Безугла Р. (2022). Конкурсно-фестивальний рух України в часи російської воєнної агресії. *Сучасне мистецтво,* 18, 11–18. https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269657
2. UNESCO (2025). *Damaged cultural sites in Ukraine verified by UNESCO*. September 22 https://www.unesco.org/ (дата звернення: 24.10.25).
3. UNESCO World Heritage Centre (2023). *Historic Centre of Odesa*. January 25 https://whc.unesco.org/ (дата звернення: 27.10.25).
4. European Commission—Neighbourhood & Enlargement (2025). *Updated Ukraine recovery and reconstruction needs assessment (RDNA4)*. https://neighbourhood-enlargement.ec.europa.eu/ (дата звернення: 27.10.25).

5. Institute of Mass Information (IMI) (2025). *War in Ukraine: Russian crimes against journalists and media*. https://imi.org.ua/ (дата звернення: 24.10.25).
6. Dutsyk, D., & Umland, A. (2025). *Between Freedom and Censorship: Mass Media in Ukraine During the Full-Scale War* (SCEEUS Report). Stockholm Centre for Eastern European Studies. https://www.ui.se/ (дата звернення: 27.10.25).
7. European Commission—Culture & Creativity. (n.d.). *EU support to Ukraine's culture and cultural heritage*. https://culture.ec.europa.eu/ (дата звернення: 27.10.25).
8. Save Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO). (n.d.). *About*. https://www.sucho.org/ (дата звернення: 27.10.25).
9. Verkhovna Rada of Ukraine (2023). *Law of Ukraine No. 3005-IX on condemnation and prohibition of propaganda of Russian imperial policy and decolonization of toponymy* [Закон України № 3005-IX]. https://zakon.rada.gov.ua/ (дата звернення: 24.10.25).
10. AP News. (2024). *"20 Days in Mariupol" wins best documentary Oscar*. March 10 https://apnews.com/ (дата звернення: 24.10.25).

СОРОКІН Борис
Аспірант Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
Borys.Sorokin@naoma.edu.ua
https://orcid.org/0009-0009-1189-0276

THE POST-SOVIET MUSEUM AS A FIELD OF EXPERIMENTATION FOR INSTITUTIONAL CRITIQUE

The practice of institutional critique in the arts is characterized by a set of universal creative tasks, namely research, analysis and description of art institutions with a view to unveiling the form and content of their activities. In this context, institutions are perceived as spaces for the creation and demonstration of cultural heritage.

The forms and characteristics of institutional critique in a given country are determined primarily by the existing institutional background. In the context of Ukrainian art during the period of independence, this artistic practice was undertaken in a distinctive set of circumstances. At the turn of the 1980s and 1990s, Ukrainian art underwent a process of transformation. On the one hand, there was the collapse of the Soviet system, which included elements such as state commissions, ideological control, censorship and restrictions. On the other hand, there was the emergence of contemporary art, which existed in a certain institutional vacuum. Interaction with this post-Soviet context became one of the main characteristics of Ukrainian institutional critique.

State museums, and in particular the National Art Museum of Ukraine (NAMU), contain collections that carry the legacy of the Soviet era. This renders them a pivotal subject in the critical re-evaluation of institutional critique practices. The decolonial approach in this context seeks to unmask the ideological narratives that are inextricably linked to socialist realism art, thereby offering novel interpretative frameworks.

The Method Fund is an exemplar of the implementation of institutional critique practices in a museum environment. The Method Fund was established in Kyiv in 2015 by a group of artists, curators, and art historians. The primary objective of this creative and research association is the execution of complex projects, with a particular emphasis on the development of museums. The association's pilot project was "Museum. Foundations" at the Khmelnytsky Regional Museum of Art. The participants of the project undertook a comprehensive examination of the museum's archival materials, encompassing explanatory texts, excursion guides, and card-based scientific descriptions of the works. They also engaged in interaction with members of the museum staff. The exhibition "Museum. The exhibition Foundations" (January 2016) featured works by Larion Lozovyi, Anton Lapovyi, Anna Azarenko, and Anita Nemet.

The findings of the project, "Museum. The exhibition Foundations" were established in the project entitled "Socialist Realism. Seeming to Be Another" (2017–2018), a project undertaken by the "Method Fund" in collaboration with the National Art Museum of Ukraine. The project comprised three distinct components: educational, public and artistic. The educational component consisted of seminars and lectures, while the public component included discussion programmes and the publication of art and research materials. Finally, the artistic component involved exhibition interventions. In their artistic interventions, the artists explored ways of representing the phenomenon of socialist realism in the museum, using practices of juxtaposition and recontextualisation.

In her project "Disciplined Vision" (2021), Lada Nakonechna engaged with the space of the National Art Museum of Ukraine, its collection and archives in a manner that can be described as artistic. The exhibition comprised graphics, installations, objects and videos, which were presented in three halls. In a manner analogous to Larion Lozovyi, Nakonechna opted to investigate the 1930s landscape as a genre that appears to exhibit minimal ideological engagement. The overarching objective of the research was to examine the manner in which a specific artistic genre is perceived, with a view to demonstrating how forms that appear to lack ideological content may in fact embody latent constructs.

The critique of Ukrainian institutions is not confined to confrontational actions. Moreover, it assumes the guise of long-term collaboration and educational projects, with the objective of effecting institutional reform from within. The project "Museum Open for Renovation 2020" was initiated by the self-organised initiative "De Ne De" with the aim of promoting regional museums and organising research projects. The "De Ne De" team concentrated on collaborating with museum staff, organising workshops, lectures and seminars on relevant museum topics, ranging from research to communication. This activity may be regarded as an example of "soft" institutional criticism. The team refrains from highlighting errors from an external perspective, instead opting to assimilate into existing institutions and proffer mechanisms for their enhancement. This approach is a response to the real problems of Ukraine's cultural infrastructure, which is decentralised and often suffers from a lack of funding. De Ne De's initiatives demonstrate that genuine transformation can occur not only in the capital, but also in regional areas, emphasising the necessity of sustained educational endeavours.

Conclusions. The incorporation of artistic interventions within museum spaces signifies more than mere aesthetic embellishments; these interventions serve as a pivotal instrument in the modernisation of cultural infrastructure and the introspective examination of its historical underpinnings. The involvement of artists in the realm of museum spaces and collections has been demonstrated to contribute to the democratisation of culture, thereby facilitating novel perspectives and modes of perception.

СТАХІВ Оксана
Магістр Харківської державної академії дизайну і мистецтв
https://orcid.org/0009-0000-2609-5202

АКЦІОНІЗМ В МИСТЕЦТВІ ЛЬВОВА ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ

Геополітичні зміни закономірно впливають на художні практики, адже культура реагує на трансформації, що змінюють спосіб життя суспільства. Під час політичних чи військових криз мистецтво перестає бути суто естетичною сферою й виконує функцію аналізу, фіксації та комунікації нових соціальних реалій. У такі моменти художні практики формують мову досвіду, який ще не осмислений іншими дисциплінами, допомагають суспільству переживати травму та задають етичні межі свідчення. Війна радикально трансформує характер художнього висловлювання. Вона руйнує звичний уклад, посилює відчуття небезпеки, а мистецтво перетворюється на спосіб суспільної реакції та опору. Зростає значення документальності, свідчення та збереження того, що може бути втрачено. В Україні, де війна триває з 2014 року, мистецтво стало однією з ключових форм роботи з досвідом насильства, втрат і невизначеності. Українська художня сцена виявилася надзвичайно чутливою до соціальних змін, що визначило характер багатьох художніх жестів.

Акціонізм у воєнний час набуває особливої значущості, оскільки базується на безпосередній присутності й актуальності висловлювання. Він працює в реальному часі та є одним з найоперативніших способів художньої реакції на події, що відбуваються. Львів, попри віддаленість від фронту, став важливим центром акціонізму у період воєнного стану в Україні. У 2022–2024 роках місто перетворилося на гуманітарний і культурний вузол, де перетинаються волонтерські ініціативи, мистецькі акції та громадські практики. Сюди переміститися численні митці, що зумовило високий рівень публічних перформативних жестів.

У мистецьких практиках акціонізму цього періоду окреслюється кілька ключових тематичних домінант. Насамперед це збереження пам'яті, як індивідуальної, так і колективної, що потребує постійного актуалізування в умовах загрози стирання. До прикладу, перформанс мисткині Зірки Савки «Ритуали пам'яті», у якому вона опускала фрагменти вугілля у великий резервуар з водою, вимовляючи імена українських захисників, зокрема військовополонених, убитих в Оленівці. Цей жест занурення символізував прагнення вберегти та захистити їхню пам'ять від зникнення. Адже людина продовжує жити на землі доти, доки про неї пам'ятають. У цьому контексті важливо згадати і проєкти Владка Кауфмана «Бесіда» та «НАБАТ». Якщо «Бесіда» працює з індивідуальним актом щоденного фіксування образу воїна як способом внутрішньої дисципліни та опору притлумленню уваги, то «НАБАТ» розгортає цю логіку в просторі колективного жесту. Кауфман пропонує форму участі, де пам'ять звучить буквально, через додавання нових «дзвонів», що символізують кожен прожитий день війни. Ці проєкти поєднані спільною етикою. Вони протидіють звиканню до насильства, створюють ритуали пам'ятання та формують простір, у якому мистецтво стає щоденною громадянською дією.

Так само важливою є тема втрати, що охоплює як особисті переживання горя, так і досвід загального суспільного травмування. Перформанс львівської мисткині Ярини Шумської «Прийняття порожнечі» говорить про осмислення цього досвіду

та його прийняття. Перформерка прагне створити простір для колективного проживання, де особисті переживання переплітаються з колективними, а глядач занурюється у власну свідомість та підсвідомість через звук, колір та рух.

Акціонізм активно звертається до документування подій, перетворюючи публічні жести на свідчення часу. Паралельно формується простір для пошуку власної ідентичності, адже війна примушує переосмислювати підстави особистого та національного «я», межі спільноти та власну причетність до історичних процесів. Усе це визначає змістову рамку акціоністських практик, надаючи їм виразного соціокультурного та етичного виміру.

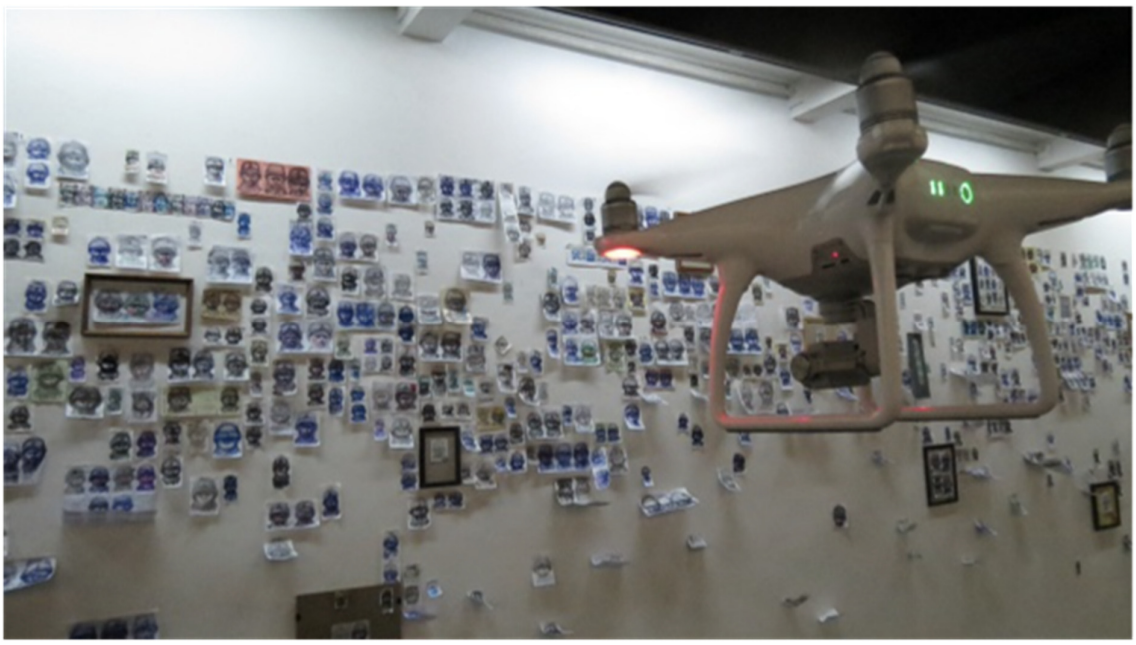
Акціонізм у Львові вказаого періоду характеризується кількома рисами: схильністю до документальності та роботи з реальними матеріалами; етичним мотивом підтримки та свідчення; створенням ситуацій колективного переживання; функцією культурної медіації між індивідуальним досвідом і суспільним запитом на осмислення війни. Таким чином, аналіз акціонізму у Львові під час війни потребує врахування загального впливу геополітичних зрушень на художні практики, специфіки українського культурного процесу після 2014 року, а також структурних особливостей акціонізму як форми, здатної оперативно реагувати на травматичні зміни. Розгляд цих передумов дозволяє сформувати цілісне уявлення про те, як сучасне українське мистецтво функціонує в умовах воєнного стану і яким чином воно бере участь у суспільному осмисленні війни.



Ярина Шумська, перформанс «Прийняття порожнечі». Архів авторки



Влодко Кауфман. Проєкт «Бесіла». Фрагмент. Галерея Дзиґа, Львів. 2017



Влодко Кауфман. Проєкт «Бесіда». Фрагмент. Галерея Дзиґа, Львів. 2017



Зірка Савка «Ритуали пам'яті». Архів авторки

СТЕПАНЕНКО Анастасія
Аспірантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка
hladka.anastasiiaa@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1125-6522

ПРАКТИКИ МЕМОРІАЛІЗАЦІЇ ЯК ІНДИКАТОР КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У СУЧАСНОМУ МІСТІ

Культурна пам'ять є формою репрезентації минулого, через яку спільнота конструює власну ідентичність. У міському контексті цей процес набуває просторового виміру: місто стає медіумом пам'яті, у якому соціальні практики залишають знакові сліди. Проте меморіалізація у місті відбувається не лише через просторовий вимір — монументи, музеї, тимчасові інсталяції тощо, а й через повсякденні практики, ініціативи громад, ритуали та інші нематеріальні культурні форми.

В меморіалізації таким чином поєднується фіксація минулого з переживанням актуального, теперішнього. У цьому сенсі практики меморіалізації можна розглядати як форми символічного володіння простором — способи вписування колективної пам'яті у міський ландшафт. Те, як реалізуються ці практики, відображає риси ідентичності та ціннісні орієнтири суспільства: у демократіях вони часто мають відкритий, діалогічний характер, громадськість залучається до осмислення минулого та створення місць пам'яті, тоді як у суспільствах з авторитарними тенденціями меморіалізація набуває форми монологічного, офіційного наративу. У цьому сенсі способи увічнення пам'яті стають своєрідним дзеркалом культурної зрілості, національних ідей та уявлень про спільне майбутнє. Отже, практики меморіалізації виступають індикатором культурних трансформацій: саме через них можна зчитати зміни у цінностях, колективних наративах та соціальних уявленнях.

Так, ми бачимо, що після 2014 року, а особливо після 2022-го, українські міста переживають глибоку реконфігурацію простору пам'яті. Процеси декомунізації та дерусифікації не обмежуються перейменуванням вулиць чи демонтажем монументів, вони означають зміну символічного коду міста, перехід до національного наративу. Проте, як свідчить аналіз урбаністичних практик (Київ, Харків, Дніпро, Ірпінь, Херсон), зміни у матеріальному просторі не автоматично ведуть до зміни у свідомості мешканців. Стійкість старих символів і наявність «лакун пам'яті» зумовлюють потребу у створенні нових форм символічної присутності. Серед таких — тимчасові меморіали, візуальні акти солідарності (наприклад, мурали, арт-інсталяції), цифрові карти пам'яті, ритуальні практики спільнот (хвилина мовчання, створення локальних меморіалів). Такі форми фіксують новий тип відносин між містом і його мешканцями, що формується разом із закріпленням демократичного устрою та децентралізацією влади: пам'ять перестає бути заданою зверху, натомість стає результатом колективного перетлумачення минулого у просторі спільного досвіду.

Місто виступає середовищем, у якому соціальні зміни набувають видимого, матеріального вираження. Умовно кажучи, кожен акт перейменування, реконструкції або символічного жесту є одночасно практикою пам'яті й актом культурної саморефлексії. Таким чином, меморіалізація у сучасному місті є не лише реакцією на історичний досвід, втрати чи травми, а способом утвердження культурної суб'єктності. Саме в цій здатності переозначувати простір і полягає її трансформаційний потенціал.

Висновки. Практики меморіалізації у сучасному місті виступають одним із механізмів осмислення соціальних змін і реконфігурації культурної пам'яті. Вони дозволяють фіксувати минуле та трансформації процесу його інтерпретації, що робить пам'ять живим, динамічним процесом.

Для українського контексту меморіалізація стає полем культурної дії, у якому відбувається переозначення ідентичності, простору й часу. Через символічні жести, партисипативні ініціативи та міські наративи фіксується нова культурна суб'єктність, що долає імперські й тоталітарні моделі пам'яті. Отже, практики меморіалізації є не лише дзеркалом, а й рушієм культурних трансформацій у сучасному місті.

СУВОРОВА Ірина
Аспірантка творчої аспірантури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
irina.applause@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-7365-2946

ДОСВІД УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ У ПОСТАНОВЦІ ОПЕР НА ІСТОРИЧНУ ТЕМАТИКУ: ПОШУК ОПТИМАЛЬНИХ ХУДОЖНІХ РІШЕНЬ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО «АННА ЯРОСЛАВНА КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ»)

Постановка проблеми… В умовах стрімкого розвитку сучасного оперного театру і зростаючої суспільної потреби у зверненні до історичного минулого, перед українськими режисерами постає завдання кардинального оновлення підходів до постановки опер на історичні сюжети. Існує гострий дефіцит у теоретичному аналізі та узагальненні практичного досвіду режисерів, які прагнуть гармонійно поєднати документальну основу історичних опер з прогресивними сценічними технологіями та актуальною естетикою.

Ключова проблема полягає у відсутності чіткої методології та усталених критеріїв для вибору найефективніших художніх рішень (сценографічних, світлових, режисерських) при сценічному втіленні історичної опери, що здатні уникнути музейності та забезпечити глибоку емоційну реакцію глядача XXI століття.

