



Riga Nordic University

International scientific conference

**CULTURE AND ART
AS MEANS SHAPING NATIONAL IDENTITY**

March 4–5, 2026



Head of organising committee:

Romans Djakons – Dr.sc.ing., Professor, Academician, Chairman of the Board of Riga Nordic University.

Each author is responsible for content and formation of his/her materials.

The reference is mandatory in case of republishing or citation.

Culture and Art as Means Shaping National Identity (March 4–5, 2026. Riga, the Republic of Latvia) : International scientific conference. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2026. 160 pages.

CONTENTS

SECTION 1. THEORY AND HISTORY OF CULTURE

Iconological method in art history as a study of cultural memory Halibei K. S.	7
Interactional-emotional analysis: toward a new method in musicology Obolenska M. M.	10
The influences of F. Liszt, F. Busoni, T. Leschetizky on world pianism: Ukrainian context within the framework of memoir studies Romanenko A. R.	14
Collage as a creative technique and didactic method Chernyak D. S., Hrebenyuk D. S., Shcherbyna D. S.	20
Theater as a socio-cultural phenomenon Chernyak D. S., Garus Yu. I., Matseruk A. M.	23

SECTION 2. PHILOSOPHY OF CULTURE

Video game as a space of struggle for meaning: the dynamics of the “circuit of culture” within the coordinates of national memory Mymruk O. V.	26
Humanitarian strategies of language meaning: cultural anthropological and social aspects Chernenko V. O.	30

SECTION 3. WORLD CULTURE AND INTERNATIONAL CULTURAL RELATIONS

Nation branding through the lens of cultural communication: challenges and prospects Ivashchuk A. A.	33
---	----

SECTION 4. UKRAINIAN CULTURE

Artistic reception of Ukrainian ornament in the works of Olena Pchilka Havryliuk H. M.	38
Formation of national and cultural identity of youth through Ukrainian folk dance Synieok V. A., Kaliievskiy K. V.	42
Traditional elements of Ukrainian culture in the musical language of “Vinchannia” by Yakiv Yatsynevych Chamakhud D. V.	45

SECTION 5. MUSEUM STUDIES, MONUMENT STUDIES

Exhibiting national identity:

museums of the Carpathian region in the 1920s–1930s.

Kostyuchok P. L. 49

The museum of Trypillia culture in Pereyaslav as a center
for forming the national identity of Ukrainians

Teterya D. A., Bilousko V. M. 53

Educational museums of Poltava region in the museum network of Ukraine:
regional aspect

Shapoval L. I. 57

SECTION 6. APPLIED CULTURAL STUDIES

Digital cultural heritage and evolving cultural memory in wartime Ukraine

Gorbul T. O. 61

SECTION 7. TOPICAL ISSUES OF FILM AND TELEVISION ARTS

Panoraming spatial music sources in audiovisual works

Beskorsyi V. V. 65

The impact of sociocultural phenomena of the 1960s on the deconstruction
of the western genre in films of “New Hollywood”

Marchenko B. M. 69

Virtual technologies in cinema as an instrument for the preservation
of historical heritage

Sirenko M. O. 74

SECTION 8. MODERN MEDIA CULTURE

The digital frontline: specifics and functions of Ukrainian NFT projects
during wartime

Biriukov V. M., Reznychenko A. Yu. 77

Chamber-instrumental genre in the assembly of media-cultural realities
of the beginning of 21st century

Zyma L. V. 82

SECTION 9. ART AND CHALLENGES OF CULTURE

GLOBALIZATION

Development of soft skills in the process of chamber ensemble performance

Volyk O. O. 86

Analysis of the effectiveness of decorative and applied art as a means
of forming national identity and patriotism

Hrytsiuk I. Y., Dutsyak I. Z. 90

Specific aspects of artistic and creative self-realization of art education seekers Ivanenko O. A.	92
Piano interpretation as a means of forming the artist’s individuality in the context of globalization of contemporary musical culture Ivanova Yu. V.	96
Higher art education as a space for the formation of performer identity Kyrylenko Ya. O., Tkachenko I. I.	99
Solomiya Krushelnyska: between history and myth Kyrychek D. O.	103
The consequences of globalization policies on cultural identity Kurbanov G. O.	107
Cultural memory and art: transformations of folklore heritage in the era of globalization Moskvichova Yu. O.	109
 SECTION 10. MODERN ARTISTIC PRACTICE	
Parallelization of stage images in the play «Galileo Galilei» (1999): theoretical and practical aspects Hrynshyn M. V., Holosniak V. V.	114
Themes and images of contemporary Ukrainian art in the context of actualization of the challenges of time Kyrychenko O. I.	117
Stage direction of a musical concert number as a form of contemporary artistic practice in higher arts education Lievit D. A.	122
 SECTION 11. FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION	
Volodymyr Pobulavets – a little-known Ukrainian sculptor and national figure of the early 20th century Denysiuk O. Yu.	126
Continuity of the modernist tradition in 21st-century architecture and plastic art: from spatial reconstruction to anthropocentric practices Diachenko A. V.	129
The art of the Ukrainian book in the 1920s in the works of I. Frantsuz Kukil M. Yu.	133
Mykola Storozhenko’s stained glass: an unknown chapter of his work Mykhailova R. D., Petruk R. I.	137

The globalization of the handicraft industry in the 19th century: from Victorian “Berlin work” to Ukrainian “Brocard Embroidery” Ryzhova O. V.	141
Attribution of a pile oriental carpet from the collection of the museum of oriental cultures – a department of the Lviv National Art Gallery named after Borys Voznytskyi Slavinska H. O.	145
SECTION 12. DESIGN	
The culture of Ukrainian scientific book: a modern look at an old problem Zelinska N. V.	150
Methodological unity of scientific research and concept development in architectural and design education Savchenko O. V., Ponomarevska O. I.	155

SECTION 1. THEORY AND HISTORY OF CULTURE

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-1>

ICONOLOGICAL METHOD IN ART HISTORY AS A STUDY OF CULTURAL MEMORY

ІКОНОЛОГІЧНИЙ МЕТОД В МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ ЯК ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Halibei K. S.

*Postgraduate student at the Faculty
of History and Philosophy
Odesa I. I. Mechnykov
National University,
Researcher
Odesa Museum of Western
and Eastern Art
Odesa, Ukraine*

Галібей К. С.

*аспірантка факультету історії
та філософії
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова,
наукова співробітниця
Одеський музей західного
і східного мистецтва
м. Одеса, Україна*

Розглядається один з методів атрибуції та інтерпретації художніх творів, який дозволяє побачити спадкоємність образів в просторі культурної пам'яті.

Особливо актуальним вектором розвитку сучасного українського мистецтвознавства та культурології в умовах формування незалежної України, та підсилений подіями українсько-російської війни, став вектор вивчення та переосмислення образотворчого мистецтва України, його історії та символіки. Про це говорить кількість статей, монографій, наукових та науково-популярних видань, матеріалів науково-практичних конференцій та мистецьких проєктів, присвячених дослідженню української візуальної культури, її діячам та музейним колекціям країни.

На цій царині доречним виглядає застосування методів, сформованих в європейській мистецтвознавчій галузі ще в ХХ столітті та успішно використаних для дешифровки творів, які ми можемо називати шедеврами, тобто тими «досконалими творами, що є зразком не лише певної конкретно-історичної доби, а й вважається довершеним поза її межами» [7, с. 575], що могло б стати корисним для українських

дослідників, та звернути увагу не лише на формальну сторону досліджень мистецтва.

Про іконологічний метод для аналізу українського абстрактного мистецтва, яке постає особливо важливим для України в умовах деколонізації, пише сучасна вітчизняна художниця та кандидатка мистецтвознавства Антоніна Дубрівна у своїй монографії «Абстракція як феномен образотворчого мистецтва України» [6]. До використання методу для інтерпретації продуктів візуальної культури звертається у своїх наукових працях і сучасна українська історикinja Катерина Даса [5].

Ключові слова: іконологія, культурна пам'ять, мистецтвознавство, візуальні дослідження культури, мистецтво.

Перед тим, як перейти до встановлення логічного зв'язку між дослідженнями предметів образотворчого мистецтва та культурною пам'яттю ввижається необхідним визначення понять «культурної пам'ять» та сутності самого методу іконології.

Іконологію, як метод, який глибоко та всебічно аналізує філософський, культурний, історичний, економічний та соціально-політичний контекст, у якому створено предмет візуального мистецтва, виводить ще напочатку ХХ століття у своїх практичних дослідженнях німецький інтелектуал, антрополог та теоретик мистецтва Абі Варбург, хоча витоки самого методу сягають ще доби бароко, а саме трактату «Іконологія» Чезаре Ріпі [4, с. 11–12]. Молодший колега та сучасник Варбурга, дослідник європейського мистецтва Ервін Панофський розвинув цей метод, транспортувавши його з навколо академічних практик Варбурга у теоретичний вимір. Окрім цього, Панофський у своїх працях приділяв важливу роль у формуванні предмету мистецтва саме замовнику, не залишаючи тотальну відповідальність за готовий твір на техніку та інтелектуальний і мистецький таланти майстра [3]. Тобто сам твір мистецтва народжується у тісній взаємодії, між тим хто його створює в буквальному сенсі та тим, хто вкладає різноманітний ресурс у його створення, тож сам творчий задум лишається фактично нерозгаданою таємницею цієї синергічної взаємодії.

Іконологічний метод може використовуватися в різних галузях гуманітарних знань, адже фактично поєднує в собі дослідження в області історії, філософії, економіки, політики, формуючи поле для рефлексій та інтерпретацій, і як наслідок, глибшого розуміння сенсів мистецького твору. Так само проблема дослідження культурної пам'яті зараз постає міждисциплінарною царинною пошуків, що поєднує спеціалістів вище перерахованих галузей.

«Культурна пам'ять – це свого роду інституція. Вона екстеріоризується, об'єктивується та зберігається в символічних формах...

Її можна переносити з однієї ситуації в іншу та передавати від одного покоління до іншого» [1, с. 110] – так характеризує феномен сучасний німецький історик релігії і культури, автор концепції колективної пам'яті Ян Ассманн.

У просторі культурної пам'яті форми пафосу (за Варбургом) не вмирають, а плавно переходять одна в іншу, трансформуючись під впливом мистецьких смаків, філософських ідей та історичних подій. Твори мистецтва мовчазні, коли вони позбавлені контексту та інтерпретації і не можуть зводитися лише до оцінки з точки хору цінності матеріалів чи вправності техніки. Найпоказовішим прикладом репрезентації культурної пам'яті у вигляді пам'яток візуальної культури став масштабний, безпрецедентний, однак незавершений проект Абі Варбурга «Мнемозіна», що носить ім'я давньогрецької титаніди, богині пам'яті і фактично описує всю сутність проекту. Якщо, за Ассманом, пам'ять зберігається у символічних формах, а мистецтво є однією із них, згідно Ернсту Кассіеру, то саме воно виступає тим необхідним архівом, здатним вмістити, зберегти а передати форми вираження духовних, естетичних та філософських практик та надбань у просторі візуальної культури, яка є об'єктом міждисциплінарних досліджень і без якої неможливо уявити сучасний бурхливий інформаційний світ. Доцільність та цінність методу полягає в тому, що він може бути використаний як для аналізу мистецтва старих майстрів, так і для нефігуративного живопису та сучасного мистецтва: «іконологічний метод наукового аналізу сприяє розумінню змісту абстрактних форм у творах образотворчого мистецтва, а також допомагає визначити витоки творчої філософії» [6, с. 17].

Висновки: В умовах війни, коли частина творів мистецтва евакуйована, пам'ятки викрадаються або знищуються окупантами, в умовах деколонізації та трансформацій історичних наративів, для співробітників художніх музеїв, культурологів та мистецтвознавців наукові дослідження набувають праксіологічних відтінків. Адже завдяки глибокому іконологічному та іконографічному аналізу творів, зокрема українських майстрів, ми можемо побачити цілісність і не відірваність мистецтва від інших важливих складових національної та світової культури, де буде можливо дослідити не лише атрибуцію, провенанс, але і віднайти необхідний аксіологічний аспект мистецьких творів та дослідити культуру пам'ять українців.

Література:

1. Assmann J. Communicative and cultural memory. Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook. Berlin ; New York, 2008. P. 109–118.

2. Gombrich E. H. *Icones symbolicae: philosophies of symbolism and their bearing on art* (1972). *Symbolic images*. London : Phaidon Press Limited, 1993. Vol. 2. P. 123–195.

3. Panofsky E. *Early Netherlandish painting: its origins and character*. New York : Harper & Row, 1971. 573 p.

4. Галібей К. С. Витоки іконологічного методу у Абі Варбурга. XXIV наукові читання пам'яті Георгія Флоровського: матеріали конференції студентів і аспірантів / за ред. І. В. Голубович, К. В. Райхерт. Одеса : Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2024. С. 10–14.

5. Диса К. Л. Іконографічний/іконологічний метод інтерпретації візуальних джерел у курсі «Історія повсякденного життя у ранньомодерній Європі». *Docendo discimus – Навчаючи вчимося: методологія нових ділянок історичного знання та її впровадження у навчальні практики* : зб. ст. / упоряд. Н. Яковенко, С. Бліндер ; наук. ред. Н. Яковенко. Київ : Дух і Літера, 2020. С. 55–72.

6. Дубрівна А. П. Абстракція як феномен образотворчого мистецтва України : монографія. Київ : Автограф, 2022. 200 с.

7. Шедевр. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2 : М–Я. С. 585.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-2>

INTERACTIONAL-EMOTIONAL ANALYSIS: TOWARD A NEW METHOD IN MUSICOLOGY

Obolenska M. M.

*Ph.D in Art Studies, Leading accompanist,
Lecturer at the Department of Interpretology and Music Analysis
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
Kharkiv, Ukraine*

The contemporary cultural landscape is characterized by rapid transformation and an increasing emphasis on the emotional dimension of human experience. In recent decades, emotional intelligence has emerged as an independent interdisciplinary field encompassing psychology, sociology, neuroscience, and communication studies. Since music as an art form is inherently connected with emotional expression and perception, the integration of the emotional dimension into musicological and performance analysis becomes both necessary and theoretically justified.

Despite the growing body of research on emotional processes in music, existing analytical approaches often address isolated aspects of performance practice – structural analysis of the score, interpretative strategies, or psychological mechanisms of interaction – without integrating them into a unified methodological framework. This creates the need for a comprehensive analytical model capable of simultaneously addressing the musical text, performance interpretation, and interactive processes in ensemble performance.

The proposed research introduces the concept of emotional interaction as a distinct analytical category in musicology. Unlike “communication” (which implies information exchange) or “interaction” in its broad sense (any coordinated activity), emotional interaction refers to a dynamic, bidirectional process of mutual emotional regulation, empathy, and adaptive co-creation between performers.

In ensemble performance, musicians intuitively maintain a balance between initiative and response, continuously adjusting dynamics, phrasing, articulation, and timbre in accordance with subtle verbal and non-verbal cues. These processes constitute a shared emotional space and form the basis of interpretative unity. The theoretical foundations of the concept draw upon interpretative theories of musical communication [1, 9], interpersonal emotion regulation [10], co-regulation theory [6], interdependence theory [7], and embodied approaches to musical cognition [8].

The integration of three analytical directions forms the basis of a new methodological model:

- Structural-score analysis, aimed at identifying emotionally significant elements within the musical text (“emotional nodes”) that function as potential triggers of interpretative interaction [3];
- Performance analysis, involving the study of audio and video recordings in order to observe manifestations of flexibility, empathy, adaptive timing, and expressive coordination [2];
- Psychological-reflexive analysis, describing mechanisms of internal modeling, anticipation, and emotional self-regulation in ensemble collaboration [4, 5].

The synthesis of these components results in the method of interactional-emotional analysis, whose primary objective is to identify patterns of emotional regulation and adaptive synchronization in chamber performance.

The proposed method operates within two interrelated dimensions:

- **Musicological (analytical) vector.** Applied to the study of recorded or live performances, this vector enables the identification of emotional nodes in the score, the analysis of their interpretative realization, the

description of mechanisms of emotional interaction between performers, and the classification of ensemble interpretative strategies.

- **Performative (practical) vector.** In this dimension, the method functions as a tool of professional self-reflection. It is applied in individual preparation (internal modeling of the partner and anticipation of dialogical situations), in rehearsal processes (conscious monitoring of non-verbal cues and balance between initiative and response), and in concert performance (the achievement of controlled emotional synchronization as a condition of artistic integrity).

The interactional-emotional method includes three principal stages:

- **Structural stage (score-based analysis):** identification of thematic and expressive elements that potentially initiate emotional interaction; application of the “emotional score” concept as a rehearsal tool.

- **Performance-communicative stage:** analysis of tempo coordination, dynamics, articulation, agogics, gestures, gaze, breathing, and other non-verbal signals as emotional triggers; correlation of external signals with musical parameters.

- **Reflexive-introspective stage:** self-observation, internal dialogue, and the formation of anticipatory emotional-communicative strategies prior to ensemble rehearsal.

Conclusions. The introduction of the concept of emotional interaction and the corresponding interactional-emotional method provides a new analytical perspective on ensemble performance. It enables a shift from viewing ensemble playing as mere technical coordination toward understanding it as a dynamic system of emotional regulation and adaptive co-creation.

The method integrates musicological, psychological, and communicative approaches and functions as a dual analytical lens: externally, as a tool for scholarly analysis of ensemble performance; internally, as a means of optimizing interpretative practice. Thus, interactional-emotional analysis may be considered a promising methodological direction in contemporary musicology, capable of bridging theoretical research and practical performance training.

References:

1. Ніколаєвська Ю. В. *Номо Interpretatus* в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Харків : Факт, 2020. 576 с.
2. Оболенська М. М. Емоційний інтелект піаніста-концертмейстера (на прикладі скрипкової сонати С. Франка у виконанні М. Аргеріч).

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво. Том 5. Вип. 2. Київ, 2022. С. 127–140.

3. Оболенська М. М. «Партитура емоцій» як складова інтерпретаційної стратегії в ансамблевому виконавстві. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. 33. Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. С. 39–64.

4. Оболенська М. Стратегії формування інтерактивної ансамблевої взаємодії для ефективною роботи піаніста-концертмейстера. *Українська музика*. Львів, 2025. № 1 (52). С. 83–94.

5. Оболенська М., Чуриков В. Емоційна інтеракція та психологічні аспекти інтерпретації «Дивертисменту» Р. Бутрі в дуеті саксофона і фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*. Вип. № 4. Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2025. С. 120–130.

6. Butler E. A., Randall A. K. *Co-Regulation of Emotion*. New York : Guilford Press, 2013. 332 p.

7. Kelley H. H., Thibaut J. W. *Interdependence Theory*. New York : Wiley, 1978. 341 p.

8. Leman M. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA : MIT Press, 2008. 272 p.

9. Miell D., MacDonald R., Hargreaves D. J. *Musical Communication*. Oxford : Oxford University Press, 2005. 240 p.

10. Zaki J., Williams W. C. *Interpersonal Emotion Regulation*. New York : Guilford Press, 2013. 384 p.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-3>

**THE INFLUENCES OF F. LISZT, F. BUSONI, T. LESCHETIZKY
ON WORLD PIANISM: UKRAINIAN CONTEXT
WITHIN THE FRAMEWORK OF MEMOIR STUDIES**

**ВПЛИВИ Ф. ЛІСТА, Ф. БУЗОНІ, Т. ЛЕШЕТИЦЬКОГО
НА СВІТОВИЙ ПІАНІЗМ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ
У РАМКАХ МЕМУАРИСТИКИ**

Romanenko A. R.

*Candidate of Cultural Studies,
Associate Professor at the Department
of Instrumental Performance Skills
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University
Kyiv, Ukraine*

Романенко А. Р.