Актуальність дослідження зростає у зв'язку з потребою відродження та інтеграції у сучасний репертуар маловідомих, але значущих творів, таких як опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції». Цей твір є ідеальною моделлю для вивчення того, як національно-історична проблематика може бути переосмислена за допомогою сучасного візуального та драматургічного інструментарію. Виникає необхідність дослідити та визначити, які саме інноваційні режисерські прийоми дають можливість максимально розкрити потенціал опери про видатну постать, гарантуючи її затребуваність та успіх у нинішньому культурному просторі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій… Ільченко П. [1] у своїй статті обґрунтовує сучасні підходи до формування режисерського задуму оперної вистави, що поєднує традиційні й інноваційні естетичні принципи. Продовженням цих теоретичних позицій є новіша праця Ільченка П. [2] яка досліджує аналітичні методи осмислення оперної драматургії та актуальні стратегії її сценічного втілення. Стаття Литвина Р. [3] аналізує сучасну режисерську інтерпретацію історичної опери як приклад оновлення національного міфу у сценічному мистецтві. Суворова І. [4] у дослідженні презентує авторську модель постановки опери, що поєднує історичний сюжет із сучасними режисерськими технологіями та засобами сценічної виразності.

Мета дослідження — проаналізувати досвід українських режисерів у постановці історичних опер та визначити оптимальні художні стратегії для їхньої актуалізації у сучасному театральному просторі.

Виклад основного матеріалу… Досвід режисерів при постановці української історичної опери завжди пов'язаний із потребою переосмислення класичного

матеріалу для актуалізації його тем у сучасному контексті, часто через умовність та символізм. Це завдання ускладнюється необхідністю балансувати між музичним матеріалом та пошуком нової візуальної мови, що може викликати контроверсійні реакції у публіки. Режисери часто прагнуть перетворити історичну драму на філософське або пророче висловлювання про сьогодення. Постановка опери Бориса Лятошинського «Золотий Обруч», здійснена Іваном Уривським, на сцені Львівської національної опери у червні 2025 року — є принципово переосмисленим, позачасовим проєктом, який відходить від традиційного історизму. Режисер переніс сюжет повісті «Захар Беркут» в умовний та символічний простір, підкреслюючи актуальність боротьби за свободу для сучасної України. Сценографія Дарії Білої використовує мінімалістичні елементи, зокрема скляні стіни-вітрини, які слугують метафорою внутрішніх бар'єрів героїв або нездоланних перешкод. Костюми артистів модернізовані та сучасні, що посилює ідею, що твір є емоційним свідченням сьогодення та пророцтвом. Хоча постановка насичена глибокими сенсами і потужно розкриває теми гідності, вибору та самобутності, деякі критики відзначали «нестерпну фронтальну статичність» та умовність окремих сцен, як-от використання кольорових кульок для зображення зіткнень, що викликало суперечливу реакцію у глядачів. Загалом, «Золотий Обруч» Уривського визнається як масштабне й складне оперне полотно, що є містичною історією про пітьму та спокуту, яка, попри візуальну контроверсійність, потужно резонує з історичним контекстом. Цей пошук нових форм у постановці національних опер продовжує художній вектор, представлений у проєкті «Анна Ярославна — королева Франції», який також зосереджений на метафоричному осмисленні історії. Постановка «Анна Ярославна — королева Франції» є масштабним художнім проєктом, що втілює оригінальну модель сценічного синтезу. В її основі лежить концепція кінетичної метафори державотворення, яка передбачає символічне, багаторівневе переосмислення історичного матеріалу. Такий підхід тяжіє до умовного театру дії, де всі елементи, від пластики до світла, виконують семантичну функцію. Центральним стрижнем виступає образ Анни, крізь який реалізується ідея культурної еволюції Франції. На початку сценічний простір уособлює хаос і занепад, відображений у фрагментованих декораціях та неузгодженій пластиці акторів. Поява Анни стає переломним моментом: з хаосу постають ознаки впорядкованості, а світло набуває ясності. Режисерський задум спрямований на формування позачасової притчі про те, як особистість здатна структурувати хаос. Колористика змінюється від холодного сірого до золото-освітленого спектру, символізуючи набуття єдності. Звуковий простір поєднує український архаїчний спів із західноєвропейським церемоніалом. У фіналі сцена постає як гармонійна архітектурна конструкція, демонструючи глибоко продуманий видовищно-драматургічний синтез.

Висновки. Досвід постановки українських історичних опер, яскраво представлений у проєктах «Золотий Обруч» (реж. Іван Уривський) та «Анна Ярославна — королева Франції» (реж. Ірина Суворова), підтверджує стійку тенденцію до радикального переосмислення класичного матеріалу через умовний театр дії та символізм. Обидві вистави використовують метафоричний сценічний синтез для актуалізації національної історії, перетворюючи її на позачасові притчі про ідентичність, боротьбу та державотворення. Режисерські рішення демонструють прагнення до нової візуальної мови, де взаємодія світла, пластики та модернізованої сценографії формує цілісне видовище, що є філософським висловлюванням про сьогодення і викликає активний діалог із публікою.

Список використаних джерел

1. Ільченко П. І. «Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики» // Українське музикознавство. Київ, 2020. Вип. 46. С. 45–57.
2. Ільченко П. І. Режисерський аналіз драматургії оперного твору у світлі новітніх тенденцій розвитку музичного театру //Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2025. № 1(66). С. 74–94.
3. Литвин Р. Між історією та пророцтвом: Уривський повертає «Золотий обруч» Лятошинського на сцену Львівської опери. Українська правда. Життя. 2024. 5 червня. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/pro-shcho-zolotiy-obruch-ivana-urivskogo-u-lvovi-oglyad-up-308499/
4. Суворова І. «Режисерський концепт реалізації опери А. Рудницького "Анна Ярославна — королева Франції" в експериментальному моделюванні творчого мистецького проєкту». // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, № 3(68), 2025.

СУЛИМА Оксана
Завідувач сектору науково-дослідного відділу фондів
Полтавського краєзнавчого музею ім. В. Кричевського
sulyma.oksana89@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-7267-8126

ОБРАЗ ХЛІБА У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЖАЛОБНЮКА

Одеський художник Станіслав Жалобнюк спільно з Одеським національним художнім музеєм уперше презентував виставковий проєкт «Випромінювання» 26 січня 2024 р. у Хмельницькому обласному художньому музеї. Переважна більшість арт-об'єктів створена митцем у 2022–2023 рр., як відповідь на жахливі події повномасштабного вторгнення росії в Україну.

Творчість Стаса Жалобнюка 2022–2025 рр. втілює «нову щирість», прикметну для метамодерну, що відходить від принципів постмодерністської іронії та цинізму [1, с. 33; 2, с. 39]. Безперечно, це емоції негативного спектру, але їхнє накопичення не призводить до деструкції особистості, а, навпаки, після свідомого проживання та переосмислення, сприяє інкорпоруванню до здобутого досвіду і оприявленню у творчих практиках.

Пан Станіслав сам монтує експозицію, створюючи цілісну картину з пазлів-творів із кількох серій, — «Садочок мого діда Сави, рік 1947», «E95», «Black sea», «Ukraine» та ін. Він не керується хронологічними чи тематичними принципами під час побудови виставки на кожній наступній локації (на сьогодні їх більше двох десятків), бо намагається щоразу адаптувати новий простір до своєї ідеї, залучити його до художнього наративу. Там чином, не існує однакових виставок, а лише тотожні за темами та сюжетами. Окрім того маляр продовжує доповнювати вказані серії, що збагачує та дозволяє варіювати наповнення наступних виставок.

Магістральний концепт творів Стаса Жалобнюка складається з чотирьох топосів: війна, дорога, море, хліб.

На картинах із серії «Ukraine» зображена рум'яна хлібина на чорному тлі, він ніби проявляється з суцільного мороку. На полотні відсутні деталі, відмежоване все зайве, адже зараз ціла країна зосереджена на спільний меті — зберегти своє буття. Хліб в українській традиційній культурі здавна сприймається не лише як основний продукт харчування, але й як сакральна цінність (хліб — тіло Христове). Україну називають житницею Європи, державою, чиє зерно годує багато країн світу. Після 24 лютого 2022 р. слово «паляниця» стало маркером для визначення окупанта та способом встановити мінливі межі безпеки, перевіривши цим кодом «свій чи чужий» поряд. Сенсів можна виявити безліч і тим більше їх стає, чим більше відвідувачів долучаються до пошуку та осмислення.

Роботи цього циклу навмисно розміщені під склом, в центрі якого знаходиться приціл. Занурюючись у глиб зображення, глядач відчуває певну роздвоєність, бо не лише хліб, але й він сам може бути мішенню. У глобальному значенні Україна та українці і є той «хліб» (цінність, ресурс), на який наведений ворожий окомір [3]. Деякий час художник не доповнював цей цикл, та реалії змусили намалювати і паляницю із відкраяною скибкою, що уособлює відтятий окупантами шмат України. Це теж обумовлює варіативність виставок у черговому музеї та дозволяє їй не втрачати актуальності.

Зображення хлібини — фактично сакрального продукту, має ознаки як камерності сюжету, так і епічності. У цьому образі закодована і жахлива трагедія українського народу — голодомори. Цій темі автор присвятив окрему інсталяцію «Садочок мого діда Сави, рік 1947», що без прикрас розповідає про сімейний досвід сім'ї Жалобнюків. Терор голодом став засобом більшовицького режиму упокорити українську націю та призвів до глибинних психологічних змін, деформацій культури і духовності, менталітету загалом, похитнув традиційні засади патріархального суспільства. І це торкнулося родини автора, поколінням якої довелося відмовитися від споконвічного місця проживання та української мови заради виживання у безкомпромісних умовах радянського тоталітаризму. Відрефлексовану родинну біль, втрати та рани предків митець виразив за допомогою об'єктів інсталяції та асамбляжів — понівечених або обпалених стовбурів дерев (дідові Саві довелося знищити виплеканий фруктовий сад, тим самим втративши українську ідентичність) та скалічених янголят на підставках-милицях (скам'янілі уламки радянщини). Митець у творах осмислює власні переживання та колективні міжпоколінні травми синхронно в масштабі людського життя та діахронно в історії роду [4, с. 214].

Форми та колірні рішення полотен на перший погляд прості (ні барвистості, ні мудрувань, ні нагромадження образів). Ця простота художніх трактувань — свідомий вибір, бо за нею прихована багатошаровість наративів, що підштовхують вдумливого глядача до роздумів. Різні асоціації виникають мимоволі, адже художник із максимальною відкритістю документує враження від подій російсько-української війни. У своїх творах пан Станіслав акцентує на тому, що ця війна не лише за землі чи ресурси — це насамперед війна екзистенційна, війна за цінності, історію, наративи. Роботи митця позначені філософським трактуванням дійсності, належать до інтелектуального contemporary art, бо не дають готові відповіді, а, навпаки, ставлять складні запитання, провокують, бентежать.

У манері виконання картин відчутний вплив академічної школи, що проявляється в ліпленні форми мазком, а також імпресіоністичне відчуття реальності — розмитість контурів, мерехтіння світло-повітряного простору, бажання впіймати стани, які неможливо описати словами.

Одеський художник уміє переконливо візуалізувати свої думки та переживання, виразно передавати психологічні стани і настрій, нашаровуючи їх на власні трагедії та життєві практики. Його твори — це рефлексії про події війни, вони відгукуються, адже кожен має той чи інших травмувальний досвід. Митець ще раз нагадує, що не варто соромитись негативних емоцій, вони наші помічники під час складних випробувань і саме мистецтво сприяє їх свідомому проживанню та переосмисленню.

Список використаних джерел

1. Афанасьєв, О., Василенко, І. (2022). Метамодернові мандри: від іронії до метаіронії. *Докса. Вип. 2 (38)*. С. 28–37.
2. Гребенюк, Т. В. (2023). Спільний біль, війна й ідентичність: національна специфіка українського літературного метамодернізму. *Сучасні літературознавчі студії*. Київ. Вип. 20. С. 30–68.
3. Сулима, О. С. (2025). Коло друзів музею невпинно розширюється. URL: https://www.facebook.com/share/p/1CR78gRZEb/

4. Литвин-Кіндратюк, С. Д. (2023). Мистецтво та війна: соціально-психологічні трансформації. *Габітус*. № 51. С. 211–216.

СУРНІН Микита
Магістр режисури, молодший науковий співробітник, відділ культурно-цивілізаційних досліджень, Інститут культурології НАМ України
surninmykyta@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3768-5026

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МАРЕВНОГО СТАНУ РЕЧЕЙ У СУСПІЛЬСТВІ СПЕКТАКЛЮ В XXI СТ.

Гра в життя стала сприйматися цікавішою за саме життя. Брудні кеди від Golden Goose та Balenciaga продають як виразник розкоші; хіпстера з дорогою кавою на Рейтерській та світовою зіркою об'єднує така річ як — стиль.

Ці, спеціально сконструйовані образи бідності продаються як гра, яка історично мала соціальні наслідки. Наприкінці XVIII ст. на фоні голоду Марія Антуанетта будує у Версалі селище для гри у селянку. Вдягає на вигляд прості плаття, але зшиті з дорогого муслiну та прикрашені шовком; у такому наряді доїть коров та збирає овочі висаджені вночі садівниками [1]. Театралізація потреб з абсолютним нерозумінням реального страждання. Як наслідок такої поведінки — революція та гільйотина.

Коко Шанель трансформує символіку бідності — чорне траурне плаття служниці надаючи значення витонченого смаку, перекодуючи значення в стиль. Візуальний маркер бідних, але відірваний від соціального контексту.

Кайлі Джена позує для Акне в образі шахтаря, Кім Кардаш'ян рекламує щось на кухні хрущовського типу, Адам Сендлер на червоній доріжці у футболці та шортах, які хоч і виглядають простими, але коштують як місячна оренда.

Образи «скромних мільонерів» як от Стів Джобс у водолазках Issey Miyake, та футболки Марка Цукерберга за сотні доларів. Це не скромність, а нарочита театралізація аскези, ілюзія «свого», задля того, аби донести до бідного дві ідеї — що заможність не головне, та все можливо. Насправді ж це дорогі костюми лицемірства, якими статус маскується, та роблять бідність глянцевою, естетичною та нестрашною. Коли бідність стає стильною, тоді страждати немає сенсу, адже страждання втрачає гостроту [2].

Бідному подається сигнали, що ми такі ж, просто ми — трудолюбиві та з ідеями. Це обеззброює. Естетизація робочого одягу, зйомки в убогих інтер'єрах, гламурний депресивний стиль — це все продається звичайним людям за ціною багатих. Цикл соціальної напруги, тим сильніше, чим еліти намагаються, хай і несвідомо здаватись, а не бути, ближче до народу.

Ця мімікрія є асиметричною, через неможливість бідним бути багатими. Тільки в малих дозах, як наприклад покупки по 1 мл. розпиву ультранішевої парфумерії від Toskovat, Zoologist і подібних, які мають в собі ноти калу, брудних доларів і т. д.; адже на більші об'єми не вистачає грошей. Історично такі моменти завжди збігаються з точками біфуркації. Це про страх втрати статусу в умовах нерівності. Якщо раніше могла в якості зняття напруги революція з цим впоратись, то зараз так само, адже це результат накопичення злоби.

Список використаних джерел

1. Crispino D. (2022), The Hameau de la Reine at Versailles and the reproduction of vernacular architecture. Universitat Politècnica de València. pp. 79–85 https://doi.org/10.4995/HERITAGE2022.2022.15154 [https://www.academia.edu/92100778/The_Hameau_de_la_Reine_at_Versailles_and_the_reproduction_of_vernacular_architecture] (дата звернення 17.10.2025)
2. Guy Debord, La società dello spettacolo [1967], Massari Editore, Bolsena 2002.

ТИМОФІЄНКО Богдан
Аспірант ІПСМ НАМ України, викладач НАОМА, викладач КНУТД
bogdan.tym@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1146-1948

ДРОН-АРТ: НА МЕЖІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЕСТЕТИЧНОГО ЖЕСТУ

У XXI столітті дрони перетворилися з виключно військових і промислових пристроїв на важливий інструмент у художній практиці. Їхнє використання охоплює візуальне мистецтво, перформанс, музику, архітектуру і навіть кураторські стратегії. Сучасні митці експериментують із дронами як знімальними чи інсталяційними платформами, чим переосмислюють саму природу жесту, зображення та авторства у взаємодії з технологічною автономією. Метою цього дослідження є аналіз феномену дрон-арту крізь призму естетичного жесту та технологічної агентивності, зосереджуючись на ключових художніх стратегіях і концептуальних підходах.

Термін «дрон-арт» позначає міждисциплінарне коло мистецьких практик, у яких дрони функціонують не лише як засоби фіксації чи маніпуляції простором, а як активні учасники художньої події. Здатність до автономного або алгоритмічного руху, просторового позиціонування та взаємодії з іншими об'єктами чи людськими тілами виводить дрон за межі інструментального статусу. Як зазначає Rhee (2021), дрони можуть виконувати «естетичну роботу» навіть у відсутності людини, актуалізуючи проблему постлюдського авторства.

Джеймс Брідл (*Drone Shadow*, 2013) пропонує критику невидимості дрона як зброї через художнє перенесення його «тіні» у публічний простір, повертаючи тілу соціального глядача відчуття масштабу і загрози. Інші митці—як-от KATSU (2015), що використовує дрони для «аерописьма», або Addie Wagenknecht, яка з допомогою дронів створює роботизовані абстрактні композиції—розглядають дрон як розширення тіла і жестикуляції художника.

Поняття «естетичного жесту» в контексті дрон-арту набуває нових якостей. Жест більше не обов'язково має тілесне походження—він може бути реалізований через попередньо закодовану траєкторію, алгоритм або сенсорну реакцію. За Braidotti (2013), у постгуманістичному мистецтві важливим є не розмежування «людське/машинне», а вироблення нових типів зв'язку, де дрон виконує функцію коагента. Висхідні й синхронізовані рухи рою дронів у проектах Daito Manabe (*border*, 2015) та Eleven Play нагадують хореографію без участі людського тіла, в якій координати простору, світла, звуку і руху формують складний аудіовізуальний жест.

Окремий пласт дрон-арту формують практики, які працюють із проблемою спостереження, видимості та влади. У своїх роботах Trevor Paglen (2016) розкриває феномен «операційного зображення»—такого, що створене не для людини, а для машини, тобто обчислювального аналізу. У цій логіці дрон як камера стає суб'єктом нової епістемології—машинного погляду. У відео-есе Harun Farocki *Eye/Machine* (2003) бачення без участі людського ока стає метафорою контролю й розчленування світу на тактичні зони.

У контексті війни в Україні, починаючи з 2022 року, дрони набули нових естетичних і символічних ролей—від бойового інструмента до засобу фіксації руйнувань і документування травматичного досвіду. Арт-проєкти на зразок *The Art of Winning*

(PinchukArtCentre, 2023) рефлексують над цією подвійністю—дрона як носія як знищення, так і зображення.