*кандидат культурології,
доцент кафедри інструментально-
виконавської майстерності
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Для Ф. Бузоні як і для інших композиторів-сучасників, зокрема Т. Лешетицького, поринання у діяльність фігури такого масштабу як Ф. Ліст стало важливою самоідентифікацією (індивідуальність кожного творця має колись «розквітнути»), психосоціальним ототожненням [1, с. 21]). Що проявилось і в тому, які думки вони власне вкладали в аспект розуміння сутності творця. Могутній дух віртуоза-креатора, широта художніх концепцій, величезний розмах їх втілення (у роки плідної діяльності Ф. Ліста, зокрема й у Веймарі – праця переважно викладачем гри на фортепіано та диригентом, 1848–1861, див. [6]) сприяли розвитку його найоригінальніших експериментів у галузі форми (прагнення до безперервної оповіді і поряд з цим – грандіозність художньої концепції), кольору (звукового забарвлення, на кшталт використання «незвичайних» гам, таких як цілотонова, яку Ф. Бузоні, наприклад, вважав провідником до мікрохроматики – «передчуттям цілотонового інтервалу», що заповнюється ще «неіснуючими» tripartite whole-tone intervals / «тричастинними цілотоновими [мікро]інтервалами» [5, с. 8]), в поєднанні поетичного й музичного. Ф. Бузоні висловлював свою шану метрові одночасно: випусками в світ друкованих творів Ф. Ліста (від «критичного» видання з одного джерела шляхом перегляду кількох варіантів до високовідредагованого виконавського видання, аранжування, перекомпозиції з адаптованими Ф. Бузоні (виписаними на окремих нотоносцях) – паузами, трелями тощо чи розлогими музичними коментарями), наслідуючи в якості автора транскрипцій (Liszt-Busoni. Rhapsodie espagnole, s. 254, 1894

для фортепіано з оркестром; Liszt-Busoni. Fantasia and Fugue on «Ad nos, ad salutarem undam», s. 259, 1897; Liszt-Busoni. Mephisto-Walzer № 1, s. 514, 1901; Mozart-Liszt-Busoni. Fantasie über Themen aus Mozarts «Figaro» und «Don Giovanni», s. 697, 1911), а також створенням оригінальних фортепіанних композицій (а не, наприклад, культивуючи світогляд надзвичайно популярного тоді іншого композитора – Р. Вагнера з його Байройтською школою; Ф. Бузоні захоплювався оркестровками останнього, але критикував використання ним лейтмотивів із-за «штучності» інтонаційної системи). Так само, як і Ф. Ліст, композитори нової генерації «підсилювали» звучність фортепіано (створення цікавих «звукових ефектів»), одночасно розширюючи ідеї Ф. Ліста стосовно Zukunftsmusik (руху «музики майбутнього») з його імерсивним (цілісним) досвідом (усі почуття слухача мали бути задіяні через активну участь артиста; у свою чергу музикант сприймав мистецтво вже як справу генія і втілення його найсміливіших інтенцій). Більше того, Ф. Бузоні з усіх інтерпретаторів фортепіанних творів найближче підійшов до виконання / піанізму самого Ф. Ліста у розумінні Веймарської піаністичної традиції (до «Веймарців» належали: Ф. Ліст, Х. Бюлов, Й. Рафф, П. Корнеліус, К. Таузіг та ін.), тобто – проявлення в першу чергу естетичного (пояснення способів, якими музика виражає почуття та «позамузичні ідеї» композитора, уникаючи явного мімізису чи наративів) та культурного (Ф. Ліст разом із Й.С. Бахом та В.А. Моцартом ставали найважливішими композиторськими та професійними взірцями, див. [4]), «казкової», неперевершеної техніки гри на фортепіано.

Мета роботи – визначити, що саме збагачувало піанізм новими виконавськими прийомами для розширення тембрової палітри звучання фортепіано у період життєтворчості композиторів-веймарців Ф. Ліста, Ф. Бузоні, Т. Лешетицького та як це вплинуло на створення київської піаністичної школи.

Об'єктом роботи являється ключова роль Ф. Ліста як серед піаністів, так і серед композиторів в об'єднанні старого та нового, церковного та театрального в піаністично-композиторську максиму – «зміст та якість», адже С. Франк, Р. Штраус, К. Дебюссі та багато інших піаністів й композиторів-сучасників – «гілки одного дерева», а саме продовжувачі універсуму Ф. Ліста.

У роботі були використані наступні методи дослідження:

- біографічний – для проєктування через збережені мемуари, листи, партитури, есе та концертні програми мікроісторії окремих особистостей як джерела у рамках розвою усєї макроісторії піанізму;
- метод культурологічного коментаря – задля розуміння психологічної реакції учнів та послідовників щодо сприйняття внеску

Ф. Ліста не лише в якості наслідування, але й як певне «розгортання» ідей та просування їх серед інших.

У 1877 році Ф. Бузоні мав змогу почути ексклюзивне авторське виконання Концерту мі-бемоль мажор, S. 124, однак залишився не вельми задоволеним. Адже перед ним був Ф. Ліст, який вже старів і перебував не в найкращій формі. Крім того, Ф. Бузоні також виступав для Ф. Ліста, будучи ще зовсім хлопчиськом. Але коли його батько попросив рекомендаційного листа у метра, той відмовився надати його для Ф. Бузоні, мотивуючи це тим, що ніколи таких листів не надавав (можливо, цей випадок є зумисним викривленням, оскільки відомо, що метр здійснював для молодих артистів і таку підтримку). Очевидно, найперше виконання самим Ф. Бузоні композиції Ф. Ліста відбулося в 1878 році, коли музикантові було 12 років. З 1879 року по 1889 рік Ф. Бузоні запланував ще 17 композицій Ф. Ліста у своїх сольних концертах. У листі до дружини від 2 серпня 1907 року Ф. Бузоні розкриває суть свого захвату Ф. Лістом, що розвинувся лише у зрілому його віці, тобто вже після тривалого знайомства із лістівськими композиціями: *«Спочатку я неправильно розумів [музичні інтенції] Ліста, потім почав обожнювати його, і лише згодом [подумки] почав захоплюватися ним»* [3].

З 1890 року по 1900 рік Ф. Бузоні включив майже вдвічі більше творів Ф. Ліста (33) до свого концертного репертуару, ніж за попереднє десятиліття; а в період з 1901 року по 1911 рік – лише 13 лістівських творів. Спочатку це були переважно віртуозні лістівські транскрипції. Серед них – фортепіанні перекладення симфоній Бетховена («Пасторальної»), фрагментів із творів Баха, Белліні, Берліоза, Вагнера, Верді, Гуно, Мейєрбера, Мендельсона, Моцарта, Паганіні (каприсів), Россіні, Сен-Санса, Шопена, Шуберта (пісень), Шумана та ін. Відомо, що Ф. Ліст також здійснював багато фортепіанних транскрипцій сцен із популярних тоді опер (зокрема із «Лючії» Доніцетті). Однак, після 1890 року Ф. Бузоні додав й більш показові оригінальні твори метра, включаючи лістівські «Роки мандрівок», Сонату сі мінор та Трансцендентні етюди для фортепіано solo. Крім того, він докорінно переформулював свою техніку на основі ретельного вивчення музики саме Ф. Ліста (див. [2]), пропонуючи не тільки подумки уявляти собі розучувані картини-обріи звуків, але й групувати їх особливим чином («технічне фразування»). Це давало можливість учню швидше засвоювати музичний матеріал, а часом і зовсім знімати нездоланні труднощі. Так, наводячи фрагменти з творів Й.С. Баха (відомими є бузонівські обробки «Органних хоральних прелюдій» Й.С. Баха) та Ф. Ліста, митець запатентував свій «метод перегрупування». За Ф. Бузоні саме такі новоутворення-конгломерати дозволяють піаністові відразу ж

грати, наприклад октавні пасажі, впевненіше, швидше та чистіше. У той же час вони можуть не збігатися із оригінальним фразуванням, запропонованим самим автором. Однак такий принцип роботи виявляється найбільш універсальним, органічно поєднуючи два основних лістівських шляхи впливу на учня – емоційно та як звернення до розуму, свідомості, уваги й розуміння (віднаходячи «ключові технічні формули»). Ф. Бузоні спробував вирішити цю проблему самотужки, створивши власну серію вправ «Klavierübung».

Заслугує на увагу аплікатура Ф. Бузоні, заснована на принципі переміщення позицій руки (це також розвиток аплікатурних прийомів самого Ф. Ліста). Деякі послідовності – чи то гами, чи то арпеджіо – Ф. Бузоні рекомендує виконувати п'ятипальцевими групами, використовуючи перший палець після п'ятого. У швидких пасажах, особливо для чіткості їх артикулювання, така аплікатура виявляється дійсно доцільною. Слід згадати, що Ф. Ліст, подібно до Ф. Шопена, сприяв відродженню прийому перекладання пальців та зробив подальший крок у цьому напрямі: в його творах зустрічаються пасажі, де переміщуються цілком «п'ятизвучні» комплекси. У такий спосіб досягається особлива «стрімкість руху» (наприклад, в лістівській «Іспанській рапсодії»). Крім того, Ф. Ліст також нерідко «інструментував» свої фортепіанні твори з урахуванням індивідуальних «тембрових» можливостей пальців (використовування підряд першого пальця у ході виконання кантилени у середньому регістрі; колір і тембр інструментів суттєві із самого початку композиторського процесу, тобто мова йде про «абсолютне оркестрування»).

В. Пухальський – фундатор київської піаністичної школи, розглядаючи варіанти навчання у класі з фортепіано, попередньо потрапив на доленосний сольний концерт молодого піаніста, композитора, професора консерваторії, учня К. Черні – Т. Лешетицького, про якого йшлося схвально в аристократичних колах Петербурга (невловима концепція «методу Лешетицького», про яку В. Пухальський дізнався під час уроків з ад'юнктом К. ван Арком за відсутності часу у самого маестро). Т. Лешетицький дав свій перший публічний концерт, на який В. Пухальський і потрапив: *«Я купив собі місце в галереї з лівого боку, розраховуючи бачити з висоти клавіатуру рояля як на долоні. Після увертюри з'являється концертант, дуже рухливий і нервовий, десь років на десять старше мене, і поки оркестр [під орудою М. Балакирева] грає вступ до концерту-симфонії на голландські теми Літольфа, він, мабуть, нервує, втрачає терпіння, через це пробує пасажами рояля, торкаючись клавіш настільки легко, що звуки публіці не чути, нарешті вступає громоподібними октавами solo голосно і впевнено, добре відтіняючи пасажі ріано виразною бісерною*

бравурою і тримаючи цим слухачів в напруженій увазі... Виконання наступних трьох частин вразило мене виправкою техніки і точністю ритму» [1, с. 118]. У концерті артист виконав також баладу As-dur Ф. Шопена, мініатюри С. Геллера, декілька музичних моментів Ф. Шуберта, фортепіанну транскрипцію Ф. Ліста хору «Spinner-Lied» з опери «Летючий Голландець» Р. Вагнера та ін. В оголошеному концерті брала участь і камерна співачка (контральто) А. Фрідебург, перша дружина Т. Лешетицького. На біс маєстро зіграв власний «Хроматичний вальс».

Згодом майстри-піаністи Ганс фон Бюлов та Теодор Лешетицький поступово переймали лістівський підхід викладання на майстер-класах. Однак Г. Бюлов проводив свої майстер-класи у Франкфурті-на-Майні протягом весняних та літніх місяців 1884–1887 років переважно на комерційній основі, тож його заняття концентрувалися саме на технічній стороні. У той же час майстер-класи Т. Лешетицького, які проходили у Відні з 1878 року по 1915 рік (о 17:00) у кожен середу, не були «інтимними», а становили радше публічні концерти (це було єдиним варіантом впоратися із надлишком «потенційних учнів», які втискалися у його салон, починаючи з 50 осіб і доходючи до понад 200).

Модель Ф. Ліста, яку Ф. Бузоні прийняв для себе, відрзнялася своєю «метою живити людську уяву та ідеали» [5, с. 21], а не лише передавати техніку багатьом. Ф. Бузоні розглядав свої заняття як продовження «довгої лінії композиторів-піаністів – “геніїв”», та як засіб донесення своїх ідеалів щодо «майбутнього музики» («музичної ерудиції»: піаніст – композитор – диригент – аранжувальник – редактор).

Майстер-класи самого Ф. Ліста були камерними подіями, які пропонувалися безкоштовно невеликій групі послідовників, оскільки митець зосереджувався на освіті музиканта на макрорівні (естетика та інтерпретація, ніякого ремесла). Учні приходили тричі на тиждень з 16:00 до 18:00, з червня до середини вересня, дотичними були й взагалі поціновувачі мистецтва, діячі літератури чи науки. Заняття носили неформальний характер. Ф. Ліст не вибирав репертуар для учнів, але змушував їх складати партитури до купи, з якої й виокремлював потрібні твори. Маєстро часто казав учням сидіти прямо та високо за роялем. Іноді він ходив, поки учень грав, а іноді сидів за одним фортепіано, поки учень грав за іншим, навчаючи на власному прикладі.

Відзначимо, що Ф. Бузоні продовжував провадити свої майстер-класи з фортепіано у Відні (1907–1908) та Базелі (1909 та 1910), а також майстер-клас з композиції в Академії мистецтв у Берліні (1921–1924).

Очевидно умови майстер-класу дозволяли йому більш прогресивний підхід у викладанні.

Багато учнів майстер-класів у Веймарській школі продовжили спадщину Ф. Ліста у своїх системах цінностей, виборі репертуару та багатогранній кар'єрі. Так, композитор Я. Сібеліус змінив свою думку на користь Ф. Ліста від Р. Вагнера, у 1894 році відкривши для себе симфонію Ф. Ліста «Фауст». Поєднання поетичного та музичного присутнє у таких композиціях іншого композитора Е. Вареза як «Гіперпризма» та «Октандра» (вивчав композицію у Ф. Бузоні в Берліні з 1907 або 1908 року по 1913 рік). Композитор Р. Штраус відомий своїми «тональними поемами», що також розширюють поєднання інструментального та поетичного (інтенція йде від Ф. Ліста). «Тематична трансформація» та використання «доповнених гармоній» знайшли місце в есе про Ф. Ліста композитора та теоретика А. Шенберга.

Література:

1. Романенко А. Р. Культура спогадів і спогади культури : мемуарна спадщина В. Пухальського : дис. ... канд. культурології : спеціальність 26.00.01 «Теорія та історія культури (культурологія)». Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2018. 255 с.
2. Busoni Ferruccio. Sketch of a new esthetic of music. New York : G. Schirmer, 1911. 45 p.
3. Busoni F. Letter of 2 August 1907. *Letters to his Wife* / Trans. Rosamond Ley. Republication of the first edition published by E. Arnold. London, 1938. 319 p.
4. Busoni Ferruccio. The Essence of Music : And Other Papers / Translation from the German : Rosamond Ley ; Philosophical Library, 1957. 204 p.
5. Erinn E. Knyt. Franz Liszt's Heir : Ferruccio Busoni and Weimar. *Nineteenth-Century Music Review*. Cambridge University Press, 2019. 17 (1). P. 1–33.
6. Liszt Research Institute and Museum in Budapest / Research Centre, 1986. URL: <https://lisztmuseum.hu/en> (17 лютого 2026).

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-4>

COLLAGE AS A CREATIVE TECHNIQUE AND DIDACTIC METHOD

КОЛАЖ ЯК ОБРАЗОТВОРЧА ТЕХНІКА ТА ДИДАКТИЧНИЙ ПРИЙОМ

Chernyak D. S.

*Candidate of Sociological Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Performing Arts and Culture*

Черняк Д. С.

*кандидат соціологічних наук, доцент,
доцент кафедри сценічного
мистецтва і культури*

Hrebenyuk D. S.

*1st year student at the Faculty of
Culture and Creative Industries*

Гребенюк Д. С.

*студентка I курсу факультету
культури і креативних індустрій*

Shcherbyna D. S.

*4th year student at the Faculty of
Culture and Creative Industries
Kyiv National University of
Technologies and Design
Kyiv, Ukraine*

Щербина Д. С.

*студентка IV курсу факультету
культури і креативних індустрій
Київський національний університет
технологій та дизайну
м. Київ, Україна*

Колаж (від франц. collage – наклеювання) – це вид мистецтва та техніка створення зображення шляхом наклеювання різних матеріалів (елементи малюнків, фотографій, паперу, шматків газет, журналів, тканини тощо) на одну основу у вигляді абстрактної, асоціативної або сюжетної композиції. В колажі на відміну від аплікації використовуються матеріали, що розрізняються за своєю природою, фактурою, кольором, технічними прийомами їх поєднання. Різновидами колажу вважають аплікацію, асамбляж, бріколаж, декупаж, монтаж.

В сучасній візуальній культурі колаж набув популярності як спосіб самовираження, прояв творчості та хобі, що можна монетизувати, та використовується з метою оформлення сторінок соціальних мереж, рекламної продукції, в сценічному дизайні, книжковій ілюстрації тощо.

Сучасна цифрова культура зумовила створення колажів у формі цифрових зображень з окремих фрагментів за допомогою графічних редакторів.

Техніка колажу в мистецтві почала використовуватися ще на початку ХХ ст. та пов'язана з роботами дадаїстів та сюрреалістів,

зокрема: Пабло Пікассо та Жоржа Брака. До відомих колажистів належать: Роберт Раушенберг, Джон Балдессарі, Анрі Маттіс, Марта Рослер, Макс Ернст, Річард Гамільтон, Жан Арп, Барбара Крюгер, Ханна Хьох, Джон Стезакер, Курт Швіттерс, Рей Джонсон, Вангечі Муту та інші [1], [2], [3].

Серед вітчизняних митців, роботи яких створені в техніці колажу, виділяють А. Петрицького, В. Єрмилова, Б. Косарева, О. Родченка, С. Параджанова, С. Святченка, О. Ройтбурда, Тіберія Сільваші, Машу Реву та ін. [3], [5].

Техніка колажу використовується не тільки в образотворчому мистецтві, але й у фотомистецтві, кіномистецтві, літературі та музиці.

Колаж розглядають як метод в арт-терапії, що сприяє самовираженню, прояву емоцій, зняттю стресу, розвитку творчого потенціалу та здібностей (покращення композиційних навичок, розуміння кольоросполучень).

Колаж є одним з педагогічних прийомів, що використовується в освітньому процесі, зокрема в рамках галузі знань «Культура, мистецтво та гуманітарні науки». Завдання зі створення колажу дозволяють розвивати візуальну культуру, потребу у творчості, почуття міри, просторове, образне та асоціативне мислення, художню уяву, виховують художній та естетичний смак.

Створюючи колаж, студент активно працює з візуальною інформацією, підбирає необхідні матеріали, структурує їх, добирає кольорову палітру, вибудовує композицію. Наприклад, в рамках підготовки здобувачів вищої освіти в Київському національному університеті технологій та дизайну за спеціальністю «Культурологія та музеєзнавство» при вивченні освітньої компоненти «Теорія культури» студентам пропонується завдання: створити колаж на тему «Культура як соціальне явище». Колажування стає поштовхом для генерування та реалізацій ідей, оскільки студенти мають мислити креативно, нестандартно та поєднати розрізнені сюжети в єдиний цілісний твір.

Колаж розглядають також як один із способів самопізнання. Зокрема, в межах курсу «Персональний брендинг та дизайн власного життя», студенти виконують завдання зі створення автопортрету, використовуючи техніку колажування, де необхідно презентувати наступні аспекти: місія, призначення, ідентифікація, цінності, переконання, здібності, інтереси тощо. Подібне завдання дозволяє студентам краще зрозуміти себе та сформуванати навички самопрезентації та самоаналізу.

Використання колажу в освітньому процесі дозволяє розкрити індивідуальність студента, сприяє формуванню навичок наочного представлення навчального матеріалу та систематизації інформації,

виступає методом психодіагностики та візуальним засобом активізації навчальної мотивації.

Література:

1. The 10 Most Famous Collage Artists. URL: https://www.singulart.com/blog/en/2023/10/11/the-10-most-famous-collage-artists/?srsltid=AfmBOooiPUFaIqnoq8mlj-WCAvPDNwfnJKGLhqiQII4sK4-yDBIKw8dO_____ (дата звернення 21.02.2026).
2. Top 25 Collage artists in the world. URL: https://www.contemporaryartissue.com/top-25-collage-artists-in-the-world-a-complete-survey_ (дата звернення 21.02.2026).
3. Іващенко О. В. Методичні рекомендації з дисципліни «Колаж» другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю «023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» ОПП «Графічні практики». Харків: ХДАДМ, 2022, 61 с.
4. Склярєнко Г. Я. Колаж. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: <https://esu.com.ua/article-4447> (дата звернення 21.02.2026).
5. Красна Т. І., Вежбовська Л. Р., Плісс Н. А. Сучасні мистецькі техніки колажу в художній освіті майбутніх архітекторів. *Український мистецтвознавчий дискурс / Ukrainian Art Discourse*. 2025. Вип. 6. С. 127–134.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-5>

THEATER AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON

ТЕАТР ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

Chernyak D. S.

*Candidate of Sociological Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Performing Arts and Culture*

Черняк Д. С.

*кандидат соціологічних наук, доцент,
доцент кафедри сценічного
мистецтва і культури*

Garus Yu. I.

*4th year student of the Faculty
of Culture and Creative Industries*

Гарус Ю. І.

*студентка IV курсу факультету
культури і креативних індустрій*

Matseluk A. M.

*4th year student of the Faculty
of Culture and Creative Industries
Kyiv National University
of Technologies and Design
Kyiv, Ukraine*

Мацелук А. М.

*студентка IV курсу факультету
культури і креативних індустрій
Київський національний університет
технологій та дизайну
м. Київ, Україна*

Театр є важливим елементом культурного життя, простором культурної комунікації, місцем збереження та трансляції світоглядних цінностей та традицій, інструментом соціального аналізу та критики.

Театр, згідно статті 1 Закону України «Про театри і театральну справу», можна визначити як заклад культури (підприємство, установа чи організація) або колектив, діяльність якого спрямована на створення, публічне виконання та публічний показ творів театрального мистецтва. [3] Театр – це також вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами. Театральне мистецтво за своєю природою є синтетичним, оскільки його твори поєднують у собі драматургію, музику, літературу, хореографію, образотворче мистецтво, майстерність актора. Різновидами театрального мистецтва вважають драматичний театр, музичний театр, ляльковий театр, експериментальний театр, балет.

Не зважаючи на війну театральне життя в країні не припиняється, театри переживають бум популярності та приваблюють публіку репертуарною палітрою, яку складають як класичні постановки так і сміливі режисерські підходи, експериментальні перформанси з використанням імерсивних технологій. Популярність сучасного театру, на думку генерального директора – художнього керівника Національного академіч-

ного драматичного театру ім. Івана Франка Є. Нищука, обумовлена «відкритістю для нової аудиторії, відчуттям часу й потреб глядача в психологічній підтримці, а також інноваціями та диджиталізацією» [1]. Зрозуміло, що реалії сьогодення, кардинальні зміни, що відбуваються в суспільстві, впливають на театральне мистецтво, аудиторію, сприйняття творів та уподобання глядачів.

Значна увага в науковій літературі та публічних обговореннях приділена ролі театру в сучасному суспільстві, аналізу художньо-комунікаційного та виховного потенціалу театального мистецтва, дослідженню театру як простору світоглядних дискусій, діалогу між людиною та культурою, механізму трансформації суспільної свідомості та формування цінностей, вивченню театру як форми терапевтичної роботи та інструменту самопізнання.

Театр виступає важливим культурним інститутом, що впливає на поступ суспільства, відображає суспільні проблеми, забезпечує збереження культурної спадщини, відтворення культурних цінностей, соціалізацію особистості, формування культурної ідентичності, громадської свідомості, емоційного інтелекту, емпатії, слугує ефективним засобом соціальної рефлексії, налагодження культурного діалогу.

Театр як соціокультурний інститут виникає для задоволення потреб індивідів та характеризується наявністю мети, функціями, соціальними позиціями та ролями, що типові для даного інституту, передбачає наявність ресурсів: матеріальних, фінансових, організаційних, для реалізації мети.

Під час проходження переддипломної практики, що відбувалась в Національному академічному театрі опери та балету імені Тараса Шевченка, здобувачі вищої освіти спеціальності 034 «Культурологія», мали можливість проаналізувати функціонування театру як соціокультурного інституту, познайомитися з його структурою та специфікою театральних професій.

Театр як унікальне культурне явище та культурний інститут виконує важливі функції в житті суспільства. Зокрема, Т. Кремешна виділяє естетичну, пізнавальну, комунікативну, соціалізуючу (виховну), нормативну, розважальну, компенсаторну, ігрову функції театру [4]. Сьогодні варто говорити і про терапевтичну функцію театру, оскільки театр допомагає знайти нові сенси, проживати складні емоції, знижувати внутрішню напругу.

Театр залишається актуальним в епоху цифрової культури і його важливість зумовлена здатністю створювати простір для суспільного розвитку, культурного обміну та діалогу.

Література:

1. «Кабаре» і «Конотопська відьма»: які вистави принесли найбільше грошей театру Франка та Молодому театру. URL: <https://suspilne.media/culture/890521-kabare-i-konotopska-vidma-aki-vistavi-prinesli-najbilse-grosej-teatru-franka-ta-molodomu-teatru/>
2. Демченко О. Театр як вид мистецтва і соціально-виховний засіб: українські традиції та європейські підходи. *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (IX школа методичного досвіду)* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, 22-23 листопада 2022 року. Вінниця, 2022. С. 114–121.
3. Закону України Про театри і театральну справу. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text>
4. Кремешна Т. І. Театр як засіб впливу на культурне та соціальне становлення особистості URL: <https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/1214/1/Teatr.pdf>

SECTION 2. PHILOSOPHY OF CULTURE

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-6>

VIDEO GAME AS A SPACE OF STRUGGLE FOR MEANING: THE DYNAMICS OF THE “CIRCUIT OF CULTURE” WITHIN THE COORDINATES OF NATIONAL MEMORY

ВІДЕОГРА ЯК ПРОСТІР БОРОТЬБИ ЗА СЕНСИ: ДИНАМІКА «ЛАНЦЮГА КУЛЬТУРИ» В КООРДИНАТАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ

Мимрук О. В.

*Graduate student at the Department
of Philosophy
Dragomanov Ukrainian State University
Kyiv, Ukraine*

Мимрук О. В.

*аспірант кафедри філософії
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

У сучасному філософському дискурсі відеоігри розглядаються як комплексні феномени: це і цифрові артефакти, й віртуальні простори, де розгортається боротьба за сенси та право на власну репрезентацію. Кейс української гри “S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chernobyl”, дія якої відбувається в альтернативній реальності фантастичної Чорнобильської Зони відчуження, є показовим прикладом того, як цифровий продукт стає інструментом підсилення національної суб’єктності [5]. У координатах національної пам’яті, а також із врахуванням фактору українсько-російської війни, що супроводжується посиленою боротьбою за національну ідентичність, цей проект виходить за межі розважального контенту, перетворюючись на акт культурної деколонізації. “S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chernobyl” це приклад репрезентації гейміфікованого, віртуального ландшафту Зони відчуження, що очищується від нашарувань імперських міфів [1, с. 237–241].

Через зміну мовної політики, запровадження у віртуальний простір гри нових національних культурних маркерів, маніфестацію української ідентичності команди розробників відеоігри у публічному просторі, ми спостерігаємо зміну онтологічного статусу об’єкта. Це дозволяє аналізувати гру як простір, де філософські категорії пам’яті, ідентичності та спротиву матеріалізуються у щоденних практиках

споживання. Таким чином, “S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl” як медіа-продукт опиняється на перетині ідеології та етики. Тут виробництво культури почине ототожнюватись з актом політичної волі, яка повертає українській культурі право на власну версію реальності. Особливе значення це має і в контексті охудоженої реальності відеогри, створеної на українському культурному матеріалі.

Через модель “ланцюга культури” (Circuit of Culture) П. дю Гея та С. Голла, що інтегрує п’ять вимірів існування культурного об’єкта: репрезентацію, ідентичність, виробництво, споживання та регулювання, ми можемо деконструювати відеогру як динамічну цілісність, що постійно перебуває у процесі становлення нових сенсів [3, с. 2–5]. Для філософського осмислення феномену, особливе значення має концепція “регулювання” як механізму встановлення істини. Вона дозволяє зрозуміти, яким чином через інституційні та етичні фільтри відбувається перекодування національної пам’яті. Таким чином ми маємо змогу вийти за межі технологічного детермінізму та проаналізувати гру як явище, що виникає через накладання пластів волі розробників, запиту суспільства та глобального і національного медіа-дискурсів.

Особливістю кейсу “S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl” є виражений акт ідеологічного саморегулювання студії-розробника GSC Game World. Це реакція на радикальні зміни в українському соціо-політичному ландшафті, які зокрема спровоковані повномасштабною російсько-українською війною й наростаючою потребою захисту національної ідентичності. У медійному просторі франшиза “S.T.A.L.K.E.R.” протягом багатьох років не мала чіткої національної ідентифікації, а сприймався радше як “російська” або ж “східноєвропейська”. Частими були й випадки означення франшизи як “нашої”, що апелює до спільного пострадянського досвіду й дозволяє спростити акти культурної експропріації. Рішення про повну відмову від російської локалізації у новій грі та зміна офіційної транслітерації назви з “Chernobyl” (російський варіант) на “Chornobyl” (український варіант) демонструє пріоритетність етичних та національно-політичних чинників над короткостроковою економічною вигодою від великого сегмента російськомовного ринку. Виходячи з моделі “ланцюга культури”, це свідчить про процес “перерегулювання” продукту: вихід ігрового всесвіту з “пострадянського” символічного поля та його інтеграцію в український правовий і смисловий простір [3, с. 81–90]. У цьому контексті виробництво культури переплітається з культурною дипломатією – корпоративні рішення студії стають частиною ширшої державної стратегії з деколонізації та утвердження суб’єктності України на міжнародній арені.

Через оновлену стратегію репрезентації Чорнобильської зони відчуження як автентичного українського ландшафту, позбавленого суто радянської ностальгії, гра конструює також і нову ідентичність споживача. Візуальні та нарративні коди “S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl” маркують віртуальні локації як суверенний простір, де “Зона” стає метафорою сучасної України – території, що виживає та чинить опір у кризових умовах. У цій системі користувач перестає бути лише пасивним реципієнтом ігрового контенту, перетворюючись на активного учасника “цифрового спротиву”. Гра виступає як медіатор колективної пам'яті, через який образ техногенної катастрофи 1986 року стає актуальним символом сучасних викликів в умовах війни, проявом національної незламності та культурної окремішності. Разом з цим ідентичність гравця також тісно переплітається з актом символічного привласнення території, що тривалий час була об'єктом імперської й постімперської, ресентиментної експлуатації.

Аналіз споживчих практик за Г. Маккеєм виявляє активно-творчу роль аудиторії, яка перетворює пасивне сприйняття контенту на складний процес виробництва значень [4, с. 1–10]. Через механізми “бриколажу” та креативної апропріації споживачі інтегрують ігрові коди у свою повсякденну рутину. Це проявляється у створенні користувачьких модифікацій, у використанні ігрової атрибутики та сленгу в публічному просторі як маркерів групової солідарності. В умовах війни такі практики набувають особливого значення, оскільки цифрові ритуали стають формою психологічної стабілізації та інструментом соціальної згуртованості [3, с. 173–214]. Рутинізація споживання “S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl” виходить за межі екрана, перетворюючи гру на елемент життєвого світу. Індивідуальний досвід гравця стає частиною процесу колективного культурного спротиву.

“S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl” опроявляє механізм того, як регулювання об'єкта в сучасну епоху виходить за межі інституційних рішень і здійснюється через розгалужений медіа-дискурс. Кампанії в соціальних мережах, зокрема хештеги #ChornobylNotChernobyl, яким шанувальники гри підтримували рішення розробників щодо “українізації” продукту, та активна увага світових профільних видань, створюють навколо відеогри стійкий імідж мотору “культурного фронту” [2]. Комерційний продукт виконує роль медіатизованого символу української боротьби на глобальній арені, а новини про гру подаються через контекст національної солідарності українців. У цьому випадку медіа виступають активними суб'єктами культурного регулювання. Вони легітимізують нові національні стандарти та інтегрують їх у глобальний порядок денний під виглядом медійного інформування.

Отже, “S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chernobyl” демонструє, як індустриальний продукт набуває якостей динамічного простору боротьби за сенси в координатах національної пам’яті та ідентичності. Застосування моделі “ланцюга культури” дозволяє побачити, як через механізми регулювання та репрезентації відбувається акт деколонізації уяви та уявлень. Кейс демонструє, що в сучасну цифрову епоху філософія культури має справу з “живими” процесами перекодування минулого. У підсумку, гра стає формою актуального міфотворення, загартовуючи ідентичність споживача через акт свідомого вибору значень. а також дієвим механізмом актуалізації національної пам’яті, Цей прецедент закладає основи для філософського осмислення відеоігор як інструментів “м’якої сили” та смислового самовизначення в умовах екзистенційних викликів.

Література:

1. Косяк С. М. Сміслові значення концепту «Чорнобиль». *Культурологічний альманах. Вип. 2: Культурні смисли та практики в умовах сучасної цивілізаційної кризи* / голов. ред. С. М. Волков. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 237–241.
2. #ChernobylNotChernobyl: трейлер до нової гри STALKER 2 спровокував мовний скандал. *Фокус*. 2021. 15 черв. URL: <https://focus.ua/uk/technologies/485467-chernobylnotchernobyl-treyler-k-novoyu-igre-stalker-2-sprovociroval-yazykovoy-skandal> (дата звернення: 24.02.2026).
3. Du Gay P., Hall S., Janes L. et al. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. 2nd ed. London : SAGE Publications, 2013. 176 p.
4. Mackay H. (Ed.). *Consumption and Everyday Life*. London : SAGE Publications, 1997. 320 p.
5. S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chernobyl [Video Game]. GSC Game World. 2024. URL: <https://www.stalker2.com> (дата звернення: 24.02.2026).

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-7>

HUMANITARIAN STRATEGIES OF LANGUAGE MEANING: CULTURAL ANTHROPOLOGICAL AND SOCIAL ASPECTS

ГУМАНІТАРНІ СТРАТЕГІЇ МОВНИХ ЗНАЧЕНЬ: КУЛЬТУР-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ТА СОЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТИ

Chernenko V. O.

Ph.D.,

*Associate Professor at the Department
of Art Education and Humanitarian
Disciplines*

Kharkiv National Kotlyarevsky

University of Arts

Kharkiv, Ukraine

Черненко В. О.

кандидат філософських наук,

*доцент кафедри мистецької освіти
та гуманітарних дисциплін*

Харківський національний

університет мистецтв

імені І. П. Котляревського

м. Харків, Україна

Античний філософ класичної давньогрецької традиції Сократ зазначав, що людину можна побачити через її розмову, тобто, розмовний чинник «проявляє» суб'єкта, контури його природної тілесності. В аспекті надлишковості мова стає поза-тілесною сутністю, «синтетичним зором», який вступає в конкурентні відносини з фізичною обмеженістю. Використовуючи процедуру «майєвтики» [1], людина виходить на шлях пошуку істини. Процес мислення для людського «я» стає однією з його головних «візитівок» та якісних ознак від тваринного світу. Пліч-о-пліч з актом народження думки знаходиться лінгвістичний вимір буття. Так, завдяки мовному дару, людина набула спроможність визначати речі (предмети), події з подальшою інтерпретацією значень. Дана специфіка виводить людську природу з суто біологічного простору та розкриває особливості мовних інтерпретацій в поліваріативному середовищі: символічному, релігійному, ідеологічному, аксіологічному тощо. Людина приречена розмовляти – з собою, в діалозі з Іншим; як і свобода, мова має властивість накладати свої обмеження та одночасно створювати нові можливості щодо свого функціонування. Головне випробування раціональності та етичного виміру індивіда, де реалізує свої потенції феномен мови – навчитися виробляти методологічні процедури, за якими відбуваються визначення речей, подальше трактування значень. Адже, як зазначав «батько» терміну «філософія», античний мудрець Піфагор – кожна річ (предмет), явище має називатися своїм ім'ям: це є перша і найважливіша мета для всіх наук [2].

Відомий український письменник Олесь Гончар наголошував, що феномен мови простирається за межі простого спілкування та містить в собі глибинні пласти духовної енергії, найцінніші скарби культур-антропологічної спадщини, в якій мелодика буття об'єднуються з фарбами інтелектуальної діяльності, що розквітає у акті мислення.

Існують два основних підходи до опису мова/індивід. Перший погляд базується на мові як інструментальному важелю прояву людини, як мислячого суб'єкта. Інший підхід розкриває феномен мови як самостійної сутності, яка веде людину, погружаючи її в своє буття (М. Гайдеггер). Мовний простір надає символічну, описову, комунікативну функцію. Наше реагування на знаки, запускає механізм формування нової семантичної ситуації, і тоді, одні значення демонтуються («обнуляються»), стаючи лише контекстом (фоном) для розкриття наступного символу [2:3]. Таким чином, одне значення виконує функцію «що відтіняє», готуючи людину до зустрічі з новою інтерпретацією. Так фіксується безперервність актуального досвіду, яка робить його основою реальності, завдяки чому індивід використовує зв'язуючі і трансформуючі ланки представлення [3]. Присутність функціонального та етичного модусу в структурі мовних значень спрямована на підтримку відтворення соціокультурної, політико-ідеологічної, аксіологічної «норми» в рамках обраної парадигми-традиції.

Таким чином, мовні значення диференціюються на два типи: парадигмальні (відкриті) та девіантні (закриті). Обидві гуманітарні стратегії в мовному просторі характеризуються присутністю двох інструментальних доробок – функціонального інструментарію та етичного фактору. Вони між собою взаємодіють та мають певний вплив один на одного. Задача функціонального механізму забезпечити установлені зв'язки на рівні елементів системи, підтримки цілісної картини сприйняття реальності, яка відповідала би критеріям очевидності, аксіоматичності, логічної підпорядкованості та критичній рефлексії. Знаходження під поверхневим рівнем явищ стійких структур зумовлює традицію накладати суб'єкту певні трансцендентальні межі, демонтаж яких відбувається через процес зміни однієї парадигми іншою. Шлях фрустрацій в лінгвістичній царині може призвести як до формування нової світоглядної системи та нової теорії, так і до активації феномену «деформації» з подальшою патологізацією соціальної, культурної «норми».

Сила мовних значень полягає в тому, що вони надають людині особливі властивості – здатність не лише обмежувати один одного, але й примушувати, вводячи деструктивне (репресивне) начало. Техніка примусу супроводжується встановленням та виробленням нових

(девіантних) норм поведінки, обов'язкових для всіх членів суспільства. Небезпека тоталітарних систем (деспотій) полягає в тому, що вони привчають суспільство та індивіда «споживати» жорстокі, навіть жакливі речі безапеляційно, демонтуючи поняття «норми» та концепцію об'єктивної істини. Тому, слова Дж. Овруелла, коли він наголошував, що місія інтелектуалів нині полягає у промовлянні очевидних речей, аби людина не потонула остаточно у симуляціях щодо себе та реальності, стають як заповіт нащадкам.

Література:

1. Платон. Держава. / пер. Д. Коваль. Київ : Априорі, 2021. 464 с.
2. Філософія: словник термінів та персоналій / В. С. Бліхар та ін. Київ : КВІЦ, 2020. 274 с.
3. Langer S. Philosophy in a New Key: A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art, Harvard : University Press, 1957. 334 p.

SECTION 3. WORLD CULTURE AND INTERNATIONAL CULTURAL RELATIONS

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-8>

NATION BRANDING THROUGH THE LENS OF CULTURAL COMMUNICATION: CHALLENGES AND PROSPECTS

БРЕНД ДЕРЖАВИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Ivashchuk A. A.

*PhD in Social Communication,
Associate Professor,
Kyiv, Ukraine*

Іващук А. А.

*кандидат наук із соціальних
комунікацій, доцент
м. Київ, Україна*

Значення культурної складової в розвитку країни складно переоцінити. Зараз про Україну знають у всьому світі, але, на жаль, до культурної ідентичності і розуміння – ще потрібно пройти довгий шлях. Саме культура має надзвичайно потужний дипломатичний і комунікаційний потенціал, аби зміцнювати суб'єктний голос України у світі, заповнювати інформаційні прогалини і транслювати світові той унікальний досвід, який сьогодні проживає українське суспільство. Адже сьогодні мистецьки проекти України створюються у жорстких реаліях війни.

Культура сприяє розвитку індивідуальності, дає можливість людині зрозуміти своє місце у світі, впливає на її взаємодію з іншими людьми та навколишнім середовищем. Через культуру ми можемо:

- зрозуміти історію, мову, звичаї та цінності того чи іншого народу;
- сформувати естетичний смак, переосмислити реальність;
- мати інструмент протесту або зміни соціальних і політичних структур;
- краще зрозуміти історію та традиції, а традиції служать своєрідним містком між поколіннями, зберігаючи зв'язок з минулим;
- транслювати процес культурного обміну, що стимулює розвиток міжкультурного розуміння та толерантності [1].