Висновки. Узагальнюючи зазначимо, що дрон трансформує простір. Він здатен створити тимчасову сценографію (світлові інсталяції), а також реалізовувати «архітектоніку рою», в якій десятки апаратів створюють динамічні композиції у повітрі. Ці властивості дронів дозволяють говорити про нову форму «аеросценографії» або навіть «перформативного простору даних», в якому жест виникає через технічну синхронізацію, а не тілесний імпульс. Дрон-арт—це не лише технологічна новація у мистецтві, а зміна самих онтологічних основ художнього жесту. Він репрезентує сучасну фазу взаємодії людини і машини, де естетичне формується в координатах алгоритмічного, автоматизованого й постантропоцентричного. Як показують численні приклади, дрони можуть не лише створювати зображення, а й бути жестом, тілом і мисленням одночасно.

Список використаних джерел

1. Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity Press.
2. Bridle, J. (2013). *Drone Shadow Handbook*. London: Unknown Fields Division.
3. Farocki, H. (2003). *Eye/Machine* [Video installation]. Retrieved from https://harunfarocki.de
4. KATSU. (2015). *Drone Painting*. Retrieved from https://katsucontemporary.com
5. Paglen, T. (2016). Operational Images. *e-flux*, 59. https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images/
6. Rhee, J. (2021). *The Robotic Imaginary: The Human and the Price of Dehumanized Labor*. University of Minnesota Press.
7. Wagenknecht, A. (2020). *Tooling*. In S. Rodenbeck (Ed.), *Aesthetics of Control* (pp. 103–118). Sternberg Press.

ТРЕНБАЧ Ірина
Магістр Рівненського державного гуманітарного університету
iracha2000@gmail.com

КРИЗОВІ КОМУНІКАЦІЇ ТА ВОЛОНТЕРСЬКІ МЕРЕЖІ В МЕНЕДЖМЕНТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ВОЄННИЙ ЧАС

Постановка проблеми. Повномасштабна війна висунула до соціокультурного сектора вимогу діяти швидко, прозоро і з опорою на довіру громад. Історичний досвід дає підстави стверджувати, що за таких умов невід'ємною складовою діяльністю виступають кризові комунікації (безпека, сервіси, координація) та волонтерські мережі, які дозволяють компенсувати дефіцит ресурсів і кадрів. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю прикладної моделі, яка поєднає згадані дві підсистеми з індикаторами результативності та масштабуванням на рівні громад.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанню кризових комунікацій та волонтерських мереж у менеджменті соціокультурної діяльності у воєнний час присвячено не так і багато досліджень. Більшість із них характеризуються розкриттям окремих аспектів питання. Зокрема, М. Кастельс досліджував мережеву логіку координації й підкреслював роль горизонтальних зв'язків у швидкій адаптації інституцій [1]. Дж. Пеперс, І. Кесерю, К. Мачаріс у власних дослідженнях звертають увагу на співтворення зі спільнотами як основу довіри та участі публіки [6]. Г. Почепцов у власному дослідженні звертає увагу на аналіз інструментів стратегічних комунікацій і протидії дезінформації, що критично важливо у війні [9]. Окремої уваги заслуговують і рекомендації Міжнародної ради музеїв (ICOM) та Мережі європейських музейних організацій (NEMO), у яких звертається увага на протоколах безпеки, відкритості даних і співпраці з місцевими партнерами [2; 3]. Окремо слід згадати і про напрацювання фахівців колективу зарубіжних експертів В. Агіни, К. Хендскомб, О. Сало та Ш. Такера, які зазначали, що гнучкі моделі управління підвищують продуктивність і швидкість рішень у кризі [7]. Однак, попри наявні напрацювання, системно не описано як саме слід ефективно поєднувати волонтерські мережі з офіційними каналами кризових комунікацій, а також те, яким чином вимірювати їх спільний вплив у сфері культури.

Метою дослідження є розробити гібридну модель менеджменту соціокультурної діяльності у воєнний час, що інтегрує кризові комунікації та волонтерські мережі з чіткими ролями, процесами і метриками.

Виклад основного матеріалу. Протягом років повномасштабної війни проти росії у соціокультурній сфері сформувалась гібридна модель управління, у якій поєднуються кризові комунікації, волонтерські мережі, партнерства та робота з даними. Протягом першого року пріоритетом стало оперативне інформування і мобілізація допомоги громадам. У 2023 році закріпилися стандарти повідомлень і регулярні формати взаємодії з громадськими організаціями та донорами. Сучасний етап можна охарактеризувати через появу відкритих цифрових панелей та процедур публічної звітності за ефектами для вразливих груп. На думку автора, таке поетапне розгортання дозволило зберегти безперервність культурних послуг і підвищити довіру аудиторій.

Слід зауважити, що комунікаційні протоколи в умовах небезпеки будуються за послідовністю «безпека ► сервіс ► участь». Відповідно, спершу публікуються прості інструкції з ризиків та графіку доступу, далі пояснюються доступні послуги, а потім запрошується участь громади і волонтерів. Регулярні оновлення, уніфіковані повідомлення і сторінки зі статусом послуг знижують чутки і навантаження на персонал. Зазначені підходи узгоджуються з сучасними стандартами підзвітності перед постраждалими спільнотами та міжвідомчими настановами щодо залучення громад [5]. Підтримка прозорості та прийняття спільних рішень реалізується через використання відкритих даних у культурному секторі.

Заслуговує уваги і той факт, що за час війни провідним ресурсом для підтримки сервісів культури в громаді стали волонтерські мережі. Рекрутинг у такі організації зачасту здійснюється через відкриті онлайн-форми та місцевих лідерів думок. Поступова адаптація реалізується завдяки системі коротких навчальних модулів щодо безпеки, етики взаємодії та базових комунікацій. Постійні координаційні чати та щомісячні підсумкові зустрічі утримують мотивацію і дисципліну. Безпечна організація волонтерства спирається на міжнародні рекомендації щодо роботи в надзвичайних ситуаціях. З метою уникнення конфліктів повноважень та пришвидшення закриття запитів громад здійснюється запровадження матриць відповідальності [8].

Сьогодні партнерства «інституція — НУО — місцева влада» працюють як містки довіри і дозволяють поєднати простір, логістику, контент та дані. Саме мережеві моделі реалізації культурних місій довели ефективність у збереженні цифрових слідів культурних ресурсів і стали відзначеними на європейському рівні. Яскравим прикладом слугує міжнародна ініціатива з масового веб-архівування українських культурних сайтів, що здобула визнання професійної спільноти [4]. На думку автора, подібне визнання виступає сигналом до масштабування партнерських протоколів на локальному рівні.

Справедливим буде зауважити, що гібридна модель потребує вимірюваності, тому цілісна система метрик охоплює операції, залучення і вплив. На операційному рівні відстежуються час відповіді, частота оновлень статус-сторінок і частка закритих запитів. На рівні залучення доречним вважаємо здійснювати ідентифікацію нових волонтерів, утримання учасників та участі громад у співтворенні програм. На рівні впливу вимірюється доступність сервісів для вразливих груп, рівень довіри за опитуваннями, а також кількість діючих партнерських угод. Публічні дашборди та регулярні звіти формують «цикл довіри і даних». Із точки організації слід зазначити, що гнучкі управлінські методи прискорюють ухвалення рішень і зменшують бюрократичні затримки в соціокультурних установах. Короткі ітерації, регулярні командні синхронізації та фокус на цінності для громади допомагають швидше відновлювати послуги. Досвід організацій, що перейшли на гнучкі моделі, підтверджує кращі показники адаптації під час криз і в посткризовий період. Для культурних команд така логіка задає спільну мову між підрозділами і чітко пов'язує щоденні дії з місією інституції.

Висновки. З урахуванням досвіду повномасштабної війни можна підсумувати, що стійкість соціокультурної діяльності забезпечує цілу систему практик. Послідовні комунікації з громадою зменшують невизначеність і задають рамку безпеки. Добре організоване волонтерство закриває «вузькі місця» сервісів і розширює спроможність команд. Партнерства дозволяють швидко обмінюватися ресурсами і знаннями, а відкриті дані роблять цей обмін передбачуваним і відтворюваним. Гнучкі методи

допомагають тримати фокус на цінності для людей та коригувати рішення за підсумками кожного циклу. У сукупності це перетворює солідарність на керовану практику, придатну для повоєнного відновлення і довгострокового розвитку культурних інституцій.

Список використаних джерел

1. Castells M. The Rise of the Network Society. Wiley, 2010. 625 p. URL: https://memotef.web.uniroma1.it/sites/default/files/file%20lezioni/Manuel%20Castells%20-%20The%20Rise%20of%20the%20Network%20Society,%20With%20a%20New%20Preface_%20Volume%20I_%20The%20Information%20Age_%20Economy,%20Society,%20and%20Culture%20(Information%20Age%20Series)%20(2010,%20Wiley-Blackwell)%20-%20libgen.lc_.pdf (date of access: 02.10.2025).
2. Guidelines now available in Ukrainian to support protection of Ukrainian cultural heritage. *NEMO—The Network of European Museum Organisations*. URL: https://www.ne-mo.org/news-events/article/guidelines-now-available-in-ukrainian-to-support-protection-ukrainian-cultural-heritage/ (date of access: 02.10.2025).
3. ICOM Calls to Safeguard Cultural Heritage in Ukraine—International Council of Museums. *International Council of Museums*. URL: https:// icom.museum/en/news/icom-calls-to-safeguard-cultural-heritage-in-ukraine/ (date of access: 02.10.2025).
4. Jolicoeur K., Kijas A., Rakityanskaya A. Saving Ukrainian cultural heritage online: a global initiative. *Ukrainian cultural studies*. 2022. No. 2 (11). P. 87–89. URL: https://doi.org/10.17721/ucs.2022.2(11).17 (date of access: 03.10.2025).
5. OECD/ICOM. Culture and local development: maximising the impact: A guide for local governments, communities and museums. Paris : OECD Publishing, 2017. 100 p. URL: https://www. oecd.org/content/dam/oecd/en/publications/reports/2019/09/culture-and-local-development-maximising-the-impact_4d5fd9ca/9a855be5-en.pdf (date of access: 02.10.2025).
6. Pappers J., Keserü I., Macharis C. Co-creation or Public Participation 2.0? An Assessment of Co-creation in Transport and Mobility Research. *Towards User-Centric Transport in Europe 2*. Cham, 2020. P. 3–15. URL: https:// doi.org/10.1007/978-3-030-38028-1_1 (date of access: 02.10.2025).
7. The impact of agility: How to shape your organization to compete/ W. Aghina et al. *McKinsey & Company*. URL: https://www. mckinsey.com/capabilities/people-and-organizational-performance/our-insights/the-impact-of-agility-how-to-shape-your-organization-to-compete (date of access: 02.10.2025).
8. Менеджмент волонтерських груп від А до Я: навч.-метод. посіб./З. П. Бондаренко та ін.; ред. Т. Л. Лях. Київ : Версо-04, 2012. 288 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/3486/1/T_LYAKH_MVGVADZ_KSP&SR_IL.PDF (дата звернення: 02.10.2025).
9. Почепцов Г. Г. Стратегічні комунікації: стратегічні комунікації в політиці, бізнесі і державному управлінні. Київ: Альтерпрес, 2008. 216 с.

ТУРЧАК Вікторія
Студентка Державного торгівельно-економічного університету
viktoriaturchak4@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-0988-328X

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ВІЙНИ: ТРАНСФОРМАЦІЇ, РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ, ВЗАЄМОДІЇ

Вступ. Війна змінила Україну не тільки морально але й культурно. Вона вплинула на кожного з нас, змусивши людей переглянути свої цінності та традиції. Культура в умовах військового часу стала не просто мистецтвом — вона перетворилася на спосіб збереження історії яка показує справжність, підтримку людей та в цілому вибудовує суспільство.

Саме зараз культура стала голосом народу, саме зараз культурою ми можемо донести правду всьому світу. Вона допомагає зберегти ідентичність, нагадує за що борються українці, та надихає продовжувати боротися з несправедливістю далі. Кожен творчий прояв — це частина спільної незламності, символ віри у нашу перемогу.

Митці, письменники, музиканти, фотографи та актори швидко адаптувалися до теперішніх, складних а часом не можливих реалій. Вони створюють пісні, картини, фото, які одночасно документують події і передають емоції теперішнього часу. В українській культурі те, що раніше вважалося лише традиціями про які всі забули та відклали на потім через не зацікавленість, сьогодні перетворюється на символ стійкості та ідентичності.

Важливим стало те, як культура взаємодіє зі світом. Починаючи з української музики, яка час від часу стала грати в багатьох куточках світу та продовжуючи платформами для фільмів, заснованих на реальних подіях. Через них, українці показують всю справжність цієї війни, розповідають історії постраждалих, демонструють героїзм і втрати на фронті. Світ бачить не лише трагедію, а й силу духу нації, нації яка пише нову історію про свою силу та відвагу.

Сучасна українська культура є формою колективної психологічної підтримки один одного. Мистецтво, пісні, графіті, артподії та мурали допомагають пережити багато травм нанесених війною, об'єднати людей та зберегти віру в майбутнє. Культура стала невід'ємною частиною соціальної взаємодії, формуючи відчуття єдності серед людей.

Таким чином, війна виявила справжнє значення культури в Україні. Вона не лише зберігає традиції, а й створює нові форми, символи та сенси продовжувати. Це процес, який допомагає українцям не виживати, а стверджуватися як нація, зберігаючи свою унікальну ідентичність та духовність.

Основні тези. Війна радикально змінила культурний простір України. Вона змусила людей інакше подивитися на творчість, мистецтво й культурні практики. Тепер культура — це спосіб висловити біль, підтримати інших і зберегти в пам'яті всі події. Українські митці швидко пристосувалися до нових умов: вони створюють пісні, фільми, фотографії, графіку й літературу, які документують події війни та водночас передають ті емоції, які важко вмістити в слова.

Трансформації культури проявляються в багатьох напрямках. Перше, змінюються пріоритети. Те, що колись вважали головним у мистецтві — форма, краса,

техніка — тепер відійшло на другий план перед змістом, актуальністю та правдивістю. Важливо, щоб твір або подія відображали реальність нашого сьогодення, правду про життя людей, героїзм і втрати на території Української держави. Митці активно використовують символіку, фольклорні мотиви й давні орнаменти, щоб підкреслити ідентичність і єдність українців.

Другий напрям — репрезентація культури у світі. Українські митці та організації активно виходять на міжнародні платформи: виставки, концерти, кінопокази, онлайн-проекти. Через цифрові медіа світ має змогу побачити правду про війну, краще зрозуміти ситуацію й підтримати Україну. Мистецтво стає мовою дипломатії — воно не лише інформує, а й об'єднує, викликає емоції та допомагає донести головні цінності: свободу, щирість і незламність.

Третій напрям — взаємодія культури та суспільства. Музеї, галереї, вуличні простори, соціальні платформи та навіть домашні ініціативи стають колективним переживанням травми та пошуку сенсу. Мурали, волонтерські проєкти та мистецькі акції допомагають людям відчувати підтримку, відновлювати внутрішню рівновагу і зберігати віру у майбутнє. Війна сприяє створенню спільної культурної пам'яті, де кожен може брати участь, а не залишатися осторонь історії.

Медіа і цифрові платформи відіграють особливу роль. Соціальні мережі, блоги, відеоплатформи стали сучасними музеями та галереями. Українці діляться фотографіями, відео, творами мистецтва, які документують події війни, відображають щоденне життя та емоції. Ця цифрова культура не тільки фіксує історію, а й формує активну позицію людей — допомагає спільноті бачити, підтримати один одного і поширювати правду у світі.

Музика та література також зазнали змін. Нові пісні українською, вірші та прозові твори створюють атмосферу реальності війни. Музиканти свідомо обирають українську мову, щоб підкреслити ідентичність і зберегти культурну спадщину. Література документує свідчення очевидців, допомагає осмислити пережите, формує архів подій для майбутніх поколінь.

Візуальне мистецтво стає інструментом комунікації та підтримки. Фотографії, графіка, живопис і вуличні інсталяції відображають як біль але і надію. Через образи митці показують, що Україна не лише переживає війну, а й здатна творити нову історію, знаходити сили для відбудови та підтримки один одного в тяжкий час. Кожен твір, кожен образ стає символом незламності, втілює дух нації та передає меседж: ми не зникли, ми боремося, ми створюємо нове майбутнє.

Таким чином, українська культура в умовах війни набуває трансформації, репрезентується і взаємодіє з суспільством і світом. Вона стала активним інструментом самоідентифікації, підтримки людей, міжнародної комунікації та збереження пам'яті. Кожен твір мистецтва, кожен культурний проєкт сьогодні є не лише проявом творчості, а й реальним внеском у стійкість нації та формування її образу у світі.

Висновки. Українська культура під час війни показала свою неймовірну стійкість і здатність до трансформації. Вона перестала існувати як не цікаве мистецтво або розваги, а стала засобом комунікації та способом підтримки людей. Митці, письменники, музиканти, фотографи, актори та прості громадяни через творчість фіксують реальність, передають емоції та формують колективну пам'ять про події.

Зміни в культурі полягають у тому, що тепер більше уваги приділяють змісту, а не формі. Сьогодні важливо не лише як створено твір мистецтва, а що він передає — правду, біль, героїзм, надію. Репрезентації української культури виходять

за межі національного контексту і стають доступними світові через цифрові платформи, соціальні мережі, виставки та міжнародні проєкти. Через це культура перетворюється на потужний інструмент культурної дипломатії, здатний об'єднувати людей та викликати підтримку у світі.

Взаємодія культури та суспільства сьогодні досягла нового рівня. Місцеві та міжнародні культурні ініціативи — від муралів до перформансів, від музики до літератури — допомагають людям проживати травму, об'єднуватися, підтримувати один одного та зберігати віру у майбутнє. Ця активна участь громадян у культурному житті підтверджує, що культура стала не лише духовним ресурсом, а й соціальним чинником стійкості нації.

Отже, українська культура в умовах війни не лише вистояла, а й зміцнилася. Вона зберігає історичну пам'ять, формує нові сенси, відображає сучасну реальність та готує людей до відновлення і розвитку суспільства після війни. Її сила полягає в здатності одночасно документувати події, підтримувати людей і будувати образ України у світі як самостійної, вільної, стійкої держави, гідної та творчої.

Таким чином, культура стає фундаментом національної ідентичності, інструментом моральної стійкості та джерелом натхнення. Вона показує, що навіть у найскладніші часи нація здатна зберегти свою душу, творити, відстоювати свободу та будувати майбутнє.

ФЕДОНЮК Євгенія
Студентка Державного торгівельно-економічного університету

БЕЗУГЛА Руслана
Доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну, ДТЕУ

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК

У XXI столітті сучасні мистці активно інтегрують сучасні технології в художні практики, зокрема цифрові медіа, віртуальну реальність (VR) та штучний інтелект (AI). Ця інтеграція призводить до фундаментальної трансформації традиційних уявлень про естетику, авторство та взаємодію з глядачем. Однак, незважаючи на широке поширення цих технологій у мистецтві, існує значний дефіцит систематичного теоретичного аналізу щодо того, як саме їхня інтеграція впливає на художню форму, матеріальність, естетичний досвід та цінність твору. Ключова проблема полягає в тому, що технологічна інтеграція часто обмежується інструментальною роллю, а не виступає як трансформуючий фактор, що створює «цифровий поділ» між традиційними художніми практиками та технологічно орієнтованими. Внаслідок цього виникає суперечність: технології розширюють творчі можливості, але водночас сприяють уніфікації стилів, втраті оригінальності та кризі авторства, особливо з появою генеративного AI, наприклад моделей text-to-image. Ця проблема загострюється в контексті постіндустріального суспільства, де розвиток digital-технологій впливає на естетичні ідеали та культурні практики [1].

Зазначимо, що проблема інтеграції сучасних технологій у художні практики тісно пов'язана з трансформацією творчого процесу та естетичного досвіду. Використання штучного інтелекту, генеративних алгоритмів та віртуальних середовищ змінює механізми формування художнього образу, перетворюючи творчий акт на взаємодію між людиною та алгоритмом. Це призводить до формування нової суб'єктивності — розподіленої між митцем і технологічною системою, де поняття унікальності, авторства та естетичної цінності втрачають стабільні критерії в цифровому середовищі. Генеративні моделі створюють образи без чітко визначеного джерела інтенції, але з власною естетичною структурою, що вимагає переосмислення художності як результату співтворчості людини та AI. В попередніх дослідженнях було виявлено, що в сучасному візуальному мистецтві такі трансформації впливають на систему цінностей, включаючи бренд митця та арт-ринок, де технології можуть посилювати уніфікацію через переробку існуючих патернів [2].

Можемо констатувати, що подальший розвиток проблеми пов'язаний з наслідками впровадження генеративного AI, зокрема технологій *text-to-image*, які підвищують продуктивність художнього процесу, але спричиняють зниження рівня новизни та стилістичне вирівнювання робіт. Замість індивідуальної естетичної варіативності формується тенденція до уніфікації, зумовлена алгоритмічною природою генерації. Таким чином, ключова суперечність полягає в розширенні кількісних можливостей творчості за рахунок звуження якісного естетичного простору, що ставить під сумнів здатність технологій породжувати справді інноваційні форми мистецтва.

М. Аталай (2023) у своєму дослідженні з'ясував, як алгоритмічне відтворення художніх образів не лише імітує традиційні стилі, але й формує нову естетичну площину, де AI стає суб'єктом творчого процесу. Автор аналізує інтерпретацію картини

Вінсента ван Гога «Зоряна ніч», видозмінену за допомогою AI, і доходить висновку, що машинне навчання відтворює візуальні структури, композицію та кольорову експресію, але позбавлене емоційного глибинного досвіду, властивого людському митцю. Це підкреслює, що AI розширює межі експерименту, але ставить під сумнів традиційні уявлення про естетику, авторство та унікальність, перетворюючи естетичну цінність на результат взаємодії алгоритму, даних та сприйняття глядача [4].

Відмітимо, що в 2025 році дослідження естетичних викликів AI у мистецтві все стають все більш різновекторними, як-от у роботі про креативність та оцінку AI-генерованих творів [3] проаналізовано, як технології змінюють традиційні уявлення про творчість, авторство та унікальність, або як AI-системи, здатні аналізувати великі масиви даних і генерувати образи [5], перетворюються з інструментів на співтворців, відкриваючи можливості для експериментів, поєднання стилів та інтердисциплінарних підходів [6]. Водночас виникають суперечності: оригінальність творів базується на переробці існуючих даних, що загрожує автентичності та культурному різноманіттю через схильність моделей до відтворення поширених патернів. Це вимагає перегляду критеріїв оцінки мистецтва, враховуючи роль технологій у формуванні цінності. Доповнюючи цей аналіз, особливо в контексті існуючих методологічних проблем сучасного мистецтвознавства [2], зазначимо, що інтеграція технологій, включаючи AI, вимагає нових підходів до вивчення історичних передумов та соціокультурних реалій, аби уникнути втрати автентичності в цифровому середовищі.

Висновки. Дослідження наукових розвідок сучасних науковців дозволило виокремити шляхи вирішення окреслених проблем, які пов'язані з використанням штучного інтелекту в художніх практиках, що дозволить подолати «цифровий поділ» та суперечності інтеграції технологій у мистецтво. На нашу думку, досить ефективним рішенням стане розробка теоретичного фреймворку «алгоритмічної естетики як співтворчості», який поєднує технологічну ефективність з художньою оригінальністю. Цей підхід включає: розробку персоналізованих AI-систем, що навчаються на індивідуальному стилі митця (наприклад, через *fine-tuning* моделей на персональних датасетах), аби уникнути уніфікації та зберегти унікальність. Це дозволить митцям використовувати AI як «розширення» власної суб'єктивності, а не як заміну; введення нових критеріїв оцінки, таких як «розподілена автентичність» (де авторство ділиться між людиною та алгоритмом) та «динамічна естетика» (враховуючи інтерактивність та контекст сприйняття). Це можна реалізувати через інтердисциплінарні дослідження, що поєднують естетику, когнітивну психологію та комп'ютерні науки; запровадження освітніх програм для художників з фокусом на етичне використання AI, а також створення платформ для колаборативної співтворчості (наприклад, *open-source* інструментів для кастомізації генеративних моделей). Такі заходи забезпечать гармонійне поєднання технологій із збереженням емоційного глибини та культурного різноманіття, перетворюючи інструментальну роль AI на трансформуючу. Фреймворк, базований на аналізі існуючих досліджень, дозволить подолати суперечності, перетворивши технології на каталізатор інновацій у мистецтві, а не на загрозу його сутності.

Аналіз досліджень наукових розвідок сучасних науковців засвідчує стійку тенденцію до переосмислення ролі технологій як активних учасників художнього процесу. Вони не лише розширюють межі експерименту та сприяють інтердисциплінарній інтеграції, але й створюють ризики стандартизації, кризи авторства та втрати культурного різноманіття [5;6;7;8]. Наголошено, що генеративний AI перетворює

естетичний досвід на динамічний процес, де цінність твору залежить від взаємодії людини, алгоритму та даних, але водночас загрожує автентичності через алгоритмічну уніфікацію. Пропонований фреймворк алгоритмічної естетики як співтворчості дозволить знайти шлях до гармонійного розвитку, де технології посилюють, а не обмежують, художню оригінальність. Це підкреслює необхідність розробки нових критеріїв оцінки мистецтва в епоху AI, що враховують не лише технічні аспекти, але й етичні, культурні та психологічні виміри взаємодії людини з технологією. Подальші дослідження повинні фокусуватися на емпіричному тестуванні цих критеріїв у реальних художніх практиках, аби забезпечити сталу інтеграцію AI без втрати сутності мистецтва як унікального вираження людської креативності.

Список використаних джерел

1. Безугла, Р. (2019). Гламур і тілесність: до проблеми естетичного ідеалу в сучасному візуальному мистецтві. *Культура і сучасність*. альманах, 1, 84–89. https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.179677
2. Безугла, Р. (2021). Бренд митця та арт-ринок: сучасна система цінностей в мистецтві. *Художня культура. Актуальні проблеми,* 17 (2), 49–53. https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247960.
3. Ali, H. E. (2025). Techniques and artistic features of AI-generated designs between uniqueness and subjectivity. *International Design Journal*, Vol. 15, issue 3, 301–308. doi: https://doi.org/10.21608/idj.2025.357365.1264.
4. Atalay, M. (2025). Evaluation of artificial intelligence and aesthetics based on Van Gogh's Starry Night painting. *International Design and Art Journal*, Vol. 5. URL: https://www.idajournal.com/index.php/ida/article/view/242.
5. Bishop, C. (2012, September). Digital Divide: Contemporary Art and New Media. *Artforum International*, Vol. 51, issue 1, 434–441. URL: https://www.artforum.com/features/digital-divide-contemporary-art-and-new-media-200814 (дата звернення 20.10.2025)
6. Miao, X. (2025). A study on the aesthetic challenges and innovative pathways of artificial intelligence art. *EWA Publishing,* Vol. 71. URL: https://direct.ewa.pub/proceedings/chr/article/view/24157 (дата звернення 23.10.2025)
7. Chibalashvili A., Bezuhla R., Kharchenko P., Severynova M., Korenyuk Y. (2024). Artistic Practices in the Context of the Evolution from Web 1.0 to Web 3.0. Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica, 2, 103–112. URL: https://doi.org/10.24193/subbmusica.2024.spiss2.08.
8. Zhou, E., Lee, D. (2024). Generative artificial intelligence, human creativity, and art. *PNAS Nexus*, 3, 3. https://doi.org/10.1093/pnasnexus/pgae052/

ФЕДОРОВ Тимур
Аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв
fedorovtimur15@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-7409-0597

ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ У КРИВОМУ РОЗІ ЯК НЕРЕАЛІЗОВАНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОЄКТ

Дослідження художнього життя Кривого Рогу дозволяє виявити одну з найсуттєвіших проблем сучасного стану його мистецької сфери — відсутність художнього музею. Якщо майже в кожному великому місті України існують подібні інституції, то Кривий Ріг, який посідає восьме місце в країні за чисельністю населення, такої установи не має. Водночас місто має значний культурний потенціал: тут у різні часи відбувалися бурхливі мистецькі процеси, жили та працювали знані художники, чия творча спадщина потребує збереження й популяризації. У цьому контексті питання створення художнього музею набуває особливої актуальності.

Аналіз мистецтвознавчої літератури, присвяченої мистецькому життю Кривого Рогу, засвідчує, що проблема відсутності художнього музею не стала предметом системного дослідження. Єдиним відомим на сьогодні джерелом, яке безпосередньо торкається цього питання, є публікація місцевого краєзнавця та колекціонера В. Лиса «Майбутньому присвячується… криворізький художній музей» (рік публікації не зазначено). У ній автор аналізує причини нереалізації проєкту як у радянський період, так і після проголошення незалежності України, а також висловлює міркування щодо потенційної можливості його реалізації в майбутньому[3]. Водночас публікація має обмежений характер: вона не може вважатися повністю об'єктивним матеріалом, оскільки побудована переважно на суб'єктивному баченні автора, який, зокрема, пропонує власні шляхи вирішення проблеми, спираючись на досвід інших міст. Проте навіть у такому вигляді публікація становить певну цінність для вивчення зазначеної проблематики, оскільки окреслює коло ключових питань.

Основні причини нереалізованого проєкту можна звести до двох ключових чинників. Перший із них пов'язаний із відсутністю належного висвітлення та обґрунтування даної ініціативи з позицій мистецтвознавчого дискурсу. Більшість наявних досліджень обмежуються поверховими оглядовими характеристиками загальних процесів у мистецькому середовищі міста, тоді як комплексний аналіз художнього життя Кривого Рогу та його культурних потреб залишається недостатньо опрацьованим. Це зумовлено тим, що, попри сформовану локальну художню школу з її характерними ознаками та колом представників, у місті не виникла власна мистецтвознавча спільнота, здатна систематизувати мистецькі процеси, класифікувати їхні прояви та науково обґрунтувати необхідність створення художнього музею.

Другою причиною виступає соціально-економічний чинник: активний розвиток Кривого Рогу припав на післявоєнний період і був зумовлений насамперед відбудовчими процесами. Особливо інтенсивними стали 1950–1970-ті рр., коли поряд із розбудовою промислового комплексу відбувалося формування культурної інфраструктури міста. Зокрема, ще у 1944 році було відкрито криворізький філіал Дніпропетровської філармонії, що нині не зберігся, у 1954 р. зведено нову будівлю Криворізького драматичного театру, у 1961 р. відкрито музичне училище, а у 1970 р. — державний цирк. Також, активно будувалися та функціонували численні палаци

культури[2]. Усе це надавало місту ознак культурного центру та засвідчувало динамічні культурні процеси. Водночас зазначені інституції здебільшого були орієнтовані на розвиток театрального й музичного мистецтва, а також на підтримку художньої самодіяльності та дозвілля робітничого класу, про що свідчить наявність у кожному районі кількох палаців культури.

На цьому тлі становище образотворчого мистецтва в місті залишалося менш визначеним: художники переважно виконували оформлювальні функції, прикрашаючи об'єкти соціального призначення, тоді як вільна творчість, що не обслуговувала запитів влади, мала елітарний характер і не була широко представлена серед мешканців міста. Загальний рівень зацікавленості образотворчим мистецтвом залишався відносно низьким. Пріоритетний розвиток індустріальної сфери та житлового будівництва для працівників шахт і заводів відсунув питання створення художнього музею на другий план, оскільки відсутнє було соціальне замовлення на подібний проєкт. Як своєрідна альтернатива, 22 лютого 1968 р. у місті було відкрито історико-краєзнавчий музей, де твори образотворчого мистецтва були представлені лише як доповнення до основної експозиції.

Разом з тим, у місті функціонують окремі інституції, які частково виконують функції художнього музею, що засвідчує актуальність зазначеної проблематики. Зокрема, у 1999 р. було відкрито квартиру-музей художника Григорія Синиці, яка є філією Криворізького історико-краєзнавчого музею. Митець мешкав у цій оселі з 1968 р. до своєї смерті у 1996 р. В експозиції представлено близько 200 його робіт, виконаних у різних техніках, зокрема у створеній ним авторській техніці флоромозаїки. На базі Криворізької гімназії № 120 функціонує музей-майстерня Івана Авраменка, у фондах якого зберігається значна частина творчої спадщини митця. Крім того, як зазначалося вище, у зібраннях історико-краєзнавчого музею зберігається колекція творів, що охоплює як місцевих митців (І. Авраменко, В. Бєлов, Г. Синиця, Г. Шишко, Д. Грибок та ін.), так і художників, відомих у всеукраїнському контексті (Т. Яблонська, М. Глущенко, В. Непийпиво).

Окремий музей створено на базі художньо-графічного відділення факультету мистецтв Криворізького державного педагогічного університету, де у постійній експозиції представлені твори як локальних майстрів пензля (М. Непомнящого, С. Головатого, В. Авраменка, І. Красюк, А. Труфкіна, О. Юрченка, В. Мішуровського, Л. Давиденко, П. Ситнік, Ю. Зелений, О. Васякіна та ін.), так і провідних українських художників — В. Лопати, І. Стратілата, В. Ковтуна, Є. Єгорова [1]. Також важливим етапом розвитку виставкової інфраструктури стало відкриття у 1996 р. муніципального виставкового залу, який відтоді виконує функцію головної платформи для організації художніх експозицій у місті.

Враховуючи наведені факти, а також значну кількість митців, які жили й працювали у Кривому Розі, відсутність художнього музею в місті постає як актуальна проблема. Створення такої інституції дозволило б забезпечити належне збереження та систематизацію мистецької спадщини, реставрацію й професійне зберігання цінних творів образотворчого мистецтва, що наразі не може бути повною мірою реалізоване в існуючих вище зазначених установах. Відкриття художнього музею сприяло б підвищенню культурного потенціалу міста та утвердженню локального мистецького середовища. Водночас реалізація подібного проєкту в сучасних умовах видається проблематичною через відсутність відповідної ініціативи, низький рівень

соціального запиту з боку громади, а також через фінансові труднощі, що посилюються в умовах повномасштабної війни.

Таким чином, відсутність художнього музею в Кривому Розі, попри наявність значного культурного потенціалу міста та безперервність мистецьких процесів, залишається актуальною проблемою. Аналіз свідчить, що недостатня консолідація щодо цього питання у мистецтвознавчій спільноті, відсутність професійного діалогу з громадським активом міста, а також несприятливі соціальні умови та індустріальна спрямованість міста, зумовили нереалізованість відповідного проєкту. Існуючі альтернативні інституції не можуть повною мірою виконувати функції, які властиві музею образотворчого мистецтва. У цьому контексті створення спеціалізованої музейної установи постає як об'єктивна необхідність, здатна забезпечити належне збереження й популяризацію творчої спадщини місцевих митців, а також сприяти розвитку культурного потенціалу регіону

Список використаних джерел

1. Криворізький державний педагогічний університет. Загальна інформація про художній музей. https://kdpu.edu.ua/khudozhnii-muzei/pro-muzei/18431-zahalna-informatsiya-pro-khudozhniy-muzey.html (дата звернення: 01.10.2025)
2. Зінов'єва, І. (2023). Спільні здобутки, спільні надії, спільні традиції: 30 років Криворізької міської організації Національної спілки художників України (с. 6–7). Кривий Ріг: Вид. Чернявський Д. О.
3. Лис, В. (б.д.). Майбутньому присвячується… криворізький художній музей. https://artrudana.com.ua/majbutnomu-prisvyachuyetsya/ (дата звернення: 30.09.2025)

ХАСАНОВА Іветта
Науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
заслужений працівник культури України
ivett@ukr.net
https://orcid.org/0000-0001-9909-7129

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ ВІЗАНТІЙСЬКОГО КАНОНУ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ІКОНОПИСІ

Дослідження традицій візантійського канону в українській народній іконографії ґрунтується на поєднанні історико-культурних, географічних, художніх, богословсько-символічних, етнографічних та порівняльних критеріїв, що систематизує інтегральний погляд на процеси формування, рецепції й трансформації канонічних концепцій у вітчизняній іконописній традиції.

Історико-культурний критерій дозволив встановити хронологічну взаємозумовленість між візантійськими традиціями, іконографічними схемами, окремими іконографіями та українськими художніми школами й осередками, починаючи від їхніх витоків і географічного розповсюдження до сучасних форм збереження та трансформації цієї спадщини.

Для вивчення еволюції візантійського канону та його впровадження в український іконописний простір від доби Київської Русі до барокового періоду застосовується системний метод, який виявляє гармонію між духовними, символічними та формотворчими елементами ікони. Приймаючи ікону як джерело всебічного духовного досвіду, що виходить за межі матеріального світу, канон стає проявом сакральної істини, а не його обмеженням.