Важливим аспектом для будь-якої держави є чітко сформована національна ідентичність. У Енциклопедії сучасної України зазначається, що «національна ідентичність це – ототожнення себе

з національною спільнотою на основі стійкого емоційного зв'язку, що виникає у результаті сформованої системи уявлень щодо традицій, культури, мови, політики, а також прийняття групових норм і цінностей. Головним ідентитетом національної ідентичності є національна свідомість. За змістом національна ідентичність – сфера ідей, цінностей і смислів культури, сприйнятих й артикульованих більшістю громадян країни. Вона має власні засади в конструюванні індивідом своєї totoжності. Вибір національної ідентичності обумовлений політичними, економічними, соціальними й історичними чинниками, що робить її рухомою. Процес формування національної ідентичності має 3 складові: прийняття специфічних елементів, що утворюють колективну національну ідентичність, розвиток орієнтації нації як такої; самовизначення себе як члена цієї нації [6].

Як бачимо, важливість національної ідентичності у формуванні держави є надзвичайно великою. Після Першої Світової війни Україна опинилася під безпосереднім агресивним впливом Радянського Союзу, що спричинило величезні зміни у структурі мислення і в формуванні національної ідентичності та поняття приналежності до конкретної нації в умовах проживання в мультикультурному суспільстві та постійного нав'язування поняття «братських народів». Національна свідомість, в свою чергу, з моменту свого народження стає важливим фактором існування та подальшого розвитку нації. Вона є не лише об'єктивною детермінантою реальності людини, а й зв'язком, що ґрунтується на розумінні важливості етнічної спільності, прихильності до своєї культури, мови, територій, формування ставлення до людей інших націй та почуття національної гордості.

Росія дуже добре усвідомлює важливість культурної пропаганди у міжнародному просторі. В указі президента РФ окреслено важливу роль російської культури у зовнішній політиці. В Українському законодавстві теж є Закон України «Про засади внутрішньої і зовнішньої політики» п. 2 ст. 11: основні засади зовнішньої політики України: утвердження провідного місця України у системі міжнародних відносин, зміцнення міжнародного авторитету держави; використання міжнародного потенціалу для утвердження і розвитку України як суверенної, незалежної, демократичної, соціальної та правової держави, її сталого економічного розвитку; підтримка інтеграції України у світовий інформаційний простір; створення сприятливих зовнішньополітичних умов для розвитку української нації, її економічного потенціалу, історичної свідомості, національної гідності українців, а також етнічної, культурної, мовної, релігійної самобутності громадян України усіх національностей» [3].

Україна довгий час асоціювалася у світі, як частина Росії. Адже багато років Росія наполегливо намагалася привласнити собі всі досягнення українських науковців, митців, винахідників.

Трагічна історія групи розробки нового правопису української мови, затвердженого у 1928 році, підтверджує бажання Росії знищити і викоринити усе, що могло би свідчити про ідентифікацію українців, як окремої нації. Отже, правопис затвердили у 1928 році, а влітку 1929 починаються арешти. Першим арештували Сергія Єфремова, котрий керував роботою Української академії наук. Далі одного за іншим арештовують усіх членів комісії а їх було двадцять шість. Деякі з них гинуть у засланні, хтось вкорочує собі життя самогубством (Микола Скрипник, Микола Хвильовий), когось страчують (Олексу Синявського, Майка Йогансена, Володимира Коряка, Андрія Річицького, Сергія Пилипенка). Тим, кому вдалося вийти після арешту живими, все одно було практично неможливо повернутися до наукової діяльності. Тільки один з членів комісії Микола Грунський дивом помирає своєю смертю в Києві [5].

Як писала Алла Горська «Ось тут і покотилося: бандерівці, вороги, програма, організація. Нас до стінки: вигнали зі Спілки, заборонили давати роботу у видавництвах, у фонді, відберуть майстерні» [4].

З початком війни Росії проти України почали активно створюватися цікаві міжнародні проекти, які покликані популяризувати українську культуру. Наприклад, проект на польському мовнику TVP World: англomовне тревел-шоу Back to the Roots Авторка проекту – українська журналістка, колишня шеф-редакторка ELLE.UA Анна Лодигіна. Разом з польською командою вона подорожувала містами Європи аби розповісти про те, наскільки тісно культурно та ціннісно Україна пов'язана з Європою, а начебто причетність країни до "російського світу" – не що інше, як російська пропаганда.

У Back to the Roots вийшло декілька випусків про життя видатних українців, які мали вплив на європейську культуру. Зокрема, балет-майстера Паризької опери Сержа Ліфаря, художника-авангардиста Казимира Малевича, батька італійського кримінального роману Володимира Щербаненко, письменника Івана Франка, оперної співачки та племінниці Соломії Крушельницької – Іри Маланюк. Перший епізод шоу присвячений королеві Франції Анні Ярославні [2].

Сьогодні, незважаючи на активну і нищівну фазу війни Росії проти України, все більшого значення набуває культурна дипломатія в Україні. До популяризації культурних складових України долучаються структурні підрозділи Міністерства закордонних справ; закордонні дипломатичні установи України; національні та локальні інституції сфери культури, освіти і науки; громадські організації; центральні

органи виконавчої влади, місцеве самоврядування; діаспора й закордонні українці; бізнес; індивідуальні гравці; закордонні інститути й спільноти; медіа тощо.

Як приклад ефективності роботи Українського інституту, можна побачити у звіті, що протягом 2023 року через комунікаційні канали було реалізовано сім інформаційних кампаній щодо заходів Українського інституту: Culture Fights Back; «Місяць культурної дипломатії»; Ukrainian and Crimean Tatar Studies; «Листівки з України»; Share Your Light; інформаційну підтримку промокампанії фільму «Будинок зі скалок» про український дитячий притулок, що був номінований на премію «Оскар»; Genocide Speech Monitor про причини та наслідки Голодомору 1932–1933 років [7].

В Україні також проходять заходи, які покликані популяризувати культуру і мистецтво. Наприклад, у Києві пройшов 7 Міжнародний форум «Креативна Україна» – найбільша у Східній Європі платформа для обговорення державної політики у галузі культури та креативних індустрій. Метою цього заходу стала демонстрація того, як під час війни відбувається переосмислення і зароджується нова українська культура, що, безумовно, робить великий внесок у боротьбі України проти агресії Росії. Незважаючи на четвертий рік повномасштабного вторгнення Росії на територію України театри Києва збирають аншлаги, проводяться виставки, функціонують музеї, проводяться книжкові фестивалі. Вперше після повномасштабного вторгнення Ukrainian Fashion Week повернувся в Україну. Благодійною ініціативою всіх учасників заходу став збір грошей на обладнання для паліативного відділення ветеранів у Реабілітаційній клініці Святенко. А на подіум вийшли моделі – колишні військові, яка мають ампутації кінцівок, у наслідок отриманих поранень на війні.

Отже, очевидним є факт необхідності популяризації культури України не тільки на міжнародній арені, а й всередині країни. Адже ініціюючи проведення культурних, мистецьких, наукових заходів ми стимулюємо розвиток мистецтва, збільшуємо цікавість до культури, історії, науки. Що, безперечно, стимулює внутрішні процеси, а, отже і стає підґрунтям для народження цікавих проєктів для міжнародної аудиторії. Українському суспільству важливо продовжувати вибудовувати свою ідентичність, зокрема в діалозі з іншими культурами та спільнотами. Завданням культурних організацій на сьогодні є покращення впізнаваності та розуміння України на міжнародній арені, більша залученість України до міжнародних культурних проєктів, поширити знань про важливі історичні та культурні події України у світі, щоби провести червону лінію між культурою Росії та України. Адже культурна спадщина України величезна.

Література:

1. Leszczuk Elwira. Kulturowe podłoże konfliktów. Rynek – Społeczeństwo – Kultura., 2017. Numer 4(25) URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/364717.pdf> (Дата звернення: 10.02.2026).
2. Back to the Roots. Лордигіна Анна : веб-сайт. URL: <https://m.youtube.com/watch?pp=2AGLAZACAQ%3D%3D&d=n&v=HPH8yPcdYOg&t=139s> (Дата звернення: 10.02.2026).
3. Закон України про засади внутрішньої і зовнішньої політики. *Відомості Верховної Ради України*, 2010, № 40, ст. 527) URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2411-17#Text> (Дата звернення: 10.02.2026).
4. Зарецький О., Алла Горська. Мисткиня у просторі тоталітаризму : монографія. Харків, 2023. 432 с.
5. Кузнєцова Є. Мова-меч. Як говорила радянська імперія. Харків, 2024. 376 с.
6. Стегній О. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-71062> (Дата звернення: 10.02.2026).
7. Український інститут. Річний звіт за 2023 URL: <https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2024/06/annual-report-2023-ukr.pdf> (11.02.2026).

SECTION 4. UKRAINIAN CULTURE

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-9>

ARTISTIC RECEPTION OF UKRAINIAN ORNAMENT IN THE WORKS OF OLENA PCHILKA

ХУДОЖНЄ СПРИЙНЯТТЯ УКРАЇНСЬКОГО ОРНАМЕНТУ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ

Navryliuk H. M.

*PhD in Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department
of Theory and Methods of Teaching
Academic Disciplines
Municipal Higher Educational
Institution "Kherson Academy
of Continuing Education" of the
Kherson Regional Council
Kherson, Ukraine*

Гаврилюк Г. М.

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри теорії й методики
викладання навчальних дисциплін
Комунальний вищий навчальний
заклад «Херсонська академія
неперервної освіти» Херсонської
обласної ради
м. Херсон, Україна*

Постать Олени Пчілки (Ольги Петрівни Драгоманової-Косач) в історії української культури є монументальною, проте часто затьмареною славою її геніальної доньки Лесі Українки або брата Михайла Драгоманова. Між тим, Олена Пчілка була не лише письменницею та громадською діячкою, а й першою жінкою-академіком, яка заклала підвалини української етнографії та мистецтвознавства.

Особливе місце у її доробку посідає альбом «Український народний орнамент», виданий у 1876 році [2]. Ця праця стала не просто збіркою візерунків, а маніфестом української самобутності в умовах жорсткого імперського тиску. Актуальність дослідження цієї збірки сьогодні зумовлена відродженням інтересу до української традиційної культури, пошуком національних кодів у сучасному дизайні та необхідністю наукового спростування російських наративів про «спільну колицку» чи меншовартість українського мистецтва. Праця Олени Пчілки дає ключ до розуміння того, як вишивка стала маркером національної ідентичності.

Мета пропонованої розвідки – комплексно проаналізувати внесок Олени Пчілки у розбудову національної культури на прикладі створеного нею альбому «Український народний орнамент».

Власні наукові пошуки дозволяють стверджувати, що з 1870-х років розпочалися часи посилення реакції в Російській імперії щодо українського руху. Саме в цей період, у 1876 році, був підписаний Емський указ, який забороняв друк книг українською мовою [4]. Символічно, що саме цього року в Києві Олена Пчілка видає свою працю «Український народний орнамент. Вишивки, тканини, писанки» [2].

Це видання стало результатом кропіткої польової роботи. Проживаючи на Волині, в м. Новоград-Волинському, Ольга Петрівна роками збирала зразки вишивок, записувала пісні та обряди. Вона розуміла, що народне мистецтво зникає або спотворюється під впливом міста, тому поставила собі за мету зафіксувати автентичні зразки. Альбом складався з 31 таблиці, що містили понад 300 зразків орнаментів, зібраних переважно на Волині, а також частково на Чернігівщині та Київщині.

Вивчаючи детально зміст вказаної етнологічної праці, слід зазначити, що найбільшу наукову вартість у ньому становить передмова Олени Пчілки до альбому. У ній вона вперше в українській етнографії здійснила класифікацію та аналіз українського орнаменту як окремого мистецького явища, відмінного від російського [2].

Дослідниця акцентувала увагу на самобутності українського стилю. Вона спростовувала поширену тоді думку про тотожність українського та російського ("великоруського") народного мистецтва. Зокрема, нею було вказано, що український орнамент вирізняється геометризмом орнаментальних мотивів, стриманістю їх кольорової гами та давніми техніками виконання. Натомість для російської вишивки, на її думку, були більш характерні рослинні мотиви, виконані тамбурним швом, та використання червоного кумачу як тла, що було невластивим для українців, які вишивали по білому полотну [3].

Ця передмова перетворилася на своєрідну декларацію культурної незалежності. Поки російська імперія прагнула нівелювати національні особливості, Олена Пчілка на фундаментальному рівні довела унікальність українського естетичного коду.

Відмітимо, що важливим аспектом діяльності видатної українки була й боротьба проти викривлення народного смаку. У другій половині XIX ст. в Україну масово зайшла продукція парфумерної фірми «Брокер і Ко», яка додавала до шматків дешевого мила схеми для вишивання хрестиком. Ці схеми часто копіювали псевдонародні або західноєвропейські мотиви (троянди, натуралістичні квіти), які не мали нічого спільного з українською традицією. Цей стиль, що отримав назву «брокерівщина», швидко витісняв складні давні техніки (вирізування, набиравання, лиштва). Олена Пчілка однією з перших забила на сполох, назвавши це явище загрозою для народного мистецтва [1].

Її збірка «Український народний орнамент» мала на меті дати альтернативу – показати майстриням і інтелігенції красу справжнього, давнього геометричного візерунка, зберігши його від забуття.

Слід вказати, що значення збірки вийшло далеко за межі Російської імперії. У 1878 році, завдяки зусиллям Олени Пчілки та її чоловіка Петра Косача, зразки української вишивки потрапили на Всесвітню виставку в Парижі. Це був тріумф українського мистецтва. Європейська наукова спільнота вперше побачила українців не як частину «російського моря», а як самобутній народ з високою культурою [5].

Збірка отримала схвальні відгуки у французькій та німецькій пресі, що сприяло інтеграції українського мистецтва у європейський контекст. Це був потужний інструмент культурної дипломатії.

Сьогодні, у XXI столітті, праця Олени Пчілки переживає своєрідний ренесанс. Вона є безцінним джерелом для сучасних дизайнерів. Відомі бренди вишиванок та етно-одягу (такі як Etnodim, Vita Kin та ін.) часто звертаються до архівних зразків, зібраних Пчілкою, для створення колекцій, що поєднують традицію та актуальність. А майстри народної вишивки використовують схеми з альбому для відтворення автентичних стробів Волині та інших регіонів. Також вказане джерелознавче видання залишається базовим документом у наукових спільнотах для вивчення еволюції української орнаментики. Відмітимо, що особливість збірки для сучасності полягає й у тому, що вона фіксує стан вишивки до моменту її масової комерціалізації та спрощення. Це "чисте джерело", до якого ми можемо звертатися для верифікації того, що є справді українським [1].

Підсумовуючи вище викладене, можна стверджувати, що внесок Олени Пчілки у розвиток української культури є фундаментальним і неоцінним, а видання альбому «Український народний орнамент» стало справжнім науковим і громадянським подвигом.

Перш за все, дослідниця виступила як рятівниця національної спадщини: вона професійно зафіксувала та зберегла для нащадків автентичні зразки народного мистецтва, які в умовах тогочасної стрімкої урбанізації та засилля дешевого промислового кітчю («брокерівщини») могли безповоротно зникнути. Олена Пчілка не просто збирала візерунки, а фактично законсервувала генетичний код нації у його первісному, неспотвореному вигляді.

Важливою є і науково-теоретична складова її праці, адже авторка вперше на високому академічному рівні обґрунтувала самобутність української культури. Провівши чітку демаркаційну лінію між українською та російською орнаментикою, вона спростувала імперські міфи про «спільні корені» та довела, що українська візуальна мова має власну унікальну логіку, колористику та символіку. Цим самим вона

вивела українське мистецтво з площини «селянського побуту» в площину високого національного стилю.

Крім того, завдяки зусиллям Ольги Петрівни, українське мистецтво вперше потужно пролунало на міжнародній арені. Представлення зразків орнаментики на Всесвітній виставці в Парижі дозволило європейській спільноті відкрити для себе Україну як окремий культурний суб'єкт із глибоким історичним корінням. Це був один із перших успішних прикладів культурної дипломатії, що заклав фундамент для світового визнання української естетики.

Зрештою, Олена Пчілка заклала непорушний естетичний канон, який і сьогодні, через півтора століття, слугує надійним орієнтиром для візуальної ідентифікації українців. Її збірка перестала бути лише історичним документом – вона перетворилася на живий інструмент культурної пам'яті. Сучасні дизайнери, митці та дослідники звертаються до цієї праці не лише за натхненням, а й за підтвердженням власної ідентичності. Таким чином, доробок Олени Пчілки залишається актуальним фундаментом, на якому продовжує розбудовуватися модерна та усвідомлена українська нація.

Література:

1. Каратєєва М. Олена Пчілка та її внесок у збереження української орнаментики. *Народознавчі зошити*. 2010. № 5–6. С. 635–641.
2. Косач О. П. Український народний орнамент: вишивки, тканини, писанки. Київ : Типографія С. В. Кульженка, 1876. 31 с.
3. Костюк Л. Олена Пчілка: «Український народний орнамент» як чинник національної ідентифікації. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2016. Вип. 22. С. 15–22.
4. Савченко Ф. Я. Заборона українства 1876 р. / ред. кол.: П. С. Сохань (голова) та ін. Київ : Основи, 1999. 416 с.
5. Чернецька І. Внесок родини Косачів у розвиток української етнографії. *Етнічна історія народів Європи*. 2011. Вип. 34. С. 112–118.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-10>

**FORMATION OF NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY
OF YOUTH THROUGH UKRAINIAN FOLK DANCE**

**ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДНОГО ТАНЦЮ**

Synieok V. A.

*Merited (Performing) Artist of Ukraine,
Assistant Professor at the Department
of Choreography*

Синюк В. А.

*заслужена артистка України,
оцент кафедри хореографії*

Kaliievskiy K. V.

*Senior Lecturer at the Department
of Choreography
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University
Kyiv, Ukraine*

Калієвський К. В.

*старший викладач кафедри
хореографії
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

В сучасних умовах глобалізаційних процесів та інтенсивних культурних взаємодій механізм збереження національної танцювальної культури набуває особливого значення. Хореографічне мистецтво як одне із універсальних форм художнього вираження відіграє ключову роль у трансляції українських танцювальних традицій, культурної пам'яті та у становленні національно-культурної ідентичності. Актуальність питання обумовлена необхідністю досягнути та засвоїти національні культурні цінності українського народу, його звичаї та традиції. «Виразальні засоби української народної хореографії формувалися в умовах родового побуту та своєрідних уявлень і вірувань. Еволюція форм народної творчості, в тому числі і хореографії, завжди були в залежності від соціальних та побутових умов, від змін політичного, господарсько-побутового, релігійного порядку» [3, с. 16].

Про необхідність активізації уваги до формування національно-культурної ідентичності йдеться в Законах України «Про освіту», «Про культуру», «Про правовий статус та вшанування пам'яті борців за Незалежність України у ХХ столітті», Укази Президента «Про пріоритетні заходи щодо сприяння зміцненню національної єдності та консолідації українського суспільства, підтримки ініціатив громадськості у цій сфері», у Національній стратегії розвитку освіти

в Україні на період до 2021 р., Проєкті Концепції гуманітарного розвитку України на період до 2020 року, Концепції українського патріотичного виховання дітей та учнівської молоді в умовах сучасних модернізаційних змін, Стратегії національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016–2020 рр.

Наукове осмислення проблеми формування національно-культурної ідентичності полягає в усвідомленні хореографами приналежності до української культури та історії. Глибоке розуміння спільних цінностей, на яких ґрунтується національна культура, є необхідною умовою збереження унікальних танцювальних традицій та розвитку хореографічної освіти України. Саме тому дослідження механізмів становлення національної ідентичності набуває актуальності і надає перспективи для вдосконалення професійної підготовки майбутніх хореографів, сприяючи збагаченню українського мистецького простору.

Головним освітнім аспектом у формуванні національно-культурної ідентичності студентів-хореографів є розуміння спільних національних традицій, народної мудрості, гордості за історичні подвиги власного народу, повага до його шляхетності та стійкості. «Український гопак – вічна жива пам'ять, що переросла в довершене мистецтво, про боротьбу з ворогом і дозвілля, вироблення нашими предками системи самозахисту» [4, с. 226].

Освітня компонента майбутніх хореографів має включати аспекти формування дослідницьких компетенцій, що сприятимуть глибшому самопізнанню та розвитку. Занурення в автентичний танцювальний матеріал, опрацювання фольклорних композицій, участь у фольклорних фестивалях та конкурсах стають запорукою ґрунтовного розуміння етнокультурної спадщини української культури. «Народно-сценічний танець тісно пов'язаний із системою народної образності, фактично є найприроднішим сценічно-хореографічним транслятором української етнокультурної ідентичності. Адже національне найбільш повно виражено у народній художній творчості (фольклор), зв'язки з народною творчістю є одним з джерел посилення національного у мистецтві» [2, с. 55].

Важливими психолого-педагогічними умовами формування національно-культурної ідентичності хореографа варто вважати розвиток верховних ціннісних орієнтацій, художнього смаку та емоційно-естетичного ставлення до народних традицій зі створенням мотиваційного безпечного освітнього середовища, що спонукає до самоідентифікації студента-хореографа як особистості через народну хореографію.

На думку К. Журби «Під духовною безпекою нації розумітимемо її гармонійне за формою й високоцінніше за змістом світосприйняття, за якого кожен її член залежно від власної специфіки вибудовує індивідуальну траєкторію життя і розвитку, що змінює навколишній світ за законами добра, любові та справедливості» [1, с. 2].

Варто вичленили і такий спосіб формування національно-культурної ідентичності у студентів-хореографів, як механізм національної самооцінки і самооцінювання, що ґрунтується на засадах національної стійкості та витривалості. Сума душевного опору та протистояння виливається в утвердження справедливої національної гордості сформованої особистості, що транслює через художні хореографічні форми свої переконання.

Художньо-творчий компонент формування національно-культурної ідентичності студента-хореографа проявляється у світогляді ціннісного та культурного орієнтуру, водночас сприяючи створенню сучасних постановок на основі фольклорного матеріалу, який стає «живою» актуальною інтерпретацією новітньої української хореографії.

На підставі зазначеного, варто констатувати головні засади формування національно-культурної ідентичності студентів-хореографів, а саме аксіологічний та когнітивний компонент, емоційно-чуттєвий та праксіологічний, що складають парадигму наукової проблеми. Акцентована увага на самоідентифікації особистості, як головного чинника ціннісного та морального самоототожнення, саморозуміння та самоорганізації цілісного сприйняття себе. Визначено українську культурну ідентичність, як стрижень життя особистості та творця духовно-культурних цінностей, що впливають на механізми національної самооцінки і самооцінювання. Звертається увага на духовну безпеку нації, як ціннісне світосприйняття особистості.

Література:

1. Журба К. Формування національної ідентичності зростаючої особистості в умовах воєнного стану: досвід експериментальної реалізації. *Вісник НАПН України*. 2023. 5 (1). С. 1–6. DOI: <https://doi.org/10.37472/v.naes.2023.5123>
2. Климчук І. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2021. 198 с.
3. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград : видавництво «Степ». 1999. 214 с.

4. Руденко Ю., Губко О. Українська козацька педагогіка: витоки, духовні цінності, сучасність. Київ : МАУП, 2007. 384 с.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-11>

**TRADITIONAL ELEMENTS OF UKRAINIAN CULTURE
IN THE MUSICAL LANGUAGE OF “VINCHANNIA”
BY YAKIV YATSYNEVYCH**

**ТРАДИЦІЙНІ ЕЛЕМЕНТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ
В МУЗИЧНІЙ МОВІ «ВІНЧАННЯ» ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА**

Chamakhud D. V.

*Doctor of Philosophy (PhD)
in Musicology,*

*Senior Lecturer at the Department
of Music Art, Cycle Commission
of Methods of Music Education
and Vocal-Choral Training
Municipal Higher Education Institution
“Lutsk Pedagogical Institute”
of the Volyn Regional Council
Lutsk, Ukraine*

Чамахуд Д. В.

*доктор філософії у галузі
музикознавства,
старший викладач кафедри
музичного мистецтва, циклової
комісії методики музичної освіти
та вокально-хорової підготовки
Комунальний заклад вищої освіти
«Луцький педагогічний інститут»
Волинської обласної ради
м. Луцьк, Україна*

Українські композитори першої половини ХХ століття, які писали духовні твори, нерідко зверталися до музичного оформлення таїнства Вінчання. Вони називали такий твір «Шлюб», або «Вінчання». Серед відомих нині композицій – «Вінчання» К. Стеценка (дві редакції – 1905, 1911), «Вінчання» Й. Кишакевича (1920-ті рр.), «Вінчання» О. Кошиця (1935), «Шлюб» П. Козицького (1920-ті рр.). Дослідниця О. Засадна, посилаючись на згадку в листі В. Завітневича до о. П. Маєвського, зазначає про створення «Шлюбу» в П. Гончарова (до 1920) та Я. Степового (до 1920) [11, с. 137]. Проте їх ноти не віднайдені.

У роки діяльності Української автокефальної православної церкви музику до таїнства Шлюбу написав композитор Яків Михайлович Яциневич¹, хоч точна дата створення «Вінчання» не відома. Перша згадка про цей твір віднайдена в архівних документах Центрального

¹ Яків Михайлович Яциневич (1869–1945) – український композитор, диригент, фольклорист, педагог, громадський діяч, священик, автор понад 300 музичних творів різних жанрів.

державного архіву вищих органів влади, зокрема в каталозі книжок і нот Вищої православної церковної ради, значиться 1927 р. [2, арк. 1]. Тому припускаємо, що композиція побачила світ незадовго до цієї дати, коли Я. Яциневич, крім невеликих творів на канонічні церковні тексти, створює цілісні богослужбові цикли («Літургія», «Всеношна»).

Рукопис «Вінчання» Я. Яциневича, віднайдений в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, містить такі композиції: «Велика ектенія», «Блаженні всі», «Ісає, радій», «Прокимен», «На довгі літа» [3, арк. 1–3]. Окрім того, композитор написав два прокимна, різні за музичним матеріалом і масштабами варіанти, – короткий і довгий, а також окремо виписав партію тенора для короткого прокимна. Оскільки під час таїнства виконується лише один із запропонованих варіантів, можна стверджувати, що частин усього п'ять, одна з яких має два різновиди.

Аналіз піснеспівів «Вінчання» Я. Яциневича спонукає до певних висновків. У композиціях циклу автор спирався на музичні особливості **різних стилєвих джерел**. У творах циклу є ознаки та музичні прийоми, характерні для:

- кантів («Ісає, радій»);
- народнопісенної стилістики («Велика ектенія», короткий «Прокимен», «На довгі літа»);
- церковної лексики («Блаженні всі», «Ісає, радій»);
- звуконаслідування обиходних наспівів (короткий «Прокимен» інтонаційно близький до передпочаткового псалма «Благослови, душе моя, Господа» грецького наспіву (приклад 1, 2));
- апеляції до концертного жанру («Блаженні всі», довгий «Прокимен»).

Приклад 1

Грецький розспів. «Благослови, душе моя, Господа»

Бла-гос-ло-ви, ду-ше мо-я Гос- по-да.

Бла-гос-ло- вен е- си, Гос- по-ди.

Приклад 2

Я. Яциневич. Вінчання. «Прокимен» короткий (тт. 1–5)

Maestoso

Традиційні музичні прийоми органічно поєдналися з оригінальним трактуванням побудови «Вінчання». Композитор вперше в історії української музики залучив канонічні тексти не лише таїнства Шлюбу, а й Обручення, поєднавши дві частини церковної відправи.

Серед **авторських** особливостей музичної мови та композиції «Вінчання» слід відзначити такі:

– прийоми, характерні для інструментальної музики: використання фути, стрети («Блаженні всі» (приклад 3));

Приклад 3

Я. Яциневич. Вінчання. «Блаженні всі» (тт. 61–65)

– інтонаційні зв'язки як важливі чинники цілісності циклу: у вигляді споріднених мелодичних зворотів, зокрема хвилеподібність розвитку мелодії, широкі розспіви («Велика ектенія»), цитування окремих побудов між творами «Вінчання», та із творів інших циклів (використання у «Блаженні всі» цитати з піснеспіву «У Царстві Твоєм» із Літургії Я. Яциневича; введення в мелодії «Блаженні всі» підвищення четвертого та шостого ступенів, як у «Святий Боже» з «Літургії»);

– наявність різних варіантів виконання одних і тих самих вербальних текстів: як досвідчений диригент, Я. Яциневич врахував виконавські можливості співаків і запропонував різні варіанти окремих

частин циклу – віртуозні і спрощені, про що раніше не було відомо («Велика ектенія», «Прокимен», «Святі мученики» з «Ісає, радій»).

Таким чином, музичне оформлення піснеспівів «Вінчання» Я. Яциневича насичене звучанням традиційних елементів української культури та підсилене авторськими особливостями. Завдяки вдалому синтезу канонічні тексти урочистого богослужіння циклу в музичному трактуванні композитора набули професійного втілення і можуть звучати не лише у храмі, а й у концертному виконанні.

Література:

1. Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 216 с.
2. Каталог книжок і нот Всеукраїнської православної церковної ради (1927 р.). *ЦДАВО України*. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. 213. 2 арк.
3. Ноти «Вінчання» (за народними мелодіями) Я. Яциневича (б/д). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. 3 арк.

SECTION 5. MUSEUM STUDIES, MONUMENT STUDIES

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-12>

EXHIBITING NATIONAL IDENTITY: MUSEUMS OF THE CARPATHIAN REGION IN THE 1920S–1930S.

ЕКСПОНУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: МУЗЕЇ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ У 1920–1930-Х РР.

Kostyuchok P. L.

*PhD (History), Associate Professor,
Professor at the Department
of Ethnology and Archaeology
Vasyl Stefanyk Carpathian National
University
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

Костючок П. Л.

*кандидат історичних наук, доцент,
професор кафедри етнології і
археології
Карпатський національний
університет імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна*

Музеї – це установи, які зберігають, популяризують історичне минуле, артикулюють національну ідентичність, здійснюють кумулятивний ефект. Музеї передають культурний досвід, формують колективну ідентичність нації, спільні досвід, емоції, простір. Музеї вважають “зразковими прикладами місць пам’яті” [12], носіями пам’яті, “впорядкованими вітринами пам’яті” [2, с. 78, 113]. Українське музейництво інтербелуму співпало із подіями національного визволення українців, їх суспільно-політичної боротьби та українського націєтворення на периферійних територіях, одними з яких був Карпатський регіон. На Бойківщині, Гуцульщині і Лемківщині означені процеси мали свої особливості, які й визначали рівень національної освіченості місцевої еліти, їхнього етнополітичного позиціонування та їхньої безпосередньої практичної роботи серед місцевого населення. У міжвоєнний період українське музейництво розвивалося в умовах бездержавності, перебування у складі різних державних утворень, що провадили асиміляційні й денаціоналізаційні політики.

Вагоме значення для формування музейних осередків у карпатських етнографічних районах мала згуртованість і культурна зорієнтованість громадсько-політичної еліти, котра діяла як агенти змін. Її здатність до проактивності, залученості попри політичні обмеження стала важливим фактором розвитку українського музейництва

в Карпатському регіоні. У цьому контексті провідну роль в організації української музейної справи відіграло Покуття.

У 1892 р. засновник «Гуцульської спілки промислової» І. Гарасимович розпочав збір старожитностей для майбутнього музею. Реалізував ідею Й. Кобринського щодо створення музею двоюрідний племінник В. Кобринський. У червні 1926 р. він розробив концепцію музею, в листопаді 1926 р. комітет «Народного Дому» ухвалив рішення про його заснування, виділивши відповідні приміщення. Керівником музею було призначено В. Кобринського, а установа отримала назву «Український народний музей Гуцульщина імені о. Йосафата Кобринського» [11, арк. 1–2]. Через брак приміщення було відкрито три відділи музею: загально-історичний, Гуцульщини, церковного мистецтва [8, арк. 1]. Музей знайомив відвідувачів з історією та культурою гуцулів і покутян. Хоча музей фактично діяв з 1926 р., проте його урочисте відкриття відбулося 31 грудня 1934 р.

У серпні 1927 р. в м. Самборі було створено науково-культурологічне товариство та музей «Бойківщина» з ініціативи В. Гуркевича, В. Кобільника, М. Скорика та І. Филипчика. Їхньою метою було піднесення культури, досліджування старовини, побуту, природи пізнання побуту й світогляду бойків, а також збирання пам'яток матеріальної та духовної культури [1, с. 5].

На Лемківщині заснування музею було пов'язано з діяльністю митця та педагога Л. Геца і катехита о. С. Венгриновича. Важливу роль у цьому процесі відіграв досвід музею Товариства «Бойківщина» в Самборі, який став організаційним і концептуальним взірцем для лемківських діячів [3, с. 52]. 27 лютого 1931 р. в Сяноці відбулися Установчі збори Товариства «Лемківщина», на якому проголошено створення музею [3, с. 54]. Головою Товариства став Л. Гец – артист-маляр.

12 лютого 1932 р. стиряни повідомили голову «Бойківщини» про створення музею «Верховина» [3, с. 11–13]. Головою товариства обрано О. Сілецького. У повідомленнях преси зазначалося, що у Стрию музей «Верховина» створено «для збирання різних старинних пам'яток на Бойківщині (від Дністра на схід)» [7, с. 2]. Важливою формою популяризації музейної діяльності стали публічні культурні заходи. У Народному домі Стрия в 1935 р. відбувся показ представники різних сіл реконструювали обряди весілля та вечорниці, що за задумом організаторів, мало сприяти налагодженню тісного контакту з селянським населенням округи [9, с. 2–3].

На початку 1930-х рр. у Перемишлі сформувалося коло українських педагогів та інтелектуалів, об'єднаних ідеєю збереження національної спадщини. Офіційному створенню музею передувала діяльність

ініціативного комітету (квітень 1931 р.), результатом якої стало заснування Товариства прихильників українського мистецтва «Стривігор». 1 вересня 1932 р. вони заснували музей. Головним завданням товариства визначили збирання пам'яток культури та мистецтва, а також розбудову регіонального музею й архіву. Успішна інституціоналізація «Стривігора» стала вагомим підтвердженням української ідентичності краю та прикладом ефективної самоорганізації національної еліти в умовах іноземної держави.

На загальних зборах 12 травня 1934 р. було офіційно визначено стратегію закладу: він мав стати науково-культурним осередком Перемищини, що поєднував у собі музей, архів та бібліотеку. Керівництво товариством очолили Б. Загайкевич (голова), О. Кульчицька (заступниця) та І. Ю. Шпитковський (архівіст і бібліотекар) [6, с. 1356]. Урочисте відкриття музею відбулося 21 травня 1936 р. «Стривігор» остаточно утвердився як фахова установа, що забезпечувала збирання та консервацію української спадщини Перемиської землі [6, с. 1356].

На Закарпатті у 1920-х рр. також підвищився інтерес до національної спадщини. За ініціативи чехословацької влади та окремих прихильників політичних спектрів краю були створені музейні одиниці. Проте власне українське музейництво в краї започаткувала «Просвіта», яка в 1928 р. відкрила у стінах Народного Дому як «культурного і просвітянського центру української суспільності краю». У його стінах був створений етнографічний музей [5, с. 29]. Поглиблення національних тенденцій на Закарпатті у 1930-х рр. спричинили до творення Етнографічного товариства Підкарпатської Русі. У 1934 р. у Мукачевому було відкрито Товариство. Збиральницька робота місцевого проводу спричинила до відкриття в 1937 р. етнографічного музею. Саме етнографічний музей у Мукачевому став внеском у організацію «українського та вселюдського храму науки» [5, с. 30]. На думку Г. Скрипник, створення суто етнографічних музеїв, що відбивали національну самобутність українців Закарпаття, було однією з форм усвідомленої протидії української інтелігенції денационалізаторській політиці окупаційних урядів [10, с. 192].

Активізація фахової комунікації між музейними осередками виявилася у започаткуванні регулярних з'їздів українських музейників. З ініціативи членів Самбірського товариства «Бойківщина» почали проводитися з'їзди музеологів. І з'їзд українських музеологів відбувся у Львові 25 квітня 1931 р. У цей період музейні працівники краю створили координаційний центр – Комітет українських обласних музейників Галичини, який діяв з 1931 р. [4].

Таким чином, у міжвоєнний період 1920–1930-х рр. музеї Карпатського регіону сформувалися як важливі культурно-освітні,

наукові інституції, зберігали, досліджували, репрезентували, популяризували національну культурну спадщину українців, були своєрідним лакмусом формування й конструювання національної ідентичності місцевого населення.

Література:

1. Гуркевич В. Переднє слово. *Літопис Бойківщини*. 1931. Ч. 1 (1931). С. 2–5.
2. Голька М. Суспільна пам'ять та її суспільні імпланти. Київ, 2022. 216 с.
3. Закусов М., Кравець О. Слідами музейних збірок. Нариси історії товариства «Верховина». Стрий, 2014. 80 с.
4. Королько А. VI з'їзд українських музеєологів Галичини в Коломиї 1938 року: передумови, хід та результати проведення. *Сучасні акценти музейництва. Історія, здобутки, перспективи* : матеріали науково-теоретичної конференції (Івано-Франківськ, 14 травня 2018 р.). Івано-Франківськ, 2018. С. 5–18.
5. Кузьма В. Тенденції та особливості розвитку музейної справи в Підкарпатській Русі (20–30-ті роки ХХ ст.). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Історія*. 2017. Вип. 1 (36). С. 28–32.
6. Левандовська Л. Товариство прихильників українського мистецтва «Стривігор» у Перемишлі та його діяльність. *Вісник науки та освіти*. 2023. № 11 (17). С. 1351–1366.
7. Новинки. *Народня справа*. 1932. 5 червня. С. 2.
8. Протокол засідання Музейної управи від 1.10.1934 р. про розміщення експонатів в III кімнатах по відділах: історичний, Гуцульське і церковне мистецтво, та намір до кінця року відкрити та освятити музей, *Архів НМНМГП імені Й. Кобринського*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 9, арк. 1.
9. Р. Д. Стрий має свій музей. З діяльності музею «Верховина» у Стрию. *Діло*. 1935. 9 листопада. С. 2–3.
10. Скрипник Г. Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток. Київ, 1989. 301 с.
11. Ухвала Музейного відділу Народного Дому від 26.11.1926 р. про створення музею, його назву та відділи, першочергові завдання та плани діяльності. *Архів НМНМГП імені Й. Кобринського*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1, арк. 1–2.
12. Hudek A. National Museums and Nation-building Strategies in Slovakia. In *Jahrbuch für Europäische Ethnologie*. Leiden, The Netherlands: Brill. 2025.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-13>

**THE MUSEUM OF TRYPYLLIA CULTURE IN PEREYASLAV
AS A CENTER FOR FORMING THE NATIONAL IDENTITY
OF UKRAINIANS**

**МУЗЕЙ ТРИПІЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ПЕРЕЯСЛАВІ
ЯК ОСЕРЕДОК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ**

Teterya D. A.

Senior Research Officer

Тетеря Д. А.

старший науковий співробітник

Bilousko V. M.

*Junior research officer
National Historical and Ethnography
Reserve «Pereyaslav»
Pereyaslav, Ukraine*

Білоусько В. М.

*молодший науковий співробітник
Національний історико-
етнографічний заповідник
«Переяслав»
м. Переяслав, Україна*

Місто Переяслав належить до найдавніших населених пунктів України, витоки заснування якого сягають X ст. Сьогодні воно знане на східноєвропейському просторі в першу чергу як музейний центр. Створений тут Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав» (далі НІЕЗ «Переяслав»), до складу якого входить більше двох десятків різноматичних музеїв, є скарбницею української культури. Фондатором переяславських музеїв є Герой України, фахівець музейної справи Михайло Іванович Сікорський (1923–2011). Численні та різнопланові музеї Переяслава розповідають про історію України та Переяславської землі з найдавніших часів до сьогодення. Найдавніші періоди презентують експозиції Археологічного музею, Музею архітектури давньоруського Переяслава та Музею трипільської культури.

Серед музейних експозицій археологічного профілю у НІЕЗ «Переяслав» на особливу увагу заслуговує Музей трипільської культури, відкриття якого у м. Переяславі відбулося 20 вересня 2003 р. Експозицію розмістили в частині будинку XIX ст., що належав родині міської інтелігенції Домонтовичів, родичів відомого українського композитора Павла Сеніці. Загалом у музейній експозиції демонструється більше 500 артефактів із пам'яток основних регіонів поширення трипільської культури. Вони розповідають про господарство, ремесла, побут та культуру давніх землеробських племен, які

проживали на території майже всієї Правобережної та частково Лівобережної України з кінця VI й до початку III тис. до н.е. [1]. На особливу увагу в експозиції музею заслуговують експонати, що походять з розкопок першовідкривача культури раннях землеробів – Вікентія В'ячеславовича Хвойки (1850–1914).