Вивчення візантійського канону в народній іконографії об'єднує різні гуманітарні дисципліни, зокрема, мистецтвознавство, теологію, культурологію та етнологію. Науковці використовують як традиційні методи історії мистецтва, так і сучасні міждисциплінарні підходи. Основні методологічні принципи та підходи вивчення традицій візантійського канону в українському народному іконописі проявляються в порівняльно-типологічному та композиційному методах, а також у семантико-символічному та образно-стилістичному аналізах в сучасному мистецтвознавстві.

В українському народному іконописі інтегровано атрибути церковного канону, фольклорної образності та світосприйняття людини. На відміну від професійного іконопису, народна ікона виділяється своєю натуральністю, місцевою самобутністю та взаєзв'язком з реальністю суспільства.

Для того, щоб виявити спільні та відмінні риси між візантійською та українською іконографічними схемами використовується композиційний аналіз зображення ікони. Композиційна структура ікони визначається розміщенням зображених постатей, пропорціями, симетрією/асиметрією, взаємодією зображень та простору.

У візантійській традиції застосовувалися канонічні композиційні схеми. Якщо порівняти українську народну ікону із візантійськими канонічними композиційними схемами, то спостерігатимемо модифікацію цих схем в народній іконі, зокрема, зміну композиції, розміру, розташування, внесення місцевих та регіональних атрибутів, зважаючи на колорит, одяг, фон, лінії, символічні чи архітектурні елементи

тощо. Категорію канону, у тому числі, й у композиційному аспекті розглядає у своїй статті Козінчук В.: «Іконографічний канон — це художній метод елементи якого були створені на ґрунті візантійської естетики і сьогодні зустрічаються в іконописних прорисах» [3]. У своїх дослідженнях учені розглядають українську народну ікону в контексті конкретних історичних умов її створення (побутування) — впливів епохи бароко, діяльності братств, розвитку козацької культури та місцевих шкіл (Гуцульщини, Поділля, Волині, Полісся), що сприяє простеженню еволюції її образотворчої мови та стилю. Розкриваючи особливості художньої мови у народних іконах, зокрема, колорит, композиції, лінії, пропорції образно-стилістичний аналіз дозволяє виявити локальні відмінності від візантійського канону [4]. Все це можна простежити у іконах, в яких народні майстри адаптували візантійські стилістичні прийоми до місцевих традицій, матеріалів та технік (темпера, левкас, деревина місцевих порід тощо).

Такий аналіз художніх характеристик як декоративність, площинність, яскравість кольорів, просторові умовності, спрямовує на порівняння з канонічним іконописом та мистецькими школами доби бароко. У своїй публікації Ковцуняк С. І. зазначає, що: «Творчий доробок українських митців доби бароко говорить про унікальність і неповторність українського народу, виражену безпосередньо в бароковому іконописі, що збагатив скарбницю світового християнського мистецтва. Відмовляючись від загальноприйнятих канонів і стереотипів, митці створювали образи, які нікого не нагадують, не копіюють, а приваблюють своєю безпосередністю і наївністю. У кожному з іконописних творів образне, емоційне відображення світу» [2].

В народній іконографії символи спрощуються, набувають повсякденного значення або переосмислюються. При цьому використовуючи семіотичний і символічний аналіз дослідники вивчають структуру ікони як культурний код, систему знаків і символів, у якій кожен елемент має сакральне значення, де переплітаються богословські смисли та компоненти народної творчості.

Релігієзнавці розглядають українську народну ікону як виразник сакрального мислення, поєднуючи офіційну церковну традицію з народними уявленнями про святість, заступництво та чудеса, зосереджуючись, насамперед, на апокрифічному і місцевому мотивів (наприклад як Покрова, Богородиця-Оранта, Св.Миколай, Св.Юрій).

З метою аналізу сюжетного змісту ікони, дефініції джерел та відозмін візантійських іконографічних категорій, які накопичують спрощених або регіонально змінених форм у народних контекстах, застосовують іконографічний метод. Використовуючи цей метод науковці аналізують зміст зображень, зокрема, сюжетні лінії, образи Христа, Богородиці, святих, сцени святих подій, а також вивчають джерела сюжетного наповнення ікони: канонічні тексти, апокрифи, патерики, інвентарні описи, народні перекази. Отже, іконографічний метод сприяє виявити семантичний бік образів, особливо адаптацію канонічних сюжетних ліній та типів святих до народної традиції.

Особливе значення дослідження традицій візантійського канону в українському народному іконописі виконує етнографічний метод, який дозволяє експліцитно дослідити ікони у середовищі їх побутування та зафіксувати технологію їх виготовлення та ритуальні практики, що пов'язані з їхнім шануванням [5; 6].

Інтерпретація народної ікони як прояв регіональної релігійної свідомості, в якій канонічні візантійські традиції переосмислюється крізь призму національної ідентичності, етнічних уявлень та повсякденних контекстів, застосовуючи культурологічний

та герменевтичний методи [1]. Комплексне використання цих методів сприяє формуванню єдиного уявлення про народний іконопис як культурно-мистецьке явище, об'єднує сакральну всебічність візантійського канону із своєрідною духовною незалежністю народної художньої традиції.

Отже, досліджуючи народну іконографію в контексті візантійського канону, учені намагаються зрозуміти не лише художню форму, а й духовну функцію ікони, оскільки канонічна традиція живе, переосмислюється та «відроджується» в місцевому середовищі.

Список використаних джерел

1. Еліаде М. Священне і мирське/пер. Г. Кьорян. Київ: Вид-во С. Павличко «Основи», 2001. 591 с.
2. Ковцуняк С. І., Заставецький М. І. Ідейно-змістовні акценти іконопису періоду українського бароко/С. І. Ковцуняк, М. І. Заставецький // Українське релігієзнавство. 2010. № 54.
3. Козінчук В. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми/ Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб./упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, О. С. Афоніна та ін. Рівне: РДГУ. Вип. 30. 2019. 109–116 с.
4. Міляєва Л. Українська ікона XI–XVIII століть [Текст]: [альбом]/Міляєва Л.; за уч. М. Гелитович. Київ: [б. в.], 2007. 528 с.
5. Найден О. Українська народна картина. Поетика. Семантика. Космологія. Київ: Стилос, 2018. 240 с.
6. Свєнціцька В. Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва/Українське мистецтво в міжнародних зв'язках. Київ: Наукова думка, 1983. С. 14–22.

ХАЛЕПА Олександра
Молодший науковий співробітник відділу дослідження просторових і предметних систем ІПСМ НАМ України
https://orcid.org/0000-0002-6104-0132
carbon.residence@gmail.com

ДОСВІД РОЗГОРТАННЯ ПРОЄКТУ «КОЛИ ЗАКІНЧИТЬСЯ ВІЙНА?» У ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПОСТІНДУСТРІАЛЬНИХ ЛОКАЦІЯХ

Повномасштабне вторгнення росії у лютому 2022 року стало точкою різкої трансформації українського культурного поля, активізувавши мистецькі спільноти як учасників символічного опору агресії. У цих умовах нові медіа перетворилися на критично важливий інструмент репрезентації українського досвіду війни у міжнародному просторі. З цією метою у 2022 році було ініційовано проєкт «Коли закінчиться війна?», який об'єднав понад сорок українських діджитал-митців, що працюють з відеоартом, саундартом, VR/AR, 3D-моделюванням, інтерактивними інсталяціями та аудіовізуальними перформансами. Проєкт створив платформу для артикуляції особистих та колективних переживань війни, водночас формуючи нові механізми культурної дипломатії України в умовах збройного конфлікту.

Важливою характеристикою проєкту стало його розгортання у європейських постіндустріальних просторах — колишніх фабриках, складах, технопарках і ревіталізованих інфраструктурних комплексах. Такі локації, характерні для культурної політики ЄС, створили контекст взаємодії між індустріальною історією Європи та воєнною сучасністю України. Саме ці простори дозволяють вибудувати діалог між різними пластами пам'яті, а також забезпечують технічні умови для демонстрації складних мультимедійних форматів.

Розгортання проєкту відбувалося в умовах низки викликів: небезпеки для митців, що залишали Україну; психологічної травматизації; фінансової нестабільності; необхідності міжкультурної адаптації художніх висловлювань та конкуренції між українськими ініціативами на європейській сцені. Саме ці фактори формують методологічні обмеження та рамки роботи з українським медіамистецтвом у часи війни.

У 2022–2024 роках у межах проєкту було реалізовано понад 40 подій у Латвії, Франції, Румунії, Польщі, Італії, Словаччині, Греції, Болгарії, Бельгії та Угорщині, що охопили різні формати: відеоарт-виставки, аудіовізуальні перформанси, лекційні програми, документальні серії та мистецькі резиденції. Особливо важливими стали резиденції у Ніцці, Відні, Берліні та Парижі, які забезпечили не лише безпечні умови для роботи митців, а й інтеграцію у міжнародні артспільноти.

Художні роботи, створені у межах ініціативи, репрезентують широкий спектр переживань війни: від загострення питання пам'яті («Коли розтане сніг») до досвіду втрати та відновлення ідентичності («Реконструкція присутності»), міграції та резильєнтності («Перехрестя»), екологічних наслідків бойових дій («Я твій підсилювач») і діалогу між історією та сучасністю («Козацькі думи. Око батька»). Такі роботи поєднують документальні елементи, цифрові експерименти і складні аудіовізуальні структури, що забезпечують глядачеві глибоке емпатійне занурення в український воєнний досвід.

Завдяки інтенсивним міжнародним партнерствам проєкт сприяв активному включенню українського медіамистецтва у глобальні культурні процеси. Роботи учасників були представлені на таких подіях, як Ars Electronica, Transmediale та Венеційська бієнале, що підтверджує зростання впливу українських цифрових художніх практик. Також проєкт суттєво посилив присутність проукраїнських наративів у європейському інформаційному полі, розширив можливості для діалогу між українськими та європейськими інституціями та сформував основи тривалої культурної дипломатії у сфері нових медіа.

Окремим виміром стала підтримка жінок-мисткинь — через конкурсні відбори, міжнародні презентації та фестиваль жіночого аудіовізуального мистецтва «BLOOM». Це надало можливість розкрити важливі гендерні аспекти війни у цифровому мистецтві та розширило репрезентацію українських голосів у Європі.

У своїй сукупності ці процеси демонструють, що проєкт «Коли закінчиться війна?» є не лише художньою ініціативою, а й механізмом міжнародного комунікування досвіду війни, способом роботи з травмою та формою культурного опору, який переосмислює європейські постіндустріальні простори як місця пам'яті, солідарності та інтелектуального діалогу.

Висновки. Проєкт «Коли закінчиться війна?» засвідчує, що нові медіа є одним із найефективніших інструментів репрезентації досвіду війни та формування міжнародної солідарності з Україною. Розміщення проєкту у постіндустріальних просторах Європи підсилює його діалогічність, дозволяючи вписати український досвід у ширші дискурси пам'яті, ідентичності та культурних трансформацій. Ініціатива формує сталу платформу для розвитку українського медіамистецтва, сприяючи як роботі з травмою, так і розширенню культурної дипломатії України в умовах війни.

ЦЗЯЯО Хуан
аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Україна
https://orcid.org/0009-0006-1424-1835
huangjiayao2000@gmail.com

JIAYAO Huang
Ph.D. Student in the Department of the History of Ukrainian Music and Musical Folklore Studies at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ РИСИ ТВОРІВ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО РОБЕРТА ДІКА ТА ДОНАЛЬДА МАРТІНО: ВИКОНАВСЬКА АТРИБУЦІЯ

На перехресті XX–XXI століть у флейтовій музиці спостерігаємо активний пошук нових звукових можливостей: композитори відходять від традиційних способів звуковидобування, експериментують з нетрадиційними регістрами, мікроінтервалами, мультифонами, глісандо тощо. У цьому контексті, композиції для флейти соло постають як простір максимального розкриття виразових можливостей інструмента та залучення виконавця до процесу співавторства у формуванні нової інструментальної музичної мови. У цьому контексті особливу увагу привертають твори американських композиторів Роберта Діка та Дональда Мартіно. У їхніх творах для флейти соло спостерігаємо використання розширених прийомів звуковидобування, що трансформують виконавську роль інтерпретатора та ускладнюють традиційні рамки академічного сольного музикування.

Роберт Дік (1950) — американський флейтист, педагог, композитор і новатор. У своїй знаменитій праці «The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques» 1st ed. (London : Oxford University Press, 1975) він класифікує нетрадиційні прийоми звуковидобування (обертони, фруллато, реактивний свист, шепіт тощо) та типи звукопов'язаної організації (мікроінтервали, мультифони). Р. Дік винайшов *glissando headjoint* [особливу голівку для флейти], що дозволяє виконувати безперервні глісандо, подібні до ефекту *whammy bar* у грі на гітарі. У власній творчості він зосереджується на інструментальних етюдах та інструктивних творах для соло флейти, які демонструють експериментальні прийоми гри («Circular breathing for the flutist», «Tone development through extended techniques» та ін.). Ці твори здебільшого інструктивного характеру, часто супроводжені детальними аплікатурними таблицями і методичними вказівками. Стиль композицій Р. Діка еклектичний: вони поєднують традиційні мелодичні та ритмічні елементи зі складними сучасними ефектами.

У творах Р. Діка експериментальні прийоми використовуються у великій різноманітності. Серед них — мультифони (багатоголосся), мікроінтервали (четвертитонова інтонація та неточні модифікації висоти), фруллато, удари по клапанам, варіації тремоло і зміна амбушюру, а також спів одночасно з грою. Його композиції поєднують пасажі з традиційною мелізматикою поряд з новими звуковими ефектами. Наприклад, у збірці *Sound Patterns* демонструються мультифонні арпеджіо та незвичні аплікатурні комбінації, а у *Sonata для глісандо-флейти* численні глісандо переходять у спів і осциляцію. Р. Дік широко використовує винайдену ним глісандо-

флейту: це надає виконавському тексту особливого безперервного характеру. Загалом експериментальні риси його музики виявляються у відчутному поєднанні різноманітних тембральних та інтонаційних ефектів у межах однієї партитури.

Дональд Мартіно (1931–2005) — американський композитор другої половини XX століття, один із провідних представників постсеріалізму, чия творчість сформувалася під впливом додекафонної техніки Нової віденської школи, а також ідей Мілтона Беббіта та Чарлза Вурінена. Мартіно поєднував строгість серіальної організації з високим рівнем виконавської віртуозності та тембрової чутливості. Його твори вирізняються складним контрапунктом, мінливою метроритмікою та віртуозною мелодикою. Так, у *Quodlibets II* (1980), написаного для флейтистки Бессі Велш, флейтист повинен мати інструмент із розширеним регістром (до нижнього сі), а верхня межа звучання досягає f^4. У цій композиції екстремальні флейтові регістри поєднуються з надзвичайно швидкою артикуляцією та ритмічною складністю гри.

Цей твір складається з трьох частин, у яких поєднано алюзії на різні музичні стилі і жанри (від імітації барокової інтради до елементів народних танців). Д. Мартіно приділяє увагу насиченій віртуозності та контрастним темпам; водночас він вводить несподівані інтонаційні переходи і експресивні гліссандо, що збагачують текстуру флейтового звучання. Композитор неначе маніпулює темпом та ритмікою: за високого темпу вводяться часті метроритмічні зміни, множинні перескакування метричних тактів. Звукова тканина твору природно звучить, але набуває барв від тонких інтонаційних відхилень. Зокрема, у другій частині («Сентиментальна пісня») Мартіно наказує виконавцю плавно переходити від звичайної ладовості до глісандо з дуже малими інтервальними «зсувами» — ніби «стікаючим» звучанням, підкресленим легкими фруллато. Цей прийом створює ефект поступового згасання звуку у жалобливій фразі. Також композитор розробляє раптові динамічні контрасти і витончені мелізми, що демонструють віртуозність виконавця. Експериментальність у Мартіно полягає у тонкій «гнучкості» темперованої інтонації, що посилюється рисами сучасної артікуляції, при збереженні загальної континуїтетності сольного звучання.

Виконавська атрибуція. У творах обох авторів виконавець фактично стає співавтором, реалізуючи закладені композитором ідеї. Роберт Дік відкрито залучає флейтиста до процесу виконання: його партитури часто містять докладні методичні примітки і аплікатурні вказівки, що розв'язують технічні труднощі нетрадиційної гри. Завдяки цьому ступінь «вільного читання» твору обмежений — виконавець має чіткі рекомендації щодо аплікатури, артикуляції та темпу, навіть якщо самі прийоми нові. Натомість Мартіно, з огляду на надмірно деталізований запис темпів та фразувань, надає більшу інтерпретаційну свободу при нюансуванні інтонації та динаміки. Однак і він детально прописує ключові ефекти: наприклад, використовує особливі аплікатурні схеми для мікрохроматичних глісандо або вказує на конкретні точки перехідних ефектів у звукотворенні. У підсумку конкретне звучання творів сильно залежить від індивідуального підходу виконавця — його тембру, уяви та технічної майстерності. Таким чином, експериментальні складники музики невід'ємно пов'язані з виконавською атрибуцією: саме інтерпретація флейтиста надає їм життєвості і визначає сприйняття твору.

Твори Р. Діка і Д. Мартіно значно розширюють арсенал звукових засобів флейти і вимагають від виконавця високої технічної обізнаності та творчого підходу. У доробку Діка експеримент проявляється насамперед у сукупності

найрізноманітніших нових ефектів і докладних інструкцій до них: тут акцент на відкритті глибин тембру і ладових можливостей інструмента. У творах Мартіно експерименталізм прихований за зовнішньою ліричністю і віртуозністю: він досягається складною метроритмікою, мікро-інтонаційними переходами та артистичними гліссано. У будь-якому випадку виконавець стає ключовою фігурою — без його інтерпретації експериментальні елементи залишилися б лише графічними вказівками на папері. Задля точного втілення авторського задуму і розкриття «нового звуку» ці твори вимагають індивідуального підходу до виконання та глибокого розуміння органології інструмента.

ЦУРАНОВА Оксана
Завідувач кафедри фортепіано, КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, кандидат мистецтвознавства, доцент
7518618@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-1516-1582

БИВШЕВА Тамара
Викладач-методист кафедри фортепіано, КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
https://orcid.org/0000-0002-5739-3517

ПОГОДА Олена
Викладач-методист кафедри фортепіано, КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
https://orcid.org/0000-0002-3875-2641

УКРАЇНСЬКЕ ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ВІЙНИ: ТРАНСФОРМАЦІЇ, РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ, ВЗАЄМОДІЇ

Дослідження трансформацій українського фортепіанного мистецтва в умовах повномасштабної російської агресії набуває особливої актуальності у контексті осмислення культурного опору та збереження національної ідентичності. Воєнний стан кардинально змінив умови функціонування музичної культури, зумовивши нові форми репрезентації, каналів комунікації та смислових акцентів у творчості піаністів та композиторів. Аналіз цих процесів дозволяє виявити механізми адаптації академічного мистецтва до екстремальних обставин, простежити еволюцію художніх практик та їхню роль у формуванні сучасного культурного дискурсу [1]. Вивчення даної проблематики є важливим для розуміння стійкості національної культури, її здатності до самоорганізації та збереження професійних стандартів у критичних умовах.

Повномасштабна війна спричинила фундаментальну трансформацію просторової організації фортепіанного мистецтва в Україні. Руйнування концертних залів, евакуація інструментів, переміщення виконавців та педагогів призвели до децентралізації музичного життя та виникнення нових, нетрадиційних локацій для концертної діяльності. Фортепіанні концерти почали відбуватися в укриттях, станціях метро, госпіталях та онлайн-просторі, що радикально змінило концепцію концертного виконавства. Ця просторова мобільність зумовила перегляд усталених стандартів академічного виконавства та актуалізувала питання доступності мистецтва в умовах обмежених ресурсів. Водночас цифровізація концертної діяльності відкрила нові можливості для міжнародної репрезентації українського фортепіанного мистецтва, створивши альтернативні канали культурної дипломатії.

Репертуарна політика українських піаністів зазнала суттєвих змін, відображаючи потребу в актуалізації національної ідентичності та емоційному відгуку на травматичний досвід війни. Спостерігається значне зростання інтересу до творів українських композиторів різних епох, від Миколи Лисенка до сучасних авторів, що свідчить про свідоме конструювання культурного наративу опору. Виконавці переосмислюють класичний репертуар крізь призму воєнного досвіду, надаючи новий емоційний контекст творам, які раніше сприймалися у суто естетичному вимірі. Важливою тенденцією стало замовлення та виконання нових композицій, присвячених темі війни,

що стимулює розвиток сучасної української фортепіанної музики. Така репертуарна стратегія виконує не лише художню, а й ідеологічну функцію, утверджуючи культурний суверенітет України.

Комунікативні практики фортепіанного мистецтва трансформувалися відповідно до змінених суспільних потреб та очікувань аудиторії. Концертна діяльність набула виразного соціального спрямування, орієнтуючись на підтримку постраждалих, військових та внутрішньо переміщених осіб. Виконавці активно залучаються до благодійних проектів, концертів у воєнних госпіталях та реабілітаційних центрах, що змінює традиційну модель взаємодії між артистом та аудиторією. Відбувається демократизація доступу до академічного мистецтва через безкоштовні концерти та онлайн-трансляції, що розширює соціальну базу слухачів. Ця зміна парадигми комунікації актуалізує питання про терапевтичний потенціал музики та її роль у процесах колективного переживання травми.

Міжнародна репрезентація українського фортепіанного мистецтва отримала нові імпульси та виміри в контексті глобальної солідарності з Україною. Українські піаністи активно гастролюють за кордоном, виконуючи функцію культурних амбасадорів та інформуючи світову спільноту про ситуацію через мову музики. Міжнародні конкурси та фестивалі надають платформи для презентації української фортепіанної школи, що сприяє її інтеграції у світовий культурний простір. Важливим аспектом стала участь закордонних виконавців у солідарних акціях, виконання творів українських композиторів провідними піаністами світу та включення української музики до програм престижних концертних залів. Ця взаємодія формує новий дискурс про українське фортепіанне мистецтво в глобальному контексті, позбавлений стереотипів радянського минулого.

Сучасна українська фортепіанна творчість демонструє активну жанрову диференціацію та тематичну актуалізацію у відповідь на воєнні реалії. Спостерігається значне пожвавлення у створенні мініатюр та п'єс малих форм, що пов'язано з потребою швидкої емоційної реакції композиторів на події та технічними можливостями виконання в нестандартних умовах. Актуалізувалися жанри реквієму, плачу, елегії та інших меморіальних форм, присвячених пам'яті загиблих захисників та цивільних жертв війни. Важливою тенденцією стало звернення до жанру програмної музики з конкретними топонімічними назвами (Маріуполь, Буча, Ірпінь), що фіксують трагічні події та створюють музичний меморіал. Композитори експериментують із синтезом фортепіанного звучання та електронних засобів, записів сирен повітряної тривоги, звуків бою, що формує новий тип документальної музики. Поширення набули цикли мініатюр об'єднані воєнною тематикою, а також твори для фортепіано з декламацією поезії сучасних українських авторів, що відображає прагнення до синтезу мистецтв у вираженні колективної травми та опору.

Інституційні трансформації у сфері фортепіанної освіти та виконавства відображають процеси адаптації до воєнних реалій та пошуку нових моделей функціонування. Консерваторії та музичні школи продовжують роботу в умовах обмежених ресурсів, часткової евакуації та дистанційного навчання, що вимагає інноваційних педагогічних підходів. Створюються нові освітні проекти для дітей з окупованих територій та військових, що розширює соціальну місію музичної освіти. Професійні спілки та організації консолідуються для підтримки музикантів, збереження інструментів та відновлення зруйнованої інфраструктури. Ці інституційні зміни свідчать про стратегічне мислення музичної спільноти щодо постколоніального майбутнього

української культури та необхідності збереження професійних стандартів навіть у критичних умовах.

Українське фортепіанне мистецтво в умовах війни демонструє значну адаптивність та трансформаційний потенціал, зберігаючи професійні стандарти та розвиваючи нові форми культурної практики. Проведений аналіз виявив комплексні зміни у просторовій організації, репертуарній політиці, комунікативних стратегіях та міжнародній репрезентації фортепіанного виконавства. Воєнний контекст актуалізував соціальну та ідеологічну функції академічного мистецтва, посиливши його роль у формуванні національної ідентичності та культурного опору. Трансформації українського фортепіанного мистецтва відображають загальніші процеси культурної деколонізації та утвердження суверенітету, що матиме довгострокові наслідки для розвитку національної музичної культури.

Список використаних джерел

1. Українська культура в умовах війни: між традицією і новою реальністю: тези доп. студент. наук. конф. (м. Харків, 23–24 березня 2023 р.)/[редактор-укладач Ю. А. Меліхова]. Харків, 2023. 277 с.

ЧЕПЕЛИК Оксана
Провідний науковий співробітник відділу соціокультурних досліджень мистецтва ІПСМ НАМ України, кандидат наук, СНС
oksana.chepelyk@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2836-8611

МЕТОДОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК SCIENCE-АРТУ НА ПЕРЕТИНІ МЕДІА І КОНТЕКСТІВ.

Дослідження мистецтва на перехресті з наукою та його репрезентативної здатності створення та передачі знань різного типу про біорізноманіття водного та навколоводного середовища у поточному соціо-екологічному контексті війни та кліматичних змін, ґрунтуються на практично орієнтованій, міждисциплінарній методології, яку можна описувати як втілену методологію. Вона позиціонує водне середовище не тільки як місце для прикладання наших зусиль задля отримання знань, але й як канал через який передаються, трансформуються та переосмислюються космології, екологічна чутливість та політична нагальність. Спираючись на художні практики створення імерсивного простору, просторових структур, паблік-арту, перформенсу, wearable-арту, медіа-арту, еко-арту, science-арту біо-арту дослідження переплітає методологічні нитки, які взаємно доповнюють одна одну через втілені проєкти та експерименти.

Життя у водному середовищі перебуває під загрозою через діяльність людини, яка спричинила глобальне потепління. Потрапляючи в цей нерв, важливо розглядати проблему в просторі комплексних систем, оприявнюючи взаємозв'язки, адже, мистецькі твори говорять про людські стосунки із водним біорізноманіттям.

Означена методологія, задумана як критичне знання та sensorium, що розглядається не як стабільна та об'єктивна сутність, а як поле для дослідження. Вона ґрунтується на перетині трьох концептуальних осей: імерсивності, новітніх наукових технологій, ситуативних знань та екологічних перспектив (епістемологія), а також на масиві даних та їх репрезентацій (критичні географії). У цьому розширеному полі художня творчість розглядається не як продукт, а як спосіб дослідження, здатний виявити домінуючі формації знань, змістити дисциплінарні парадигми та створити втілену теорію.

Приймаючи імерсивність як метод, а не як об'єкт дослідження, проект зміщує фокус з документації на генеративність: творчий акт не ілюструє, а продукує знання. У цій перспективі методологія набуває форми втіленої думки, де знання виникає через взаємодію між художніми практиками, суб'єктивними позиціями та науковими і реляційними контекстами.

Мета полягає не в тому, щоб створити описове відображення, а радше в активації критичного простору, де об'єкти знання конструюються через ситуативні стосунки між спостерігачем і спостережуваним.

Зрештою, водний простір ми розуміємо не просто як тло, а як біологічну, афективну та політична конструкцію. Що втілює цей простір? З якими суб'єктивностями ми поділямо спільний простір?

У контексті антропоцену океан все більше розглядають з точки зору біорізноманіття, зосередженого в ньому, унікальності його екосистеми та його ролі

як регулятора клімату в масштабі всієї планети. Це також середовище, де діє децентралізація, де межі, окреслені людиною, є досить умовними, що породжує виняткову форму уваги до поза-людської агентності.

Науковці різних дисциплін: дослідники моря, історики, антропологи, екологи, філософи, дослідники літератури, естетики та музеологи обирають твори мистецтва, щоб збагатити свою роботу виміром аналізу чуттєвого. Мистецтвознавство, звичайно, посідає чільне місце в цих студіях так само, як і дискурси, сформульовані самими митцями щодо власних практик. Так, авторський дослідницький проєкт «Терра-Океан. Між локальним і глобальним: всередині екологічних колізій», що був розроблений в Iméra у співпраці з науковими співробітниками лабораторії BIOGEO — Біогеохімія Середземноморського інституту океанографії Карін Лєблян, Веронік Корне та Ніколя Гарсіа Сейду, висвітлює також складну роль science-арту як соціальну.

У Марсельському планетарії проект представив п'ять аудіо-візуальних робіт у вигляді розділів, трансформованих в імерсивні середовища: «Океан», «Сад екзоскелетів», «Планктон», «Екоцид» (що стосується техногенної катастрофи в результаті руйнування РФ греблі Каховської ГЕС) та «Homage Матіссу» з використанням біо-акустичного звуку, записаного в LSPM — Середземноморській підводній лабораторії Провансу, встановленій в Тулоні. Втім, отримати доступ до аудіостріму, що відбувається на постійній основі, не вдається через заходи безпеки, адже військові прослуховують глибини Середземного моря, де почуваються як вдома російські підводні човни. Проєкт є запрошенням змінити етичну парадигму на користь усіх інших живих істот, в пошуках майбутньої цивілізації з перспективами спільного навколишнього середовища та блакитної гуманітаристики — термін, введений з легкої руки Стіва Менца, до наукового дискурсу, що означив поворот до досліджень океану із залученням міждисциплінарної методології, опрацьовуючи його невловиму сутність та одночасно, ознаменувавши поворот в історії чутливості.

Розділ імерсивного середовища «Планктон» працює з науковими зразками живих видів планктону під мікроскопом і занурює глядача в багатократно збільшений світ підводного біорізноманіття. За оцінками вчених, в океані існує близько 100 000 видів планктону. Фітопланктон отримує енергію через процес фотосинтезу і тому повинен жити в добре освітленому поверхневому шарі океану, моря, озера чи водойми. На фітопланктон припадає близько 50–70 % всієї фотосинтетичної активності на Землі, тобто, він функціонує як біологічний вуглецевий насос, — під час фотосинтезу асимілюється вуглекислий газ і виділяється кисень. Адже кисень є найпоширенішим елементом в атмосфері і разом з вуглекислим газом становить основу метаболічних процесів для більшості форм життя.

Поліваріантність авторського інсталяційного-мобілю «Мурмурація» як wearable арт-об'єкту (арт-а-порте) була досліджена через сенсоріум, спосіб відчувати та думати, в перформенсі «Лімінальні води», аби спонукати до усвідомлення нашої залежності від активності планктону, що необхідно для виживання людини на нашій планеті.

Ro3kvit спільно з Грінпіс досліджує екологічний стан Дніпра, що втілюється в книзі «Інтегрована Візія Річки Дніпро» для вирішення проблем та розкриття екологічного потенціалу річки Дніпро з відновлення територій, поруйнованих внаслідок військової агресії.

Ілля Разумейко та Роман Григорів в своїй експериментальній опері «GAIA-24. Opera del Mondo» за підтримки ЮНЕСКО, що теж рефлексує підрив Каховської

дамби, працюють з алюзією до теорії Гайї, яку розвивав французький філософ та антрополог Бруно Латур.

А Олександр Сіроус — саунд- та медіа-художник, який працює з великими масивами даних та принципами взаємодії і комунікації у веб-середовищі, реалізував виставку «Я твій підсилювач» в галереї Арт-центру RIXC в Ризі, в якій аналізує складні мережі та взаємодію між природними та технологічними акторами в екосистемі, що сформувалася навколо Каховського водосховища після прориву дамби. Він створює симуляційні середовища з використанням штучного інтелекту, досліджуючи сучасні роботизовані системи, такі як рої дронів та інші автономні технології, що з'явилися в Україні з початком повномасштабного вторгнення. Вони стають частиною нового симбіозу між природними та штучними акторами. Ця інсталяція розглядає сучасні технології як частину екосистеми нового типу, сприяючи колективному мисленню та органічній еволюції.

Висновки. Такий підхід спирається на концепцію «практики як дослідження», переосмислену крізь призму війни, екології та кліматичних змін, що розглядає трансформаційний потенціал художніх практик як інструментів для співпереживання, але й задля спостереження, аналізу даних, надаючи можливість не тільки впливати на емоційному рівні, але й робити свій внесок до системи знань. Таким чином, у science-арті робота з масивом даних, пропонує картографічні практики, які реактивують простір через афективні, ситуативні та політичну призми. У цих рамках science-арт стає епістемологічним інструментом, засобом трансформування способів, якими ми мислимо, живемо, здобуваємо та передаємо знання.

ЧЕЧЕЛЬ Анна
Студентка Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
anna.chechel15@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-8342-7607

МЕТОДОЛОГІЯ АТРИБУЦІЇ В УМОВАХ АНОНІМНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ДАВНЬОКРИТСЬКОЇ КЕРАМІКИ)

Вступ. Давньокритська (Мінойська) культура (III–II тис. до н. е.) залишила по собі величезну кількість артефактів, серед яких кераміка посідає ключове місце як основний носій стилістичної та хронологічної інформації. Однак, як і більшість давніх цивілізацій, Мінойська культура функціонувала в умовах анонімності творця, що створює фундаментальний методологічний виклик для сучасного мистецтвознавства. Метою цього дослідження є критичний аналіз та систематизація існуючих у гуманітаристиці підходів для визначення художніх шкіл та періодизації давньокритської кераміки.

Актуальність теми. Актуальність цієї теми полягає в тому, що давньокритська кераміка є головним хронологічним маркером Мінойської культури. Оскільки в цій давній спадщині відсутні імена майстрів, традиційні мистецтвознавчі методи, засновані на біографії, є неефективними. Вивчення проблеми атрибуції та стилю в цій анонімній спадщині — це не лише екскурс у ранню античність, а й важливий урок методологічної гнучкості, актуальний для сучасного мистецтвознавства та необхідністю об'єктивного аналізу художнього розвитку поза рамками біографічного методу. Тому важливо критично проаналізувати, які саме наукові інструменти є найбільш надійними для обґрунтованої атрибуції та датування цих об'єктів. Це ключовий аспект для розуміння логіки розвитку мистецтва в умовах колективної творчості.

Мета. Метою дослідження є критичний аналіз та систематизація основних методологій атрибуції (типологічний, стилістичний та техніко-технологічний аналіз), що застосовуються у сучасному мистецтвознавстві для визначення художніх шкіл та точної періодизації давньокритської кераміки в умовах анонімності автора.

Дослідження давньокритської кераміки є класичним прикладом вирішення проблеми атрибуції в умовах анонімності творця. Сучасна методологія розглядає стиль кераміки як підпис епохи або майстерні, а не окремої особи. Ключовим інструментом є типологічний аналіз, який систематизує форми посудин та орнаменти, дозволяючи створити точну хронологічну шкалу розвитку мінойського мистецтва. Цей візуальний аналіз обов'язково доповнюється техніко-технологічним підходом (археометрією), що об'єктивно прив'язує певний стиль до конкретного центру виробництва (наприклад, палацу) через дослідження складу глини та особливостей випалу. Таким чином, атрибуція базується на перехресній перевірці, забезпечуючи надійне визначення художніх шкіл та їхньої еволюції.

Результати. Встановлено, що стиль давньокритської кераміки є показником територіальної належності, а не індивідуального авторства. Ця проблема анонімності надійно вирішується поєднанням типологічного аналізу форм з об'єктивними даними археометрії, що підтверджує ефективність неперсоніфікованих методів дослідження. Ці результати підтверджують, що художні школи Мінойської культури коректно ідентифікуються як технологічні та географічні осередки, а саме дослідження

демонструє ефективність неперсоніфікованих методів для сучасної гуманітаристики.

Висновки. Це дослідження підтвердило, що методологічна проблема анонімності в давньокритській кераміці є не перешкодою, а каталізатором для розробки нових наукових підходів. Головний висновок полягає в тому, що стиль у цій культурі є найбільш надійним індикатором хронологічної та географічної належності, дозволяючи точно реконструювати розвиток художніх шкіл.

У перспективі, досвід атрибуції давньокритської кераміки доводить, що майбутнє мистецтвознавства лежить у синтезі гуманітарних методів (типологія, стилістика) та точних наук (археометрія). Таким чином, Мінойська спадщина є не лише історичною цінністю, а й важливим орієнтиром для дослідження будь-якої анонімної творчості в умовах сучасної міждисциплінарної методології.

ЧЕЧИК Валентина
Доцентка кафедра теорії і історії мистецтв ХДАДМ,
кандидат мистецтвознавства
https://orcid.org/0000-0003-1083-9590
valentyna.chechyk@yahoo.com

СНІДАНОК НОВОЇ ДОБИ: ЛЮДИНА І ПРЕДМЕТНА РЕАЛЬНІСТЬ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1920 — ПОЧАТКУ 1930-Х РОКІВ

«Сніданок нової доби» не є ідеологічною алегорією, хоча мистецтво 1920–1930-х років рухалося у просторі, де межа між художнім і політичним майже зникала. Йдеться про момент «пробудження», час, коли художники прагнули не лише створювати нові образи, а й навчитися інакше бачити, встановити гармонію з матеріальним світом. У центрі цього бачення опиняється речовий світ, який перестає бути тлом, фоном і перетворюється на структуру співіснування, де людина й предмет взаємно визначають одне одного. Стіл, чашка, шматок тканини чи тіло людини мають власну вагу, ритм і форму; вони утворюють середовище узгодженості, в якому зникає розрив між особистим і колективним, приватним і утилітарним. «Сніданок» стає метафорою нового ранку нової художньої свідомості, спроби віднайти внутрішню ясність після хаосу війни й революції, після зламу старих цінностей і форм, готовності побачити гармонію навіть у найзвичайнішому.