Трипільська культура, займає особливе місце в історії південно-східної Європи. Цей народ заклав підвалини європейської цивілізації, взяв участь у формуванні індоєвропейської спільноти, до якої належать і українці. Їм ми завдячуємо багатьма винаходами, що пришвидшили технічний прогрес. Серед них – свердлильний верстат, пристрій для відтискування кременевих пластин, поворотний пристрій – предок гончарного кола, а також вертикальний ткацький верстат, завдяки якому вперше на українських землях з'явилася тканина. Господарчі здобутки та духовні надбання трипільців пройшли через тисячоліття і простежуються у віруваннях та обрядах українців. Трансформовані зори раннях землеробів ми можемо прослідкувати на українських писанках, рушниках, сорочках. Інформацію про все це несуть речові знахідки, що експонуються в музеї.

Музей трипільської культури, як один із структурних підрозділів НІЗ «Переяслав», основну увагу зосереджує на науково-дослідній, науково-експедиційній, науково-фондовій та науково-просвітницькій роботі. Нині його музейний простір виступає одним із важливих осередків формування національної ідентичності українців. Цьому, у взаємодії із археологічними артефактами, в першу чергу, сприяють започатковані музейними співробітниками ряд музейних проєктів: зокрема, «Музейні гостини з археологом», «У музейному колі. Зберігаємо традиції», Культурно-мистецький Всеукраїнський вишивальний проєкт «Переяславська сорочка» та ін.

Протягом останніх років на базі музею втілюється науково-освітній проєкт «Музейні гостини з археологом». Даний захід спрямований на національно-патріотичне виховання молодого покоління на кращих здобутках вітчизняної історії. Він дає можливість залучити широке коло цінителів історії та краєзнавства, зокрема, студентської та учнівської молоді, до археологічних знань через спілкування із знаними дослідниками давніх пам'яток, насамперед, у галузі трипільознавства. Головними учасниками гостин стають відомі археологи, які оприлюднюють свої новітні відкриття, розповідають про унікальні знахідки з археологічних досліджень, а також діляться досвідом методики польових досліджень археологічних пам'яток, піднімають питання проблем їх охорони, консервації та музеефікації [2, с. 229].

Традиції – це елементи культури, що передаються від покоління до покоління і зберігаються протягом тривалого часу. Вони тією чи іншою

мірою і в тих чи інших формах присутні у будь-якому суспільстві і практично в усіх сферах культури. На традиціях та звичаях, що побутували на наших землях протягом тисячоліть зростало та формувалось українське суспільство. Їх коріння на теренах сучасної України сягає найдавніших періодів ще передісторичних часів. Сьогодні важливо поглибити інтерес до національних традицій, народних звичаїв та обрядів. Саме на це спрямований проєкт «У музейному колі. Зберігаємо традиції», започаткований у Музеї трипільської культури. Його мета через майстер-класи, зустрічі з творчими особистостями, тематичні виставки та презентації долучити широке коло представників громади, зокрема молоді, до вивчення та повернення традицій та звичаїв українців, що побутували на наших землях із найдавніших часів. У музейній аудиторії кожен відвідувач отримує можливість не тільки дізнатися про давні традиції, звичаї, а й як за приклад, спробувати відтворити їх на практиці [2, с. 230].

Один із заходів, що проводиться у рамках цього проєкту й спрямований на збереження давніх звичаїв і традицій українців – це майстер-клас із писанкарства. Він дає можливість кожному учаснику не тільки виготовити власноруч писанку, а й отримати детальну інформацію про підґрунтя та витоки орнаментальних мотивів на них, прообрази яких простежуються у орнаментиці трипільських старожитностей [3, с. 81].

Слід зазначити, що музейне зібрання НІЕЗ «Переяслав» містить представницьку колекцію натільного одягу кінця ХІХ – середини ХХ ст. Сорочки, що входять до неї, оздоблені узорами, які мають глибоке історико-культурне підґрунтя й своїми витокami сягають архаїчних світоглядних уявлень, зокрема, і символічної системи трипільської культури.

З давніх часів українські жінки відтворювали орнаментальні композиції, які передавались від покоління до покоління, з обережністю вносили зміни. Різновиди швів, їх виконання, способи фарбування ниток природними барвниками передавались у родині наступним поколінням, утворюючи особливі ознаки вишивки, характерні для даного роду, села, місцевості. За даними етнографічних досліджень на території України побутувало понад 200 видів швів і способів вишивання.

На Переяславщині популярними були техніки вишивання гладдю, вирізуванням, виколювання, яке має місцеву локальну назву «довбанка», використання різних видів мережок (прутик з настилом через чисницю, затяганка, безчисна), хрестик, ретязь тощо. Вирізняються ажурні білі вишивки жіночих сорочок, рушників з широкими смугами

мережаних орнаментів, утворених геометричними та рослинними мотивами.

Окремі елементи вишитої орнаментики співзвучні з мотивами мальованої трипільської кераміки, що дозволяє розглядати їх у контексті глибинної культурної тяглості та спадкоємності знакових систем. На вивчення, збереження і відродження давніх технік народної вишивки шляхом наукового опрацювання та популяризації музейного зібрання натільного одягу НІЕЗ «Переяслав» спрямований Культурно-мистецький Всеукраїнський вишивальний проєкт «Переяславська сорочка». У його рамках у Музеї трипільської культури вже традиційно проходять заняття Студії вишивки «Переяславська сорочка», діяльність якої спрямована на ґрунтовне вивчення та поширення вишивальних традицій Переяславщини, осмислення національної ідентичності через пізнання обрядово-побутової культури українського народу. Важливим результатом роботи студії є створені учасницями вишиті сорочки за орнаментами автентичних зразків із музейного зібрання.

Таким чином, розроблені та впроваджені на базі Музею трипільської культури в Переяславі науково-просвітні проєкти останніх років, стали не тільки базою для вивчення та популяризації давньої історії сучасної України, збереження історичної пам'яті, а й перетворили музейний простір у один з осередків формування національної ідентичності українців.

Література:

1. Тетеря Д. А., Білоусько В. М. Музей трипільської культури: історія створення та сучасність. Нарис. Переяслав-Хмельницький, 2017. 32 с.
2. Тетеря Д. А., Білоусько В. М. Музей трипільської культури Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» як осередок національно-патріотичного виховання молоді. Проєкти останніх років. *Другий Всеукраїнський Музейний Форум* : матеріали науково-практичної конференції / в загальній редакції Л. О. Гріффена. 2019. С. 228–232.
3. Тетеря Д.А., Білоусько В.М. Писанки за мотивами орнаментів трипільської культури: нові надходження до зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». *Наукові записки з української історії: збірник наукових статей*. 2019. Вип. 47. С. 81–91.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-14>

**EDUCATIONAL MUSEUMS OF POLTAVA REGION
IN THE MUSEUM NETWORK OF UKRAINE: REGIONAL ASPECT**

**НАВЧАЛЬНІ МУЗЕЇ ПОЛТАВЩИНИ
У МУЗЕЙНІЙ МЕРЕЖІ УКРАЇНИ: РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ**

Shapoval L. I.

*PhD of Historical Sciences,
Associate Professor at the Department
of History of Ukraine
Poltava V. G. Korolenko National
Pedagogical University
Poltava, Ukraine*

Шаповал Л. І.

*кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри історії України
Полтавський національний
педагогічний університет
імені В. Г. Короленка
м. Полтава, Україна*

Україна вирізняється великою кількістю пам'яток історико-культурної спадщини народу, яка зберігається й популяризуються музеями. Музеї – це культурно-освітні та науково-дослідні заклади, призначені для вивчення, збереження, використання пам'яток природи, матеріальної і духовної культури, прилучення громадян до надбань національної і світової історико-культурної спадщини [8, с. 32]. Вони співпрацюють з науковими установами, навчальними закладами, вирішують проблеми музейної справи. Типологія класифікації українських музеїв склалася наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть, яка приведена у відповідність до міжнародних типологій музеїв світу. В Україні використовують критерії типології музеїв: профіль, форма власності, масштаб, рід діяльності, статус (категорія). Крім профільної класифікації є типологічна: поділ музеїв за їх суспільним призначенням, метою діяльності. На 2008 рік у музейній мережі України виокремилися три типи музеїв за категоріями відвідувачів: науково-освітні, науково-дослідні або академічні, навчальні [7, с. 28]. Класифікацію музеїв визначає Закон України «Про музеї і музейну справу» 1995 року, який за профілем поділяє музеї на види: історичні, археологічні, краєзнавчі, природничі, мистецькі, етнографічні, технічні, галузеві [1].

Сукупність музеїв різних профілів, типів, відомчої приналежності на певній території, які утворюють систему культурно-освітніх, науково-дослідницьких центрів, що перебувають у розвитку як в територіальному так і в змістовному відношенні називають музейною мережею / сіткою [8, с. 33]. Музейна мережа України була сформована в 1920-х рр. відповідно наукової класифікації музеїв за профілями, статусом, відомчою підпорядкованістю установ, адміністративно-

управлінським принципом. Станом на 2018 р. музейна мережа України налічувала 578 державних музеїв, 1100 музеїв у віданні підприємств, установ, організацій. В підпорядкуванні загальноосвітніх, позашкільних, професійно-технічних, вищих навчальних закладах у системі Міністерства освіти України на громадських засадах працювало 2500 музеїв. «Додаючи муніципальні, сільські, приватні, пришкільні, університетські заклади то їхня кількість зростає до 8 тисяч установ», – зазначає М. Рутинський [7, с. 178]. Визначні музейні колекції зосереджені в музеях Києва, Львова, Запоріжжя та інших регіональних центрах України, зокрема в Полтаві як обласного центру.

Навчальні музеї створюються при школах, середніх, спеціальних і вищих навчальних закладах Полтавщини з освітньою метою. Вони відіграють вагомий роль у розвитку культури і освіти впродовж 1995–2025 рр. як у Всеукраїнському так і регіональному масштабі. Університетські музеї створювалися відповідно до університетських статутів, з ініціативи приватних осіб, меценатів, учених в результаті виставкової діяльності. Ці музеї підвищують ефективність навчального процесу, виконують історико-меморіальну функцію. Навчальні музеї є малодоступними для масового відвідувача [8, с. 77]. При закладах вищої освіти міст Полтави і Кременчука створено музеї історії університетів: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, Національний університет «Полтавська політехніка» імені Юрія Кондратюка, Полтавський університет економіки і торгівлі, Кременчуцький національний університет імені Михайла Остроградського, Полтавський державний аграрний університет, Полтавський державний медичний університет. В освітніх закладах Полтавської області на 2012 р. працювали 18 меморіальні музеї художників, письменників, митців створені приватними особами, меценатами, які сприяють формуванню позитивного іміджу у розвитку традиційних й інноваційних методик музейної педагогіки [2]. На грудень 2025 р. в музейній мережі Полтавщини зареєстровано 134 музейні заклади серед яких: 40 комунальних, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Філія Національного військово-історичного музею України, Музей важкої бомбардувальної авіації та 92 музеї, які працюють на громадських засадах [5]. Шкільні музеї створюються в позашкільних установах з навчально-виховною, пізнавальною, освітньою метою. За профілем вони поділяються на історичні, природничо-наукові, меморіальні, літературні, краєзнавчі [7, с. 29]. Вони є громадськими культурно-освітніми закладами, які комплектують, зберігають, вивчають пам'ятки історико-культурної спадщини місцевого значення відповідно до освітніх та виховних завдань в єдності з позаурочною діяльністю школи [6]. Рішення про

створення музеїв приймає адміністрація школи, виділивши для експозицій приміщення у межах навчального закладу. Згідно українського законодавства музеї, створені у складі державних закладів, державній реєстрації не підлягають. В організації освітнього процесу, позакласній роботі шкільні музеї акцентують увагу на патріотичне виховання молоді, збереженні пам'яток матеріальної і духовної культури краю. Добровільна участь школярів в роботі музею керується Музейною радою серед обов'язків якої є формування, вивчення фондів, організація пересувних виставок, екскурсій, виховних, освітніх заходів. Джерелами надходження предметів у фонди шкільного музею є: збір музейних матеріалів під час туристичних походів; організація надходження музейних предметів в ході практичних занять з різних предметів за допомогою діяльності учнів у гуртках; пожертви і подарунки. Основною формою роботи шкільного музею є оглядові й тематичні екскурсії. Оглядова екскурсія передбачає ознайомлення з експозицією музею, а тематична – з музейними матеріалами, що висвітлюють певну тему. В музеї проводять уроки, зустрічі, олімпіади, Дні відкритих дверей [8, с. 39–40].

У переліку музеїв при закладах освіти Полтавської області, які перебували на обліку станом на 20 січня 2019 р. перебувало 174 музеї, з яких профіль військово-історичний мали – 16, художній – 2, етнографічний – 40, історико-етнографічний – 3, історичний – 43, краєзнавчий – 10, історико-краєзнавчий – 36, мистецький – 2, меморіальний – 7, геологічний – 1, літературний – 6, літературно-краєзнавчий – 1, літературно-меморіальний – 2, меморіально-природничий – 1. Серед міст області найбільше музеїв у Полтаві – 14, Кременчуці – 8, Горішніх Плавнях – 5, Лубнах – 6, Миргороді – 3, серед районів – Кобеляцький (18). У освітніх закладах інтернатного типу обласного підпорядкування та професійно-технічної освіти – працювало 5 музеїв історико-краєзнавчого, військово-історичного, історичного, художнього профілів [3]. На 25 жовтня 2022 р. кількість навчальних музеїв при закладах освіти Полтавської області, які перебували на обліку зменшується до 167 установ, що зумовлено проведенням адміністративно-територіальної реформи 2020 року в Україні. Завданнями навчального музею є: ефективно засвоєння освітньої програми за допомогою експонатів, виховання історичної свідомості, ознайомлення молоді з історією рідного краю; виховання патріотизму на прикладі діяльності земляків; використання освітнього аспекту навчального музею для формування активної життєвої позиції: утвердження толерантного світогляду, шанобливе ставлення до інших культур і традицій; популяризація музею за допомогою екскурсій.

Отже, велика кількість навчальних музеїв Полтавщини у музейній мережі України має цінну інформаційну базу, що сприяє поглибленому засвоєнню теоретичних знань молоді в умовах освітньої установи, розвиває співтворчість, активність, самодіяльність у процесі збору, дослідження, обробки, оформлення й популяризації освітніх матеріалів. Навчальні музеї мають виховну й науково-пізнавальну цінність, повільними темпами наближаються до європейських стандартів регулювання й розбудови Музейного простору.

Література:

1. Закон України «Про музеї та музейну справу». *Відомості Верховної Ради України*. 1995. № 25. Ст. 191. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80/ed20001207#Text>
2. Каталог музеїв при навчальних закладах України / упоряд. Л. Гаїда. Кіровоград : Вид-ць Лисенко В. Ф., 2012. 136 с.
3. Перелік музеїв при закладах освіти Полтавської області, які перебувають на обліку станом на 20.01.2019 р. : додаток до наказу Департаменту освіти і науки Полтавської ОДА від 22.01.2019. № 22. URL: <https://poltavatourcenter.pl.ua/images/documents/museums/oglyad-2018/dodat-1.pdf>
4. Перелік музеїв при закладах освіти Полтавської області, які перебувають на обліку станом на 25.10.2022 р. : додаток до наказу Департаменту освіти і науки Полтавської ОДА від 25.10.2022. URL: https://poltavatourcenter.pl.ua/images/documents/museums/_perelik-muzeiv-zakladiv-osvity-poltavshchyny-standom-na-25-10-22.pdf
5. Про Програму розвитку культури, туризму та охорони нерухомої культурної спадщини Полтавської області на 2026–2030 роки : рішення № 1072 від 25 грудня 2025 року пленарного засідання 48 позачергової сесії 8 скликання / Голова обласної ради Олександр Біленький, Директор Департаменту культури і туризму Полтавської обласної державної (військової) адміністрації Ірина Удовиченко. URL: https://oblrada-pl.gov.ua/sites/default/files/field/docs/14._programma_kultura.pdf
6. Омельченко Ю. А. Шкільні музеї. Київ : Радянська школа, 1981. 128 с.
7. Рутинський М. Й., Стецюк О. В. Музеєзнавство : навч. посіб. Київ : Знання, 2008. 428 с.
8. Якубовський В. І. Музеєзнавство : посібник. Кам'янець-Подільський : ПП Мошак М. І., 2020. 352 с.

SECTION 6. APPLIED CULTURAL STUDIESDOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-15>**DIGITAL CULTURAL HERITAGE AND EVOLVING CULTURAL
MEMORY IN WARTIME UKRAINE****ЦИФРОВІЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ
ТА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ФОРМ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ
В УМОВАХ ВІЙНИ В УКРАЇНІ****Gorbul T. O.***Doctor of Philosophy (Cultural Studies),
Member of the Board
Association of Cultural Studies
of Ukraine
Kyiv, Ukraine***Горбул Т. О.***доктор філософії (культурологія),
член правління
Асоціація культурологів України
м. Київ, Україна*

Цифровізація культурної спадщини за останні десятиліття вийшла за рамки суто технологічного процесу, спрямованого на збереження об'єктів. Вона все більш часто розглядається як соціокультурний механізм, що впливає на те, як формується, поширюється та осмислюється культурна пам'ять. У часи війни це видно більш гостро, адже між руйнацією матеріального об'єкта та його представленістю в культурному просторі все більш часто стоїть сервер, хмарне сховище, грантова лінія, волонтерська команда або дисципліна резервного копіювання.

Мета цього дослідження – розкрити цифровізацію культурної спадщини як чинник, що трансформує культурну пам'ять через інфраструктуру, інституційний відбір та сучасні механізми присутності в культурному просторі, зокрема в умовах війни в Україні.

В основі нашої наукової позиції лежить ідея поєднання культурологічної перспективи *memory studies* з аналізом інфраструктурним і платформним умов, тобто цифровізація розглядається не як «додатковий канал» репрезентації минулого, а як середовище в якому порядок і тривалість збереження, доступу та авторитету пам'яті формуються через керування даними, інституційними рішеннями та процедурами платформного ранжування та добору.

Культурна пам'ять зазвичай розглядається як система символічних форм, через які суспільство передає уявлення про минуле поза межами

індивідуального досвіду, спираючись на носії, інституції та медіа [1]. У цифровому середовищі ці засади набувають нового значення, адже поряд з матеріальним об'єктом існують файл і метадані, поруч із музеєм чи архівом – платформа та її правила, а медіарежим задається інтерфейсом перегляду, пошуку і колекціонування. Нині «збереження» означає керування життєвим циклом даних (наприклад, міграцією форматів, підтримкою метаданих, контролем доступу та оновленням), тобто роботою проти технічного забуття, яке може настати швидше за культурне.

Війна увиразнює інфраструктурні та інституційні умови пам'яті: хто має ресурси збереження, які колекції стають пріоритетними, за якими критеріями відбираються об'єкти і як узгоджується відкритість з безпекою. Сам факт оцифрування стає актом відбору, коли визначається те, що потрапляє в цифровий обіг, швидше набуває ціннісно-смыслового наповнення, тоді як неоцифроване ризикує бути витісненим через брак «видимості». У цьому контексті цифрова спадщина функціонує як феномен цифрової культури з власними правилами доступу і визнання [3], включно з грантово-проектними способами підтримки [6].

Одним з проявів такої інфраструктурної вразливості стала культурна релокація, яка «стала одним з пріоритетних напрямів національної стратегії» [2, с. 41]. Її варто розглядати не лише як фізичне переміщення фондів, а й як зміну інфраструктурного функціонування культурної пам'яті, де цифрові копії функціонують як гарантія її продовження. У такому контексті цифровізація перестає бути допоміжною технологією і набуває статусу умовного «другого носія» пам'яті, що забезпечує її продовження поза межами географічної локалізації.