Повернення до тілесного, до безпосереднього відчуття світу речей постало важливим кроком цього нового бачення. Художники прагнули відчути матерію як живу субстанцію, що має власну структуру, внутрішній ритм, об'єм і вагу, здатну формувати досвід сприйняття. Ця зосередженість на формі, на матеріальній наповненості простору, по-різному виявлялася у творчості митців цього часу.

У В. Пальмова («Жінка», 1927) фігура зображена внутрішньо зосередженою, статичною, її жест і погляд фіксують мить між побутом і роздумом. «Спокій» народжується не з емоційної теплоти, а з кольорової конструкції, з внутрішньої геометрії форми. Колір у творі стає головним носієм пластичного мислення, що формує цілісність форми. Інший вимір цього спокою постає у Ф. Кричевського в творі «Мати» (1929). Тілесність поєднана з емоційною теплотою, що виникає з самої живописної матерії. М'які охристі, рожеві й золотаві тони моделюють форму через світлотіньові переходи; фактура мазка додає зображенню глибини й матеріальної виразності. Постаті вписані у спільне світлотональне середовище, у якому межі між ними й довкіллям пом'якшені й створюють враження спокійної єдності між людиною та середовищем. Обох митців поєднує відчуття врівноваженості: у формі, кольорі й ритмі композиції вони прагнуть до спокою та зосередження. У цих й споріднених творах кінця 1920-х років поступово формується нова художня оптика — пластичне мислення, зосереджене не на описі реальності, а на виявленні її внутрішнього стану й структурного ладу.

Картина А. Петрицького «За столом» (1926) побудована майже як антитеза дії. Простір — замкнений, речі (стіл, склянка, батарея, тінь) — існують у рівній значущості, позбавлені оповідності. Людина присутня лише як силует, що не порушує тишу середовища, а зливається з ним. Матеріальність стає структурою бачення: предмети

відкриваються у момент сприйняття як видима форма речової реальності, у якій зникає межа між внутрішнім і зовнішнім (у сенсі єдності тіла і світу, про яку писав М. Мерло-Понті у «Феноменології сприйняття»). У «Портреті Семенка» (1929) ця логіка набуває іншої якості. Замість приватного інтер'єру з'являється міський простір, однак принцип взаємопроникнення людини й середовища зберігається. Петрицький не відмовляється від портретної конкретності: риси поета впізнавані, але підпорядковані загальній конструкції ліній, кольору й світла. Індивідуальне поєднується з узагальненим образом епохи, у якій людина стає частиною впорядкованого, матеріального світу. Такий тип мислення, коли реальність розкривається не через дію, а через сам процес сприйняття, визначає ширше поле українського мистецтва цього часу.

У цій послідовності виразно постає робота Ю. Садиленка «Буденний ранок» (1931). Художник зосереджується на простій сцені: жінка, схилена над столом, у русі, що межує з нерухомістю. Зовнішня дія зведена до мінімуму — її місце займає ритм речей. Колір і світло з'єднують людину з оточенням, утворюючи єдину матеріальну цілість. Поступово зникає межа між тілом і предметом: рука, ложка, сукня, стіл підпорядковані повільному ритму повсякденності. У звичайній сцені виникає відчуття внутрішньої зосередженості, момент, коли тиша щоденного життя набуває художнього виміру. Ю. Садиленко продовжує лінію Ф. Кричевського, переводячи її у більш стриманий, інтроспективний простір, де побут стає формою буття.

У творах А. Черкаського («Обід у полі біля трактора», 1927), (?) Ткаченка («Сніданок», рік не встановлений), О. Сиротенка («Відпочинок», друга половина 1920-х) побутові сцени втрачають динаміку оповіді й набувають стану зосередженого спокою. Людина і речі існують у спільному ритмі простору, де зовнішня дія поступається внутрішній рівновазі.

У полотні Олександра Сиротенка «Відпочинок» ця рівновага набуває особливої глибини. Перед глядачем не оповідна сцена, а стан, у якому все зупинено на мить між працею й тишею. Монументальність композиції пов'язана з художньою школою Ф. Кричевського, учнем якого був О. Сиротенко. Від учителя він успадковував архітектонічне мислення: здатність бачити фігури у взаємозв'язку з простором, як елементи цілісної композиційної конструкції. Проте якщо у Ф. Кричевського ритмізованість ар-деко (триптих «Родина», 1925–1927) поєднується з емоційною теплотою, з відчуттям тілесного зв'язку між людьми, то у О. Сиротенка цей зв'язок майже очищений від почуттів. Постаті сидять поруч, але не «спілкуються» — співіснують у «спільній тиші». Їхні пози та жести врівноважують простір, немов створюючи архітектуру внутрішнього спокою. У цій гармонії немає дії чи кульмінації, лише момент зосередженого існування, коли буття зупиняється, щоб бути побаченим.

Феномен буття як такого, що формується в українському живописі кінця 1920-х років (від інтимної гармонії Ф. Кричевського до споглядальної монументальності О. Сиротенка) знаходить свій подальший розвиток у пізньому конструктивізмі Василя Єрмилова. У диптиху «На пляжі. Ранок. Вечір» (1936) художник, не відмовляючись від людської фігури, вводить її у пластичну систему композиції, де тіло стає частиною ритму кольору й геометрії. Ранок і вечір постають як часові стани бачення, де тілесне й абстрактне врівноважують одне одного.

Поруч із полотнами, що оспівують працю й боротьбу, ці твори відкривають інший вимір нового реалізму — внутрішній, зосереджений, де видиме стає способом пізнання буття. У цій лінії українське мистецтво означеного часу окреслює власну версію модерності: поруч із утопією перетворення світу постає інший досвід —

співіснування з ним, спокійне й уважне буття серед речей. Саме тому поняття «сніданку» в контексті українського мистецтва 1920-х — початку 1930-х років виходить за межі теми і перетворюється на спосіб мислення, спробу віднайти точку опори в речовому світі, що пережив руйнацію і тепер знову вибудовується через форму, колір, світло та людську присутність.

ШИЛІНА Людмила
Аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв
https://orcid.org/0009-0001-2509-5718

СУЧАСНІ ПОШУКИ В КИЇВСЬКІЙ ШКОЛІ СКУЛЬПТУРИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КАРЛОВСЬКОГО)

Феномен Київської школи скульптури постає як складна структура, сформована впродовж тривалого часу, що постала на перетині декількох чинників — географічного розташування Києва, його культурної та політичної ролі в українській історії та появи в XX ст. інституції, здатної акумулювати інтелектуальний і художній потенціал нації. Відкриття Української академії мистецтва у 1917 р. створило той осередок, який надовго визначив спосіб професійного навчання, адже саме тут працювали митці, котрі принесли до Києва досвід європейських шкіл і водночас зберегли тяжіння до національної традиції.

Одним з представників Київської школи скульптури сьогодні є Михайло Болеславович Карловський — митець, чия творча біографія органічно вписується в спадкоємність поколінь, оскільки він виріс у середовищі, де професія була не лише ремеслом, а й продовженням традиції родинної культури: його батько, Болеслав Михайлович Карловський, київський скульптор, залишив виразний слід у міському просторі, зокрема спільною з Едвардом Кунцевичем монументальною композицією «Праця» на станції метро «Дніпро».

Михайло Карловський, народжений 26 травня 1968 р. в м. Миколаєві, — український скульптор і художник, член Національної спілки художників України з 1995 р. У 1987–1989 рр. він навчався на факультеті скульптури в Київському художньому інституті (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) під керівництвом професорів Івана Макогона й Віктора Сухенка, а у 1992–1994 рр. — у Вищій школі мистецтв та дизайну «Бург Гібіхенштайн» у німецькому місті Галле («Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle») під керівництвом професора Берндта Гебеля, де в 1995 р. отримав диплом магістра за спеціальністю «Скульптура», а у 1995–1998 рр. навчався у нього ж в аспірантурі.

Михайло Карловський нині проживає і працює між Києвом і Берліном, що відображає його здатність інтегрувати національний контекст з міжнародними культурними потоками, зберігаючи свою належність до української скульптурної традиції. Виставкові проєкти Михайла, що охоплюють як невеликі камерні простори, так і великі міжнародні платформи, засвідчують незмінну здатність його пластики залишатися переконливою й внутрішньо значущою, незалежно від контексту, у який вона потрапляє. Особливо промовистою є присутність Карловського у публічному просторі. Так, у Дрездені його образ «Ребекки», інтегрований у структуру міського фонтану, зберігає риси стриманої пластичності, але водночас природно вписується у тканину історичного середовища; у Майнці його роботи на фасадах вибудовують діалог між архітектурною площиною та скульптурним об'ємом; у Лейпцигу й у Кам'яному Броді його ансамблі стають не просто декоративними елементами, а виразними маркерами простору. Не менш показовим є розміщення робіт Карловського у музейних і приватних колекціях: його твори зберігаються у збірці «Moritzburg Foundation» — одному з провідних художніх музеїв федеральної землі Саксонія-Анхальт, що вже саме по собі є знаком визнання

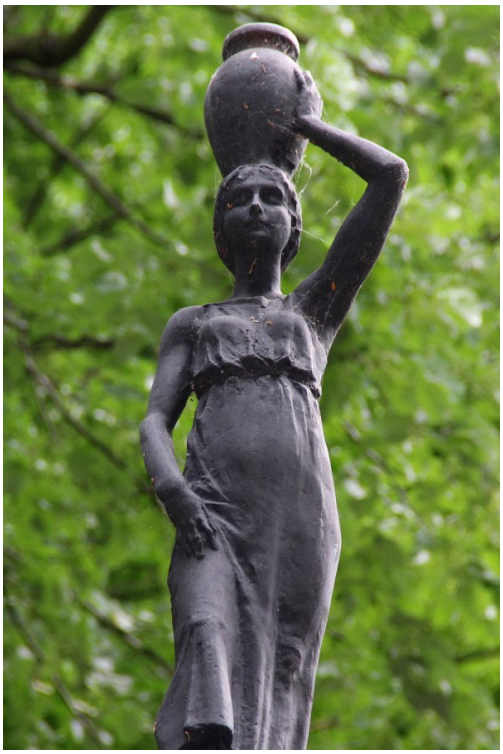
професійної ваги автора; частина робіт належить приватній колекції князя Монако Альбера II. Загалом, географія колекцій, у яких присутні твори Карловського, — Німеччина, Україна, Бельгія, Франція, Канада, Велика Британія, Аргентина,

США, Індія, — віддзеркалює не тільки широкий резонанс, а й здатність його пластики бути почутою в культурно відмінних контекстах.

Герої біблійних оповідей і персонажі античних міфів, які становлять головну вісь станкової скульптури Михайла Карловського, постають у його інтерпретації не як персонажі далекої культурної пам'яті, а як носії тих архетипових переживань, що продовжують визначати людську природу попри всі трансформації цивілізаційного досвіду. Його персонажі існують на межі між історичною спадковістю та сучасним поглядом, але щоразу зберігають той баланс, який дозволяє архетипові лишитися впізнаваним.

За всієї очевидної художньої ваги та широкої європейської присутності, творча спадщина Михайла Карловського досі перебуває поза полем цілісних мистецтвознавчих досліджень, що робить особливо важливим системний аналіз його творчості — не лише задля фіксації індивідуального внеску митця, а й для глибшого розуміння тих процесів, які визначають сучасний розвиток Київської школи скульптури. Нижче подаємо взірці його творів, що відображують характер сучасних пошуків М. Карловського.





Фонтан Ребекка, Дрезден (Rebecca-Brunnen, Dresden)
Вашті Пандора
Юдіф Тесей



Арлекін Коломбіна



Купальниця



Дівчинка на баранчику



Та, що сидить Воїн

ШОПІН Петро
Аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
shopin.peter@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-8418-6792

МАТЕМАТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ В МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Дослідження зв'язків між математикою і мистецтвом розширює горизонти сучасного гуманітарного простору. Математичні принципи лежать в основі упорядкування мистецької форми. У даному дослідженні зроблено спробу узагальнити сучасні погляди на те, як математичні концепції застосовують у мистецьких практиках та осмислюють у культурологічних студіях. **Метою** є систематизація наукових підходів до вивчення взаємодії між математичним мисленням і художньою творчістю, а також виокремлення основних напрямів використання математики в мистецтві. Здійснений аналіз показує, що математика постає у двох головних вимірах: як **інструмент формотворення** та як **засіб інтерпретації художніх явищ**. У першому випадку вона визначає конструктивну логіку твору — від побудови орнаментів і пропорцій до створення алгоритмічних чи генеративних систем, у яких форма постає результатом математичного процесу. У другому — виступає аналітичним інструментом, що дозволяє пояснити гармонійність, симетрію або астрономічну орієнтацію мистецьких об'єктів, розкриваючи культурні та світоглядні принципи епохи.

У мистецьких практиках математика використовується як засіб конструювання форми, визначення ритму та досягнення гармонійної впорядкованості. У статті Wu (2024) показано, що в текстильному мистецтві техніка «fabric origami» спирається на алгоритмічні варіації теселяцій: математичні закономірності забезпечують точність згинів і симетрію орнаменту, формуючи структурну основу художнього образу. У дослідженні Hall і Bastos (2025) продемонстровано, як математика застосовується для створення ізониткових композицій, у яких алгоритм, побудований на властивостях раціональних чисел, визначає послідовність руху ниток і створює візуальну гармонію. У статті Franceschet (2025) підкреслюється, що у сфері генеративного мистецтва математичні формули, алгоритми й правила стають безпосереднім інструментом творчого процесу: форма постає як результат обчислення, а художня інтенція реалізується через програмну логіку. Таким чином, у різних формах — від матеріальних до цифрових — математика постає як рушійний механізм формотворення, який поєднує логічне мислення з естетичною інтуїцією.

У наукових дослідженнях математика використовується не стільки для конструювання, скільки для інтерпретації художніх структур, коли числові чи геометричні закономірності розкривають приховану семантику простору та форми. У статті Savvides (2024) показано, що архітектура Софійського собору в Константинополі побудована на інтеграції геометричних і символічних принципів, які відображають уявлення про божественну гармонію; таким чином, математичні пропорції набувають духовно-естетичного змісту. У дослідженні Belmonte та співавт. (2024) математика застосовується для виявлення астрономічної логіки в орієнтації набатейських гробниць, що узгоджується з положеннями Сонця під час рівнодень і сонцестоянь, демонструючи тісний зв'язок архітектури з календарними циклами та ритуальними уявленнями. У роботі Dong, Yin і Yu (2024) аналізуються паралелі між архітектурою

та музикою, де спільні математичні принципи пропорційності, симетрії й ритму розглядаються як універсальна основа гармонійної побудови художнього простору. У цих дослідженнях математика постає не лише як аналітичний інструмент, а як ключ до розуміння культурної логіки мистецтва, що поєднує матеріальну структуру з духовним і символічним змістом.

Тож можемо зробити висновок, що математика відіграє подвійну роль у мистецьких практиках та пов'язаних з ними культурологічних дослідженнях. З одного боку, вона диктує закладену у форму **структурну логіку**, з другого боку, визначає **творчі принципи**, що відкривають нові естетичні можливості.

Список використаних джерел

1. Belmonte, J. A., González-García, A. C., AlMushawh, M. A., et al. (2024). Land- and skyscapes of Hegra: An archaeoastronomical analysis of the Nabataean necropoleis. *Nexus Network Journal, 26*(2), 275–305. doi:10.1007/s00004-024-00774-z
2. Dong, J., Yin, H., & Yu, R. (2024). Artistic and structural connections between architecture and music: A comparative case study of the Forbidden City and *Palace Memories*. *Nexus Network Journal, 26*(2), 353–367. doi:10.1007/s00004-024-00773-0
3. Franceschet, M. (2025). Modern forms of generative art. *Leonardo, 58*(4), 397–402. doi:10.1162/LEON.a.77
4. Hall, A., & Bastos, N. R. O. (2025). Circling infinity: String art with rational numbers. In *Proceedings of Bridges 2025: Mathematics and the Arts* (pp. 625–632). The Bridges Organization. Retrieved from https://archive.bridgesmathart.org/2025/bridges2025-625.pdf
5. Savvides, D. (2024). Hagia Sophia in Constantinople: Unveiling its integrated conceptual design through comparative analysis. *Nexus Network Journal, 26*(2), 325–352. doi:10.1007/s00004-023-00758-5
6. Wu, J. (2024). The artistry and algorithms in fabric origami tessellations. *Journal of Mathematics and the Arts, 18*(3–4), 201–221. doi:10.1080/17513472.2024.2414656

ШУЛЬГАН Вікторія
Студентка Рівненського державного гуманітарного університету
viktoriiashulhan@gmail.com

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ ТУРИЗМ І ГРОМАДЯНСЬКО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ: ДОСВІД ПРОЄКТУ «СТЕЖКАМИ КНЯЗІВ ОСТРОЗЬКИХ» (РІВНЕНЩИНА)

У сучасних умовах соціокультурних трансформацій питання громадянсько-патріотичного виховання постає одним із пріоритетних напрямів державної політики та культурного розвитку. В умовах війни, загострення суспільних криз і глобалізаційних викликів особливої ваги набуває проблема формування національної ідентичності, плекання цінностей громадянської свідомості та відповідальності за культурну спадщину.

У цьому контексті важливим інструментом сучасного соціокультурного менеджменту стає культурно-освітній туризм, який поєднує пізнавальні, виховні та інтеграційні функції.

Культурно-освітній туризм розглядається як форма неформальної освіти, спрямована на розширення знань про історію, традиції та культурні надбання певного регіону. Його зміст полягає у поєднанні навчального процесу з мандрівкою, спостереженням, дослідженням і практичною взаємодією з культурним середовищем. Завдяки цьому створюються умови для глибшого осмислення власної ідентичності, розвитку критичного мислення, комунікативних навичок і формування почуття причетності до історії своєї держави. Такі ініціативи дозволяють молоді сприймати історико-культурну спадщину не як абстрактну сукупність фактів, а як живий досвід, у якому минуле стає частиною сучасності.

Одним із яскравих прикладів культурно-освітнього туризму, що реалізується на Рівненщині, є мандрівний табір «Стежками князів Острозьких». Цей проєкт поєднує дослідницький, освітній і виховний аспекти, створюючи для учасників середовище пізнання через досвід. Його концепція базується на вивченні історії князівського роду Острозьких — видатної династії, яка зробила значний внесок у розвиток освіти, духовності та культури українських земель XVI–XVII століть. Саме на прикладі діяльності Острозьких можна простежити становлення української інтелектуальної традиції, її європейські зв'язки та роль у збереженні православної ідентичності.