Коли цифрова спадщина інтегрується в повсякденний обіг, вона починає працювати як механізм виробництва ідентичності: національні наративи переживаються через інтерфейс, пошук, фільтри, теги та добірки [3]. «Алгоритмічність» тут розглядається як сукупність конкретних процедур: ранжування результатів пошуку, рекомендаційних підказок, стандартизованих карток об'єктів, правил публікації і модерації, а також структури метаданих, що визначає, який контекст стане видимим. У цьому контексті, наприклад, цифрові фотоархіви «виступають не лише як сховища фотографій і документів, а й як засоби формування національної ідентичності через доступ до колективної пам'яті» [5, с. 429]. Водночас відкритість доступу не гарантує осмисленості, а швидкість поширення може витіснити контекстуальну відповідальність. У сфері аудіовізуальної спадщини Ю. Коваленко акцентує на викликах та інституційних практиках цифрового

збереження в умовах воєнного часу, що прямо впливає на доступність подальшого розуміння минулого [4].

Технології 3D, VR та AR змінюють способи доступу до минулого, формуючи досвід «присутності» поза фізичною наявністю об'єкта. Деякі автори демонструють, що в українському воєнному контексті такі практики реалізуються як відповідь на загрозу фізичного знищення спадщини. Проте в такому випадку, на нашу думку, загострюється розбіжність між збереженням і трансформацією, адже ефект присутності може зчитуватись як гарантія смислу, а реконструкція як завершена картинка, що заспокоює травму і водночас зменшує конфліктність довкола спадщини, перетворюючи об'єкт на «контент».

Міжнародні проекти у сфері інфраструктури пам'яті, наприклад Euroreana, загострюють боротьбу за інтерпретацію минулого в інформаційному просторі, де вирішальними стають стандарти опису, мовна політика, способи ліцензування та партнерські зв'язки [7]. Для України це означає, що цифровізація перетворюється з інструмента збереження, в сферу боротьби за значення в глобальному культурному просторі, зокрема за те, як минуле буде назване, класифіковане і прочитане зовні та всередині країни.

Отже, цифровізація культурної спадщини постає не як нейтральний інструмент, а як чинник, що трансформує культурну пам'ять, способи залучення до культури та інструменти формування уявлень про минуле. У цифровому середовищі культурна пам'ять формується у взаємодії інституційних стратегій, інфраструктурної підтримки та практик користувачів; в умовах війни вона стає водночас способом збереження і простором трансформації, ставлячи під питання традиційні уявлення про автентичність, авторитет і ієрархію смислів.

Література:

1. Assmann J. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*. 1995. No. 65. С. 125–133. <https://doi.org/10.2307/488538>
2. Головач Н. М. Збереження культурної спадщини України в умовах воєнного стану: формування національної стратегії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 4. С. 39–45.
3. Кулиняк М. А. Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури. *Культурологічний альманах*. 2022. Вип. 3. С. 218–227. doi:10.31392/cult.alm.2022.3.28.
4. Kovalenko Y. Digital preservation of Ukrainian audiovisual heritage during wartime: challenges and institutional practices. *Journal of the Institute of Arts and Cultural Studies, Latvian Academy of Culture*. 2025. С. 75–79. doi:10.55877/cc.vol27.534.

5. Логвіненко К. О. Цифрові фотоархіви як чинник збереження культурної спадщини й формування національної ідентичності в Україні. *Культурологічний альманах*. 2025. Вип. 2. С. 428–429. doi:10.31392/cult.alm.2025.2.51.

6. Український культурний фонд. Реєстр програми «Культурна спадщина». URL: <https://ucf.in.ua/> (дата звернення: 19.02.2026).

7. Europeana. Європейська цифрова платформа культурної спадщини. URL: <https://www.europeana.eu/> (дата звернення: 19.02.2026).

SECTION 7. TOPICAL ISSUES OF FILM AND TELEVISION ARTS

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-16>

PANORAMING SPATIAL MUSIC SOURCES IN AUDIOVISUAL WORKS

ПАНОРАМУВАННЯ ДЖЕРЕЛ ПРОСТОРОВОЇ МУЗИКИ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ТВОРІ

Beskorsyi V. V.

*Postgraduate student, Lecturer at the
Department of Film and Television
Directing and Scriptwriting Mastery
Kharkiv State Academy of Culture
Kharkiv, Ukraine*

Бескорсий В. В.

*фспірант, викладач кафедри
кінотелережисури та сценарної
майстерності
Харківська державна академія
культури
м. Харків, Україна*

Актуальним питанням для митців та науковців аудіовізуального мистецтва в наш час є створення просторової музики. Просторова музика – це музика, яка передбачає організацію звуку в тривимірному просторі. Поки що доступність систем відтворення звуку з високим ступенем просторовості досить обмежена. Саме просторова атмосфера звучання музики створює елементи особливої емоційної виразності та іммерсивності. Багатоканальні системи звуковідтворення дають можливість створювати звукові простори в аудіовізуальних творах з високим ступенем деталізації та нюансування просторового звучання, що ще більше сприяє створенню для глядача враження правдоподібності перебування у створеному просторі та навіть можливості його залучення й участі в екранній дії. Серед різноманітних систем просторового звуку є стереосистеми, системи Surround Sound, бінауральні системи, амбіофонічні системи, системи типу Ambisonics і Wave Field Synthesis [1, 2]. Серед цих систем відтворення звуку найбільш популярні стереосистеми та системи об'ємного звучання, які використовують техніку панорамування. Панорамування – процес розташування джерел звуку в просторовому звуковому полі, яке потребує додаткової уваги та осмислення. Як для стерео так і для систем об'ємного звуку важливою є сценічна парадигма, що відкриває можливості музичної композиції за межами класичного

стереозображення [9]. Етимологія слова панорама, від якого походить термін – «вид на далекий простір; картина, на якій плоский живописний фон поєднується з об'ємним предметним переднім планом». Тут можна провести паралелі з образотворчим мистецтвом чи фотографією. Панорамування є одним з ефективних способів усунення всіляких конфліктів інструментів і вокалу у фонограмі, тому що воно дає змогу розмістити джерело звукового сигналу, яке найбільше потребує уваги слухача, в найменш завантаженій частині фонограми в медіанній площині.

Поширені прийоми просторової композиції охоплюють створення траєкторій і звукової хореографії, дифузію або розподіл звукової енергії, моделювання акустики приміщення шляхом додавання реверберації та відлуння, посилення акустики шляхом збудження специфічних резонансів простору, натяки на певне середовище за допомогою певних звуків [5]. Розробка звукової хореографії, безумовно, є важливим розширенням композиторського завдання. Просторова музика або музика, створена для відтворення у просторовій системі звуковідтворення, вимагає осмисленого використання простору. Локалізація звуку, тобто здатність визначати розташування джерела звуку в акустичному просторі – важливий критерій, який необхідно враховувати при визначенні стратегії панорамування. Слід зазначити, що під час переходу на багатоканальні системи значно зростають труднощі при панорамуванні просторового образу для забезпечення необхідної його локалізації. У процесі локалізації людський мозок спирається на кілька оціночних критеріїв, як то інтенсивність звуку, а також спектральні та часові характеристики сигналів. Частотні властивості сигналів також відіграють значну роль у локалізації звуку. Загальна закономірність сприйняття положення джерела звукового сигналу за горизонтальною віссю людським слухом наступна: мозок гірше локалізує умовно низькочастотні джерела звуку за панорамною, ніж умовно високочастотні.

Амплітудне панорамування, також відоме як панорамування інтенсивності, є найпростішим і найпопулярнішим методом створення просторових звукових сцен. У цьому методі один і той самий аудіосигнал відтворюється з різною амплітудою у двох або більше гучномовцях, створюючи ілюзію віртуального джерела звуку, розташованого між ними. Сприйняття напрямку віртуального джерела звуку залежить від співвідношення амплітуд, випромінюваних динаміками. Техніка панорамування є найпоширенішою технологією просторового звуку через її низькі вимоги до обчислювальних вимог і гнучкість щодо кількості гучномовців [8]. Зазвичай амплітудне панорамування застосовується у 2-канальних стереофонічних системах відтворення, хоча воно

може бути застосоване і до багатоканальних акустичних систем з більш ніж двома гучномовцями як переформулювання існуючого методу попарного панорамування [10]. З погляду психоакустики прийнято вважати, що ліве вухо слухача краще сприймає високочастотну і мелодійну інформацію, тоді як праве – низькочастотну і ритмічну.

Зрозуміло, цю властивість людського слуху можна використовувати як під час зведення, так і під час запису музичного матеріалу, наприклад, під час розташування симфонічного оркестру, в якому традиційно скрипки розташовують ліворуч, а контрабаси – праворуч, чи змішаного хору, в якому групу сопрано розташовують зліва, а баритонів та басів – праворуч.

Такий підхід не є догматичним, але цілком може бути застосований для створення звукової картини фонограми, яка звучить натурально. Крім того, просторовий слух людини індивідуальний і варіюється від людини до людини [10].

В такому методі панорамування немає різниці в часі між сигналами, що виходять з гучномовців, а є лише різниця в рівнях. Тим не менш, на низьких частотах різниця рівнів між гучномовцями створює ITD [6]. Ці відмінності лежать в основі теорії сумарної локалізації, яка пояснює створення фантомних джерел звуку [11]. Фантомні джерела – це віртуальні джерела звуку, які уявно з'являються з напрямку між гучномовцями, де немає фізичного джерела.

Останнім часом знову набув поширення такий підхід до панорамування, як LCR (від англ. Left-Center-Right), за якого проміжні значення параметра панорамування не використовуються, а вся увага концентрується на лівому і правому каналі стереокартини, а також на її центрі. Цей підхід бере початок від деяких популярних раніше мікшерних консолей, у яких не було звичного нам сьогодні регулятора панорами каналу. Їхня функціональність була обмежена кнопками L і R, які відповідали за суворе панорамування каналу, відповідно вліво і вправо, а в разі одночасного натискання кнопок сигнал спрямовувався в центр стереокартини. Пізніше, коли з'явилися консолі з можливістю використання плавного регулятора панорами, багато звукоінженерів того часу негативно сприйняли цю технічну можливість через додаткове (нехай і незначне) схемотехнічне втручання в звуковий тракт, а також через вплив на загальний рівень сигналу відомого параметра Pan Law. Будучи свого роду пуристами, такі звукоінженери на той момент часу намагалися обходитися без плавного регулювання параметра панорами, залишаючи інструменти та голоси у фонограмі зпанорамованими суворо вліво, по центру або праворуч. Оскільки цей прийом надійно увійшов у культуру звуку, його також абсолютно коректно використовувати для досягнення відповідних цілей і завдань

зведення фонограм аудіовізуальних творів. Як зазначає О. Бут [3, с. 125], художня умова реалізації процесу передусім у кінцевій ланці роботи звукорежисера – зведенні.

Таким чином, ми маємо дві можливі ситуації. Якщо джерело звуку розташоване в напрямку існуючого фізичного джерела, цей звук буде відтворюватися лише одним динаміком. Якщо напрямком джерела звуку не збігається з напрямком жодного з динаміків, цей звук буде відтворюватися шляхом комбінування інтенсивностей у двох найближчих динаміках. Отже, під час відтворення рухомого джерела звуку може відбуватися зміна кількості активних гучномовців, що використовуються для його відтворення, з одного на два гучномовці і навпаки. Коефіцієнти підсилення рівнів каналів повинні бути належним чином відрегульовані, щоб зберегти енергію джерела звуку постійною.

Література:

1. Бескорсий, В. В. Багатоканальні системи просторового звуко-відтворення. Історія та перспективи розвитку. У В. М. Шейко (Ред.), *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*. 2022. (сс. 153–155). Харківська державна академія культури.
2. Бескорсий, В. В. Система синтезу хвильового поля та її використання в аудіовізуальному контексті. У Н. О. Рябуха (Ред.), *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*. 2024. (Ч. 2, сс. 108–110). Харківська державна академія культури.
3. Бут, О. Звукове середовище (гло) як художній засіб виразності сучасного екранного твору. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 27/28, 2021. 122–130. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238835>
4. Ньюелл, Ф. (б. д.). Від монофонічного звучання до систем просторового звучання: огляд вимог і практичних рекомендацій при створенні контрольних кімнат. О. Кравченко (Пер. і техн. редагування). *Sound Consulting*. http://www.sound-consulting.com.ua/ua/?page_id=1083
5. Baalman, M. A. J. Spatial Composition Techniques and Sound Spatialisation Technologies. *Organised Sound*, 15.2010.(3), 209–218. <https://doi.org/10.1017/S1355771810000245>
6. Frank, M. Phantom Sources using Multiple Loudspeakers in the Horizontal Plane. 2013.
7. Hollebon, J., & Fazi, F.M. Experimental Study of Various Methods for Low Frequency Spatial Audio Reproduction Over Loudspeakers. 2021 Immersive and 3D Audio: from Architecture to Automotive (I3DA), 1–10. 2021.

8. Melchior, F. Spatial Sound With Loudspeakers and Its Perception: A Review of the Current State. Proceedings of the IEEE. 2013
9. Moreno, D.C. Spatial sound design and perceptual evaluation of moving sound sources in amplitude panning. 2015.
10. Pulkki, V. Spatial sound generation and perception by amplitude panning techniques. 2001.
11. Wittek, H. Perceptual differences between wavefield synthesis and stereophony [Submitted for the degree of Doctor of Philosophy]. Department of Music and Sound Recording School of Arts, Communication and Humanities University of Surrey. 2007.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-17>

**THE IMPACT OF SOCIOCULTURAL PHENOMENA
OF THE 1960S ON THE DECONSTRUCTION
OF THE WESTERN GENRE IN FILMS OF “NEW HOLLYWOOD”**

**ВПЛИВ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЯВИЩ 1960-Х РОКІВ
НА ДЕКОНСТРУКЦІЮ ЖАНРУ ВЕСТЕРН
У КІНОФІЛЬМАХ «НОВОГО ГОЛЛІВУДУ»**

Marchenko V. M.

*Postgraduate student at the Department
of Cinema Studies
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
University of Theatre, Cinema
and Television
Kyiv, Ukraine*

Марченко В. М.

*аспірант кафедри кінознавства
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
м. Київ, Україна*

Взірцевим прикладом соціокультурної природи будь-якого національного кінопроцесу є деконструкція жанру вестерн, яку той пережив під впливом політичних змін у США другої половини 60-х. Старі уявлення про Дикий Захід й офіційні наративи, щодо «нації фронтиру», «американської виключності» та «визначення долі», породжені теоретизуваннями американського історика Фредерика Джексона Тернера [1], втратили свою минулу силу й не могли більше продовжувати своє існування на екранах кінотеатрів, після падіння снарядів з напалмом на беззахисні ліси В'єтнаму у другій половині 60-х. 60-ті взагалі стали переломним моментом в історії Америки, що вже казати за «обраний жанр американського кіно» [2]. Воєнна істерія

спричинена прямим втручанням США у постколоніальний конфлікт двох В'єтнамів – Північного (комуністичного) й Південного (демократичного), у 1965 році різко підвищила градус напруги в американському соціумі. Наслідки рішень вищого військово-політичного керівництва Сполучених Штатів важко переоцінити, зважаючи на вплив, який вони мали на подальший розвиток американського суспільства. Коли перші похоронки почали надходити в замські будиночки простих американців, відбулося остаточне розбалансування ціннісної вертикалі. 60-ті були роками тотального розчарування у всесильності й праведності «дядька Сема», та започаткували стан кризи довіри до державних інституцій та взагалі обраного курсу у якому Америка перебуває донині.

Поворотним же у закріпленні антивоєнних настроїв та нового ставлення до насильства в американському суспільстві став інцидент з різаниною у селищі Сонгмі – воєнний злочин вчинений військовим контингентом США проти цивільного населення Південнов'єтнамської республіки, у ході якого було вбито, за різними оцінками, від 347 до 504 мирних жителів [3]. Саме ці події та їхнє висвітлення засобами масової інформації схилили терези громадської думки на бік підтримки антивоєнних протестів. Ця фрустрація від В'єтнамської війни задала традиційному американському жанру кіновестерну зовсім інакший вектор розвитку. Провідному національному медіа напрочуд ясно вдалося зафіксувати динаміку суспільних змін. Адже, як зазначав режисер Сем Пекінпа: «Вестерн – це універсальна рамка, в якій можна говорити про сьогодні». Його ж стрічка «Дика банада» (1969) стала маніфестацією «великого насильства» в американському кіно. За її сюжетом на передодні Першої світової війни, у 1913 році, шестеро ловців удачі, чий порох у порохівницях здавалося б вже давно вичерпався, під час невеликого пограбування банку потрапляють у засідку організовану колишнім спільником їхнього ватажка, а відтоді, як той перекваліфікувалися у мисливця за головами – їхнім запеклим ворогом. Чудом вцілілі розбійники тікають до охопленої громадянською війною Мексики, та потрапляють у вир перманентної патримональної анархії, що за підсумками обернеться кривавою банею для купки вже немолодих шибайголів. Характерною рисою, за яку всі запам'ятали картину Пекінпа був надзвичайно високий для свого часу рівень насильства на екрані. Тут вперше вступає у гру метод деконструкції жанру. Введений у термінологічний апарат західної філософії французьким мислителем-постмодерністом Жаком Дерридоду [4]. В площині жанрового кінематографа його можна було б описати наступним чином: виявлення у творі прихованих суперечностей й загостренні їх до прикінцевих меж з метою неоднозначного

тлумачення певного культурного явища. «Дика банда», до прикладу, гребує принципом «виправданого насильства», що був властивий протагоністам класичних голлівудських чи спагеті-вестернів. Цим самим стрічка деміфологізує вестерн, позбавляє його властивого класичним зразкам жанру ареолу фронтірної романтики. Ряд критиків вбачає у стрічці алегорію Війни у В'єтнамі з її безглуздою жорстокістю. У розпал В'єтнамської істерії Пекінпа хотів показати потворну й огидну природу насильства [5]. Саме «Дика банда» відкриває ревізію жанру за якою підуть інші.

Але Війна у В'єтнамі стала не лише поштовхом до дискусії щодо ролі насильства в історії, але й активізувала громадські рухи від неформальних молодіжних субкультур, на кшталт хіпі й бітників, до борців за скасування політики сегрегації, зробивши їх вагомим фактором у внутрішньополітичній ситуації. На хвилі антивоєнних настроїв набули небувалої сили виступи правозахисних організацій по всій країні, зокрема ті що виступали за права корінних американців. Мاستило у племінне багаття підливали й закони прийняті після Другої світової війни урядом Трумена, задля прискорення асиміляції індіанців у звичайне американське суспільство, і які передбачали, що корінні народи повинні відмовитися від свого традиційного способу життя та стати тим, кого уряд вважав «цивілізованими громадянами»; за згоди чи без неї племена мають бути ліквідовані та почати життя «як американці» [6]. Все це не могло не відобразитися на репрезентації корінних американців та їхньої ролі в історії США, як колоніальної держави, у кіно.

Тож, у 1970 році виходить фільм, в якому вже тоді головний актор Нового Голлівуду – Дастін Гоффман, грає Джека Кребба – 112-річного старигана, що оповідає досліднику фольклору корінних американців дивовижну історію свого життя. Бувши усиновленим індіанцями народу шаєн, ще хлопчиком, і вихований ними відповідно до своїх традицій, він попри свою волю повертається у лоно цивілізації. Джек служить у війську під керівництвом генерала Кастера, але стаючи свідком нападу армії США на беззахисне поселення шаєнів біля ріки Уошита, обертається супроти свого командування й повертається до спільноти, якій належить його серце. Фільм «Маленька велика людина» Артура Пенна (1970 р.), сюжет якого ми виклали в загальних абрисах, ламає звичний поділ на «своїх» (білих) та «чужих» (червоних) в рамках жанру вестерн. Сюжетна структура пікареского роману дозволяє «Маленькій великій людині» детальніше придивитися до устрою, способу життя і цінностей двох, таких не схожих одна на одну спільнот. Низка комедійних епізодів фільму відверто пародіюють надміру матеріалістичні цінності західного суспільства.