Проєкт «Стежками князів Острозьких» має на меті не лише ознайомлення молоді з історико-культурною спадщиною, а й виховання активної громадянської позиції, формування поваги до історії свого краю та розуміння значення культурної пам'яті для сучасного суспільства. Маршрут табору охоплює ключові локації, пов'язані з діяльністю князівського роду. Під час мандрівки учасники не лише відвідують пам'ятки архітектури та музеї, але й беруть участь у тематичних лекціях, квестах, майстер-класах, історичних реконструкціях, волонтерських акціях, спрямованих на збереження культурного середовища.

Організаційна модель проєкту передбачає партнерську взаємодію між місцевими громадами, бізнесами, музеями, закладами освіти, волонтерськими ініціативами та молодіжними центрами. Такий підхід відповідає принципам сучасного соціокультурного менеджменту, орієнтованого на горизонтальні зв'язки, міжсекторальн-

ну співпрацю та спільне управління культурними процесами. Залучення місцевих ресурсів забезпечує автентичність та сталість проєкту, а також дозволяє розширити його вплив на регіональний розвиток.

Педагогічна концепція табору ґрунтується на засадах неформальної освіти, що передбачає навчання через активну участь, спілкування, взаємодію та рефлексію. Учасники виступають не пасивними слухачами, а співтворцями навчального процесу. Таким чином, проєкт формує у молоді практичні навички дослідницької, комунікаційної та організаційної діяльності, розвиває почуття відповідальності за результати спільної праці.

Результати реалізації проєкту свідчать про його значний виховний і соціокультурний ефект. Учасники демонструють підвищений рівень знань про історію рідного краю, посилення інтересу до збереження культурної спадщини, готовність до волонтерської діяльності та активної участі у житті громади. Частина випускників табору продовжує реалізовувати власні ініціативи в межах локальних молодіжних організацій, культурних акцій і освітніх проєктів. Це підтверджує, що культурно-освітній туризм може бути дієвим інструментом не лише формування патріотичних почуттів, а й практичного розвитку соціальної активності молоді.

Загалом досвід мандрівного табору «Стежками князів Острозьких» доводить, що поєднання культурно-освітнього туризму з громадянсько-патріотичним вихованням відповідає потребам сучасної молоді та завданням регіональної культурної політики. Такі ініціативи сприяють формуванню нової культури пам'яті, у якій історія рідного краю сприймається не як музейний експонат, а як джерело натхнення, приклад державницької традиції та морального орієнтиру.

ЩУКІНА Юлія
Завідувач кафедри театрознавства ХНУМ, кандидат мистецтвознавства, доцент
Kovalenko_752016@ukr.net
https://orcid.org/0000-0001-8329-6828

МЕДІА ПРО ТЕАТР У РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ (1917–1934 РР.): ДИНАМІКА РЕГІОНАЛЬНОГО ПРЕДСТАВНИЦТВА

1920-і — початок 1930-х років стали періодом найбільш інтенсивного розвитку театральних медіа радянської України. Як зазначав автор статті про пресу цього періоду Віталій Довгич, «Склалася широка мережа галузевих, спеціальних періодичних видань — "Шляхи мистецтва", "Нове мистецтво", "Мистецтво — масам", "Масовий театр", "Сільський театр", "Музика", "Кіно" <…> та багато інших» [1, с. 406].

Розглядаючи театральні видання всієї України, Віктор Собіянський ставив під сумнів повноту інформації про них у бібліографічному покажчику «Театральная периодика 1917–1940» В. Вишневського 1941 року (згадується 47 медіа про театр) і резюмував: «З цієї ж причини відсутності багатьох журналів <…> 1920-х років ми не можемо назвати точну цифру фахової періодики десятиліття» [5, с. 200]. Юліана Полякова проаналізувала лише харківські медіа про театр періоду 1917–1933 рр., не ставлячи собі за мету встановлювати їх точну кількість [4].

У монографії «Інциденти: Статус журналістики у дискурсі театрального скандалу першої чверті XX століття» доктор мистецтвознавства О. Клековкін встановив, що у дореволюційне десятиліття лідером театральних медіа в Україні була Одеса (27 видань), друге місце посів Київ (21 видання), а третє — Харків (10) [2, с. 226].

Частково досліджено науковцем і пресу періоду 1917–1934 рр. У згадуваній праці О. Клековкін так характеризував кількість театральних видань Києва та Харкова першого десятиліття радянської України: «…у Києві впродовж 1918–1929 років було створено 17 театральних видань: 1 (1923, 1924, 1927, 1929, 1928, 1929), 3 (1918), 4 (1922). Рекордну кількість — 25 видань театральної тематики — дав за той самий період (1918–1929) Харків: 1 (1918, 1921, 1923, 1928), 2 (1924, 1925, 1926, 1927), 3 (1929), 5 (1922), 6 (1919)» [2, с. 226]. З урахуванням не лише суто театральних, але й літературно-мистецьких видань, що висвітлювали театральне життя, нам вдалося уточнити цю цифру: 24 видання у Києві та 47 медіа у Харкові.

Станом на зараз нами виявлено та частково проаналізовано 148 медіа часів УНР та радянської України періоду 1919–1934 рр., журнали та газети, які були присвячені питанням театру, або літературно-мистецькі журнали, додатки до суспільно-політичних видань, що регулярно висвітлювали питання театру.

44,6 % від загальної кількості складали видання Харкова (66 назви журналів та газет), що пояснюється не лише давніми театральними традиціями міста, але й тим, що з 1919 по 1934 рр. Харків був столицею радянської України.

23 % від загального цілого утворила частка київських видань (усього 34).

Третім за значенням театральним центром України в цей період була Одеса, видання якої складають 12 %. Варто зауважити, що у 1917 році театральні медіа виходили у Києві та Одесі, у той час, як Харків їх не мав.

Четверте місце в рейтингу посіли театральні медіа Катеринослава (Дніпропетровське) — 5, 4 % (8 видань).

Сукупно утворили 6,8 % від загального числа видань медіа Житомира, Запоріжжя, Сталіно, Артемівського, Миколаєва (по два на місто, відповідно). Найменшу лепту внесли до літопису українських радянських медіа міста Черкаси, Чернігів, Тирасполь, Макіївка, Полтава — 3, 4 % (5 видань).

У покажчику преси за редакції С. Балухатого (1933 р.) наведено статистику видань про театр в масштабах СРСР. З цифр стає очевидним, що у 1918 році відбулося різке збільшення медіа про театр (їх стало утричі більше, ніж у 1917 році, а саме 18 видань) [3, с. 32]. Нами з'ясовано, що в Україні виходила рівно половина від загальної цифри медіа. Наступний рік загалом по країні характеризувало зниження темпів театрально-видавничої діяльності (10 видань) [3, с. 32]. Утім, в українській республіці динаміка була іншою.

Важливим чинником для розвитку видань про театр став декрет ВУЦВК «Про об'єднання всіх окремих видавництв у Всеукраїнське видавництво» (1919), який регламентував централізацію та націоналізацію видавничої справи. На інтенсифікацію театральної аналітики в Україні у 1919 році вказував у новітній праці доктор мистецтвознавства О. Клековкін: «Абсолютний рекорд серед київських, харківських та одеських видань побив 1919 рік» [2, с. 226].

Рік 1922, наприкінці якого було проголошено утворення СРСР, приніс значну стабілізацію сектору театральної періодики. Хоча, за нашими підрахунками, з 1917 по 1921 роки в Україні було засновано 32 театральні видання, що свідчить про дуже високі темпи поширення театральної інформації та аналітики. У межах СРСР С. Балухатий засвідчує 1922 року найбільш високий показник нових видань про театр (37 нових медіа, 14, 2 % від загальної цифри періодики) [3, с. 32]. В Україні цього року 11 нових театральних видань, а ще продовжують виходити 5 одиниць періодики, що також дорівнює майже половині видань по країні. Юліана Полякова характеризувала розвиток медіа про театр 1918–1923 років як «період відносно вільного розвитку і театральної полеміки, пов'язаної з естетичними вподобаннями критиків» [4, с. 112].

27 липня 1923 року згідно з рішеннями XII з'їзду РКП(б) було підписано декрет Раднаркому України, у якому визначалися заходи українізації культурно-освітньої сфери, книговидавництва і, зокрема, преси. Цей крок держави щодо медіа вплинув на приріст видань: з 1923 по 1927 роки вийшло 35 нових медіа про театр або з постійною театральною рубрикою. Як писала згадувана театрознавиця, попри позитивну тенденцію коренізації, від 1923 року бере відлік для преси і «жорстка регламентація з боку партійних <…> органів» [4, с. 112].

Останній пік театральної періодики в СРСР С. Балухатий спостеріг у 1928 році: 34 нових видання (15,1 % від обсягу всіх журналів та газет СРСР) [3, с. 33]. В Україні 1928 року стартували 8 нових видань, при тому, що ще 11 продовжували виходити.

У першій половині 1930-х рр. театральна і загалом мистецька періодика зазнають тиску з боку влади. Зокрема, 1930 року ліквідовано журнали «Сільський театр», «Червоний схід» і «Нове мистецтво», «Журнал мистецтв», «Радянська опера», 1931 — «Мистецька трибуна», «Радянський театр», 1932 — «Радянське мистецтво».

Висновки. Укладена інфографіка видань виявила несподіване співвідношення найбільших театральних центрів лівобережної України. Абсолютним лідером театральної аналітики стала столиця УРСР Харків (майже ½ видань). Друге за значенням місто, в якому зосереджувалися медіа про театр — Київ (біля ¼ всього масиву видань). Третій центр театральних медіа — Одеса, який навіть на рівні з Києвом мав

хронологічні переваги над Харковом. Четверте за значенням театральне місто України — Катеринослав (Дніпропетровське). 1/10 від загальної цифри видань утворили поодинокі театральні медіа таких міст як Миколаїв, Запоріжжя, Сталіно, Артемівське, Макіївка, Черкаси, Чернігів, Житомир, Тирасполь, Полтава. При чому, якщо в інших містах медіа про театр виходили єдиноразово, то Артемівське неочікувано впродовж мало не десятиліття очолювало на Донбасі пресу з театральним сегментом. Аналіз виявив, що зовсім інертними в плані театральної інформації та аналітики були в цей час такі міста, як Вінниця, Ворошиловград, Кіровоград, Суми, Херсон.

Список використаних джерел

1. Довгич, Віталій, Жулинський, Микола. (2013). Книгодрукування та засоби масової інформації. *Історія української культури: у п'яти томах*. Т. 5. Українська культура XX — початку XXI століть. Кн. 4. Проблеми функціонування, збереження і розвитку культури в Україні. Київ: Наукова думка. 403–406.
2. Клековкін, О. Ю. (2024). *Інциденти: Статус журналістики у дискурсі театрального скандалу першої чверті XX століття: Монографія*. Київ: Арт Економі.
3. Муратова, К., Балухатый С. (1933). *Периодика по литературе и искусству за годы революции.* 1917–1932. Ленинград: Академия наук СССР.
4. Полякова, Ю. (2011). Театральная периодика Харькова (1917–1933): типология, тематика, проблематика. *Вісник Одеського Національного університету*. 16, 1/2 (5/6), 110–126.
5. Собіянський, В. (2010). Типологія театрально-мистецьких періодичних видань України 1920-х рр. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 7, 196–215.

ЯЦИК Ірина
Науковий співробітник відділу теорії та історії культури, Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
https://orcid.org/0000-0001-7918-7522
Iryna.iatsyk@gmail.com

ТІЛЕСНІСТЬ У КОНТЕКСТІ ОСМИСЛЕННЯ ТРАВМИ: МОДИФІКАЦІЇ МИСТЕЦТВА ПЕРФОРМАНСУ У ПРОЄКТІ «ФОРМУЛА ВИТРИВАЛОСТІ»

Анотація. У статті досліджується феномен тілесності в сучасному українському мистецтві як одна з ключових стратегій репрезентації та осмислення колективної травми, спричиненої війною. Проаналізовано три роботи українських художниць: Євгенії Бульбас, Лі Білецької та Поліни Кузнєцової, у яких через варіативні тілесні практики авторки працюють з темами пам'яті, публічного проживання болю та внутрішньої стійкості в умовах кризи. Твори були представлені в рамках міждисциплінарного проєкту «Формула витривалості» (2024–2025)[5] і демонструють різні модифікації мистецтва перформансу через задокументовані форми (фото- та відео). На прикладі цих робіт показано, як перформанс функціонує не лише як жанр, а як широка мистецька форма у взаємодії з соціальним досвідом.

Методологія дослідження ґрунтується на візуальному та контент-аналізі документованих перформансів із акцентом на тілесні практики та медійну репрезентацію. Роботи для аналізу відібрані за критерієм наявності елементів перформансу та тематичної спрямованості на осмислення феномену резильєнтності у контексті війни.

Теоретичну основу дослідження становлять концепція культурної травми Джеффрі Александера [1] та ідея перформансу як «архіву дії» Амелії Джонс [2]. У своїй статті Джонс підкреслює, що перформанс існує не лише під час фізичного виконання, а й через свою документацію: фотографії, відеозаписи та інші сліди дій тіла не просто фіксують подію, а формують її сенс. Тілесна присутність та повторення дій виступають медіумом репрезентації колективного досвіду, проте значення перформансу формується саме через взаємодію з його документацією. У поєднанні з концепцією культурної травми Александера це дозволяє аналізувати, як за допомогою модифікованого перформансу відкривається можливість для відображення, збереження та осмислення колективних переживань травматичного досвіду.

Ключові слова: перформанс, тілесність, документування перформансу, культурна травма, резильєнтність, українське мистецтво.

Виклад основного матеріалу. У сучасному мистецтві перформанс розглядається не лише як подія, виконана наживо, а як гнучка художня форма, що поєднує дію, документування та комунікацію з глядачем [3]. У контексті повномасштабної війни в Україні ця форма набуває нових сенсів — перформанс стає мистецьким методом осмислення травми, способом трансформації особистого досвіду у публічний акт і засобом комунікації між приватним та колективним виміром. Тілесність у цьому процесі виконує роль медіуму пам'яті та витривалості. Тіло художника стає не лише матеріалом дії, а й знаком, що фіксує межу між болем, присутністю

[5] Куратори проєкту «Формула витривалості» Андрій Сидоренко та Ірина Яцик.

і відновленням. Саме через тілесну дію відбувається перехід від індивідуального переживання до колективного усвідомлення, спільне проживання якого стає можливим.

У межах міждисциплінарного проєкту «Формула витривалості» перформанс представлений через документовані форми — відео, серії фотографій та інші медіа об'єкти, що відтворюють тілесні практики авторів. Ці роботи демонструють модифікації жанру перформансу, коли акцент зміщується з події, яка відбувається «тут і тепер» на процес документування, повторного перегляду й осмислення дії у медійному просторі. Таким чином, перформанс функціонує не лише як жанр, а як широка мистецька форма, де тілесність стає ключем до інтерпретації соціального досвіду. Документовані перформанси дозволяють фіксувати тілесну присутність у часі, перетворюючи миттєву дію на тривалий візуальний текст — своєрідний «архів дії», що забезпечує повторне переживання як для глядача, так і для авторів.

Аналіз робіт. **Поліна Кузнєцова. «Акваріум. 85 хвилин у воді».** Тривале перебування у холодній воді перетворюється на акт витривалості без героїзації. Художниця досліджує межі тілесного існування — стан сповільнення, дихання, напруги, безпорадності. Відеофіксація не лише документує дію, а й створює медіальну пам'ять, у якій повторюваний перегляд стає частиною художнього процесу. Через тілесну дію Кузнєцова представляє акт власного знерухомлення як форму опору й внутрішньої стійкості.

Євгенія Бульбас. «Стихія». Відеоперформанс побудовано на механічному повторенні дії — переставлянні стільців на тлі моря. Монотонність, ритм і просторові зсуви формують метафору буденної витривалості. Як зазначає Амелія Джонс, тіло у перформансі є «архівом дії» — саме так Бульбас фіксує рутинність тілесного зусилля як спосіб зберегти контроль над часом і тілом у ситуації війни. Перформанс перетворюється на ритуал, що поєднує фізичне й символічне: дисципліна руху заміщує емоційне висловлювання.

Лі Білецька. «Як це відчувається?». Серія фотографій фіксує зміну емоційних станів художниці. Фотофіксація тут не є просто документом, а продовженням перформансу у візуальному просторі. Тіло художниці стає знаком присутності, а фотографія — медіумом пам'яті. Через тілесну експресію Білецька артикулює межу між особистим болем і публічним свідченням, перетворюючи тілесну вразливість на символічну практику витривалості.

Висновки. На основі аналізу представлених робіт констатуємо, що сучасний український перформанс демонструє виразну тенденцію до змін у напрямі міждисциплінарної та соціально залученої практики, де тілесність є центральним інструментом художнього висловлювання. Така динаміка дозволяє окреслити чотири особливості перформансу в сучасному українському контексті:

1. **Тілесність як метод осмислення травми.** Фізична дія стає способом пізнання й проживання граничних станів, утілюючи ідею витривалості як форми опору.
2. **Медіалізація як форма пам'яті.** Документування перформансу розширює його часові межі, створюючи візуальний архів і можливість повторного переживання дії.
3. **Поєднання особистого й колективного вимірів.** Перформанс трансформує приватне переживання у спільний простір комунікації, де тіло художника стає своєрідним каналом колективної пам'яті.

4. **Етичний і терапевтичний потенціал.** Перформанс набуває функції культурної резильєнтності — не лише відображає травму, а створює можливість співпереживання та культурного відновлення.

Таким чином, перформанс та його модифікації у вигляді синтетичних творів (відео робіт та фото серій з елементами перформансу) у сучасному українському мистецтві постають не просто як форма дії, а як комунікативна стратегія, що поєднує тілесне, етичне й соціальне у процесі осмислення спільного досвіду війни. Через тілесність митці фіксують, переосмислюють і трансформують травму на простір культурної витривалості й перспектив.

Список використаних джерел

1. Alexander, Jeffrey C. Culture, trauma, morality and solidarity: The social construction of "Holocaust" and other mass murders // *Thesis Eleven*. 2016. Vol. 132, No. 1. P. 3–16. DOI: 10.1177/0725513615625239.
2. Jones A. "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*. 1997. Vol. 56, No. 4. P. 11–18.
3. Tate. Art Terms. Performance art. *Tate*. URL: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art (access date: 08.09.2023)