А індіанський народ шаєнів Артур Пенн робить виразником цінностей «дітей квітів» та «Літа кохання», що виразно представлено в епізодах розкурювання «трубки миру» й полігамічного сексу головного героя. Таким чином, головний конфлікт «Маленької великої людини» Артура Пенна – конфлікт «дикунства» й «цивілізації», заданий ще Фредериком Тернером, актуалізувався у тогочасному контексті протистояння контркультурно налаштованої молоді мілітаризованому державному апарату. Незвичайним для жанру був і сам докладний показ побуту індіанців, розповідь про їхні моральні підвалини та велику кількість помітних ролей, зіграних, власне, корінними американцями. Своєю чергою, рецепція дій американської кавалерії та карикатурний образ генерала Кастера, показаного зарозумілим і одержимим власною славою, різко вибивалися з постулатів жанру, якщо не всього офіційного історичного нарративу. Те, що побачив пересічний білий американець у 1970 році на сеансі «Маленької великої людини» було аж ніяк не чесним й справедливим двобоєм умовних категорій «цивілізації» й «дикунства» – це був звичайнісінький геноцид. У сценах масового вбивства індіанців прозирали сльози селища Сонгмі, а розчарування авторів стрічки у власному уряді видавалося очевидним.

Завдяки вищенаведеним картинам, можна казати, що період «Нового Голлівуду» пройшов під знаком деконструкції жанру вестерн. В той час коли традиційні вестерни постулювали американську винятковість та героїзм, деконструкція жанру демонструвала темні сторони американського експансіонізму на простори «Дикого» Заходу – насильство, пригнічення та ворожнечу. Вона акцентувала увагу на антигероях і несприйнятті авторитетів, відображаючи занепокоєння контркультурного руху кінця 60-х, який прагнув поставити під сумнів офіційні нарративи та оголити неприємну правду, приховану за їхнім білокам'яним фасадом. Що симптоматично, для ревізії попередньої культури – поділ на «своїх» і «чужих» перегортається з ніг на голову, показують нам, що усталені уявлення не мали під собою морального підґрунтя та майже нічого спільного з історичними фактами. Отже, кінематографісти «Нового Голлівуду» на декілька десятиліть випередили у своєму баченні епохи фронтиру дослідників «Нової західної школи», що звертали увагу на жорстокість, расизм і екологічні злочини поселенців [7, с. 48].

Література:

1. Тернер Ф. Д. Значення фронтиру в американській історії. *Україна Модерна*. 1893. Т. 18/2011. С. 36.

2. Bazin A. The Western: or the American film par excellence. What is cinema? Vol. II / A. Bazin ; пер. Н. Gray. Berkeley Los Angeles London : University of California Press, 1971. ISBN 0-520-02255-6. URL: <https://english.hku.hk/staff/kjohnson/PDF/BazinAndreTHEWESTERN.pdf>

3. Murder in the name of war – My Lai. BBC. Asia-Pacific. 20.07.1998. URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/64344.stm> (дата звернення: 19.02.2026).

4. Deconstruction. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Jacques Derrida. 22.11.2006. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/derrida/#Dec> (дата звернення: 11.12.2025).

5. Ebert R. Sam Peckinpah: “Dying is not fun and games.” RogerEbert.com. Interviews. 14.12.2012. URL: <https://www.rogerebert.com/interviews/sam-peckinpah-dying-is-not-fun-and-games> (дата звернення: 06.12.2025).

6. Getches, David H.; Wilkinson, Charles F.; Williams, Robert L. (2005). Cases and Materials on Federal Indian Law. St. Paul, MN: Thomson / West. Pp. 199–216. ISBN 978-0-314-14422-5.

7. Ігор Чорновол. Компаративні frontiри: світовий і вітчизняний вимір : монографія / наук. ред. Леонід Зашкільняк. Київ : Критика, 2015. 376 с.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-18>

VIRTUAL TECHNOLOGIES IN CINEMA AS AN INSTRUMENT FOR THE PRESERVATION OF HISTORICAL HERITAGE

ВІРТУАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КІНЕМАТОГРАФІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ

Sirenko M. O.

*Postgraduate student at the Film Studies
Department
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television
University
Kyiv, Ukraine*

Сіренко М. О.

*аспірант кафедри кінознавства
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
м. Київ, Україна*

Кінематограф завжди був універсальним медіумом для осмислення минулого. Глядач занурюється у ретельно відтворений світ і стає ніби свідком історичних подій. Раніше для реконструкції певної епохи кінематографісти змушені були будувати дорогі масштабні декорації або шукати збережені автентичні локації. Сьогодні підхід змінився – сучасні віртуальні технології значно трансформують процеси збереження, реконструкції та демонстрації історичної спадщини. Віртуальне виробництво дає змогу не лише розповідати про минуле, а й з точністю зберігати його для майбутніх поколінь.

Інновації докорінно змінюють механізми роботи з історичним матеріалом: замість опису чи зйомки окремих експонатів вони уможливають створення цілісних віртуальних світів. Принципова новизна полягає у здатності об'єднувати абсолютно різні дані (3D-моделі будівель, ландшафти, предмети інтер'єру та навіть інформацію з радарів про приховані руїни) в один спільний інтерактивний простір. Це перетворює збереження спадщини на відкриту та глобальну практику для будь-якого користувача, що забезпечує комплексне бачення минулого. Створення надточних віртуальних копій об'єктів має критичне значення, оскільки реальні пам'ятки постійно зазнають руйнувань через час, зміни клімату, людський фактор, війни тощо [2].

Окрім роботи з фізичними об'єктами, віртуальні інструменти здатні зберігати та відтворювати нематеріальний вимір історії: давні традиції, втрачені ремесла, автентичні мови та легенди, особливості побуту різних народів, специфіку численних культур тощо. Таким чином, комплексний цифровий простір, об'єднавши різноманітні історичні аспекти, сьогодні діє як масштабний архів людського досвіду.

У кіномистецтві автори отримали нові можливості для творчої взаємодії з історичною спадщиною. Фахівці провідної технологічної платформи Disguise зазначили, що здатність новітніх технологій відтворювати минулі епохи з надзвичайною точністю має революційний характер. Сьогодні кінематографісти можуть повністю занурити глядача в будь-який час, передаючи його унікальну естетику та атмосферу з безпрецедентною достовірністю. Завдяки цифровій реконструкції знімальна команда отримує доступ до важкодоступних історичних інтер'єрів і ландшафтів без традиційних логістичних перешкод. Перенесення складних натурних зйомок у повністю контрольоване віртуальне середовище гарантує візуальну правдоподібність простору та гнучкість художніх рішень [1].

Віртуальне виробництво вдало інтегроване у низку фільмів задля переконливої демонстрації певного історичного часу. Серед таких стрічок: «Перша людина» (режисер Дам'єн Шазель, 2018), «Фабельмани» (режисер Стівен Спілберг, 2022), «Снігова спільнота» (режисер Хуан Антоніо Байона, 2023), «Тут і зараз» (режисер Роберт Земекіс, 2024) та інші. Комплексне поєднання інноваційних інструментів – динамічного цифрового фону (великих світлодіодних екранів, що синхронізуються з камерою), ігрового рушія, віртуального пошуку локацій, просторової фотограмметрії, комп'ютерної графіки, штучного інтелекту тощо – забезпечило кінематографістам необхідний візуальний результат. Як наслідок, окрім точного відтворення минулих подій, з'являється художній простір для авторського переосмислення історичної пам'яті.

Окремим напрямом роботи з історичним надбанням є використання новітніх технологій для реставрації кіноархівів. За допомогою передових алгоритмів штучного інтелекту можна значно якісніше адаптувати класичну кінематографічну спадщину для сучасного сприйняття. Підвищення деталізації, стабілізація кадрів, колоризація, усунення оптичних дефектів та інші методи покращення зображення створюють умови, за яких минуле неначе долає часові бар'єри та стає зрозумілим для нових поколінь. Проте інноваційні інструменти мають певні обмеження та ризики використання: надмірна автоматизація здатна змінити історичні деталі, спотворити оригінальний мистецький задум, створити нові візуальні артефакти тощо. Для точного збереження культурної пам'яті необхідне гармонійне поєднання обчислювальної потужності машин із критичним контролем і фаховою експертизою істориків-реставраторів [3].

Отже, сучасні технології суттєво змінюють принципи взаємодії кінематографа з історичною спадщиною. Насамперед інструментарій віртуального виробництва звільняє авторів від традиційних обмежень

і дозволяє конструювати вкрай переконливі простори минулого для художнього осмислення. Інноваційні засоби ефективно зберігають та відновлюють культурні надбання: від давніх традицій та пам'яток архітектури до кінокласики. У підсумку, віртуальні технології допомагають надійно захистити історичну пам'ять від забуття.

Література:

1. 16 Best Use Cases of Virtual Production in Film and TV Content Production. Disguise | *The Cutting Edge of Visual Experiences*. URL: <https://www.disguise.one/en/insights/blog/16-best-use-cases-virtual-production> (дата звернення: 18.02.2026).
2. Photogrammetry and Geophysics for Archaeological and Historical Research Using Immersive Environments / J. Kowlessar et al. *Beyond Virtual Production*. London, 2025. P. 166–181. URL: <https://doi.org/10.4324/9781003449492-15> (дата звернення: 12.02.2026).
3. Sathiamoorthy R., Kumar B. S. AI-Powered Restoration of Vintage Films into New Cinema: Harmonizing Creation and Automation. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*. 2024. Vol. 5, ICITAICT. P. 50–60. URL: <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.iicitaict.2024.1329> (дата звернення: 21.02.2026).

SECTION 8. MODERN MEDIA CULTUREDOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-19>**THE DIGITAL FRONTLINE: SPECIFICS AND FUNCTIONS
OF UKRAINIAN NFT PROJECTS DURING WARTIME****ЦИФРОВИЙ ФРОНТ: СПЕЦИФІКА ТА ФУНКЦІЇ
УКРАЇНСЬКИХ NFT-ПРОЄКТІВ ЧАСІВ ВІЙНИ****Biriukov V. M.***Lecturer at the Department
of Journalism, Advertising and Public
Relations***Бірюков В. М.***викладач кафедри журналістики,
реклами та зв'язків з громадськістю***Reznychenko A. Yu.***3rd year student at the
Faculty of Humanities and Arts
National University «Kyiv Aviation
Institute»
Kyiv, Ukraine***Резниченко А. Ю.***студентка III курсу
гуманітарно-мистецького факультету
Національний університет
«Київський авіаційний інститут»
м. Київ, Україна*

У XXI столітті медіамистецтво набуває нових форм та способів поширення. Одними з найінноваційніших явищ останнього десятиліття стали NFT-технології (невзаємозамінні токени). Науковиця Волинець В. навела їм таку дефініцію: «NFT – це тип цифрових активів, створений на блокчейні, який дозволяє отримати право власності на товар, що існує винятково в мережі, наприклад зображення, анімацію або відео, водночас засвідчити його оригінальність» [2, с. 45].

У свою чергу, за словами дослідниці Булавіної Н., «блокчейн – це реєстр, де зберігаються всі дані щодо власників токенів і який неможливо видалити» [1, с. 89]. Відтак, він функціонує на основі глобальної комп'ютерної мережі для перевірки записів, що гарантує можливість встановлення власника токена, а також підтвердити його право володіти цифровим продуктом.

Сьогодні використання технологій NFT у арт-просторі дозволяє художникам знаходити нові шляхи для монетизації творчості. За допомогою них можна перетворювати роботи на токени та продавати на спеціалізованих платформах [2, с. 45]. Більше того, розвиток NFT-ринку дозволяє авторам продавати роботи одразу покупцям, без

посередників, що суттєво полегшує цей процес і зменшує витрати як для однієї, так і другої сторони. Важливо, що в багатьох випадках митці можуть зберігати право на роялті від перепродажів, тобто отримувати відсоток щоразу, коли медіаарт змінює власника.

Варто звернути увагу на те, що купівля NFT-арту не означає передачу права власності на оригінал. Це стосується лише придбання унікального цифрового токена, який відображає конкретний твір і зареєстрований у блокчейні. Юрист Мовчун Є. наголосив, що «за відсутності домовленостей між продавцем, який випускає NFT на свій твір, та покупцем NFT, питання переходу майнових прав жодним чином не вирішується (...). Відсутність достатньої практики регулювання питань, пов'язаних з авторським правом в контексті NFT, ставить у невідгдане становище як справжніх творців цифрового контенту, так і покупців NFT» [5].

Попри певний спад до NFT-творчості в глобальному цифровому просторі, з початком війни в Україні вона перетворилася на інструмент опору. Вітчизняні митці почали створювати національні проєкти, основним завданням яких була підтримка країни у всіх сферах: від збереження історично-культурної спадщини до благодійності.

1. Meta History: Museum of War – музей NFT-артів, створений українською криптокомандою за підтримки Міністерства цифрової трансформації у 2022 році. Головною ідеєю проєкту є збереження спогадів про справжні події повномасштабної війни, поширення достовірної інформації про них у світовому цифровому просторі, а також залучення глобальної спільноти до благодійності на підтримку України.

У Музеї існує 3 найпопулярніші колекції: «*Warline*», «*The Hall*» та «*Meta Rooster*». «*Warline*» відтворює хронологію подій російсько-української війни з її початку по 280 день [10]. Усі роботи – це поєднання твіту певної особи та твору-рефлексії медіамитця на новину.

Серед митців можна виокремити як вітчизняних, так і зарубіжних авторів, які спрямовували свою творчість на підтримку України: Марк Бушуєв, Алекс Твін, Анна Вода, Альберт Нікогосян, Аліса Готц, Ютта Ківіомполо тощо. Усі кошти з робіт перераховуються на криптогаманець України в Ethereum, що належить криптофонду Aid For Ukraine. Первинні продажі здійснюються за ціною 0,15 ефіру, з кожного вторинного (роялті) – 10% так само спрямовуються до цього фонду, тоді як 90% отримує безпосередньо медіамитець [3]. Варто зазначити, що автори не мають обмежень щодо реалізації творчості, адже стиль виконання – вільний.

Для прикладу, звернемо увагу на одну з робіт криптомитця з Харкова – Альберта Нікогосяна (псевдонім: «36.6pm») під назвою «День 128, 07:54» [9]. В основі її створення лежить допис у твіттері за 01.07.2022 журналіста Дениса Казанського, у якому він повідомляє про черговий злочин РФ – ракетний удар по житловому будинку та базі відпочинку в Білгород-Дністровському районі Одеської області. У свою чергу, NFT-арт Альберта Нікогосяна виконаний у чорно-червоному контрасті: уламки та руїни будинку продемонстровані в агресивних кольорах, що символізують кров, смерть і зруйноване мирне життя. Така естетика підкреслює жорстокість події та посилює емоційність щодо факту чергового злочину росіян.

Відтак, колекція стала платформою для збереження історично-культурної хроніки війни, що важливо для глобальної історії.

2. UACatsDivision – перша національна NFT-колекція графічних зображень котів-героїв ЗСУ, створена в лютому 2023 року [7]. Проєкт є спільною ініціативою криптомедіа Incrypted, UNITED24 та криптовалютної біржі WhiteBIT, головною метою якої став продаж 10 тисяч бойових NFT-котів із різних структурних підрозділів. Кожне із зображень – унікальне, у колекції налічується понад 100 різних комбінацій одягу, зброї та емоцій і аксесуарів. Завдяки невимушеності та креативній формі подачі (тема тварин є однією з найулюбленіших у суспільстві) арти одразу привертають увагу та змушують замислитися над головною ідеєю проєкту – підтримці захисників.

NFT-коти створені на блокчейні Ethereum, працюють за стандартом ERC-721, вартість одного – 0,065 ефіру (ETH). За цією ж вартістю на офіційному сайті можна створити і власний арт. Із кожного роаяліті 5% від суми відправляється на благодійність і підтримку України.

Проєкт від самого запуску довів свою ефективність, адже вже в перший день спільнота збрала 7 мільйонів гривень. Колекція швидко стала впізнаваною у глобальному медіасередовищі, а можливість використання куплених котів як аватарів закріпила за ними звання символу «цифрового спротиву». Внесок медіакотів у розвиток ЗСУ виявився таким: наприклад, у березні 2023 року завдяки продажам колекції «War Cats» було зібрано 250 тисяч доларів на військово-морський безпілотник [8]. Далі, у листопаді 2024 року команда стала партнером благодійного фонду «KOLO» й разом із ним відкрила збір на 4 мільйони гривень з метою закупівлі 100 бортів-камікадзе DARTS для воїнів 58-ї ОМПБр. Цікаво, що суму збрали завдяки продажу лише п'яти NFT-котів [6].

Таким чином, проєкт реалізував нову форму «цифрового краудфандингу», де розважальний контент стає інструментом економічної підтримки. Його успіх пояснюється поєднанням простоти,

менності та зрозумілої благодійної мети, що зробило котів символом «цифрового фронту» України.

3. NFT-аукціон від UFDA. З 18 по 21 лютого 2025 року Український фонд оцифрованого мистецтва у співпраці з БФ Сергія Притули організували благодійний аукціон, головною метою якого стали збереження й популяризація вітчизняної спадщини в оцифрованому форматі. Зокрема, під час заходу були представлені диджитал-копії робіт таких митців, як Waone Interesni Kazki, Жанна Кадирова та Нікіта Кадан [4]. Приділимо увагу кожній із них:

1. *Waone Interesni Kazki* представив цифрову копію картини «*Перемога*» [13]. NFT-версія була у форматі DNG-файлу вагою 1292 МБ із високими технічними параметрами: роздільна здатність 400 мегапікселів, глибина кольору 48 біт, понад 281 трильйон відтінків, що дозволило зберегти особливості оригінального живопису. Центральними образами є зображення України як сильного козака, який чинить опір агресивному ведмедю, – Росії. Цифрову копію було продано 21 лютого 2025 року за 24 000 доларів.

2. NFT-арт *Жанни Кадирової «Тривога»* – оцифрована копія фізичного полотна, створеного у 2024 році [12]. Оригінал було намальовано в техніці ручної та машинної вишивки, тож він став символом поєднання традиційних українських мотивів із сучасними реаліями. Цифровий варіант роботи представлений у DNG-файлі вагою 1330 МБ, із роздільною здатністю 400 мегапікселів, глибиною кольору 48 біт, а також передачею понад 281 трильйона відтінків. Такий формат дозволив максимально точно передати і зберегти у блокчейні фактуру тканини, стібки вишивки та найдрібніші деталі. Основна ідея цієї роботи – контраст між звичним спокійним життям і жахом війни. У цьому сенс усієї серії: із початком російської агресії в Україні немає дійсно безпечного місця. NFT-версія «Тривоги» була продана 21 лютого 2025 року за 7 700 доларів.

3. Творчість *Нікіти Кадана* була представлена оцифрованою картиною «*До біса війну*» [11]. NFT-арт так само збережено у форматі DNG, з 400 мегапікселями роздільної здатності, 48-бітною глибиною кольору та понад 281 трильйоном відтінків. Це дозволило передати всі нюанси фактури паперу й кожного штриха вугілля. Файл мав обсяг у 1497 МБ.

Акцент у медіаарті – на двох словах, написаних багато разів поверх одне одного, що викликає відчуття нервозності, втоми та крику: «Fuck War» (в оригіналі англійською). У них вкладено спектр емоцій не тільки художника, а й усіх українців – від гніву й відчаю до бажання миру. NFT-оригінал було продано 21 лютого 2025 року за 6 000 доларів. Ініціатива UFDA наділила NFT-мистецтво функцією національного

архіву, де можливо зберегти українську культуру від фізичного знищення, надати їй сучасного формату та стати частиною глобальної цифрової спадщини, поширивши при цьому ідею благодійності й підтримки.

Таким чином, особливість українських NFT-проектів, створених під час повномасштабної війни, полягає в нових формах збереження та поширення соціальної і культурної значущості: головна мета «Meta History: Museum of War» полягає у фіксації воєнних подій у форматі цифрової хроніки. Завдяки колекції «Warline» NFT-мистецтво створює візуальний щоденник війни, де кожен арт – це художня інтерпретація реальної новини. Специфіка проекту «UACatsDivision» полягає у поєднанні благодійності й гейміфікації. У свою чергу, NFT-аукціон від UFDA відобразив збереження і поширення культурної спадщини в диджитал-форматі.

Література:

1. Булавіна Н. Симбіоз цифр і сучасного мистецтва. Новий світ NFT. *Сучасне мистецтво* : збірник наукових праць. 2022. С. 87–96.
2. Волинець В. NFT як симбіоз сучасного digital art та технології блокчейн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. Вип. 1. С. 42–47.
3. Горбік В. 5 цікавих фактів про NFT-музей Meta History: Museum of War. URL: <https://dev.ua/news/nft-museum-of-war> (дата звернення: 23.09.2025).
4. Качковська Я. Благодійний NFT-аукціон українського мистецтва: цифрові технології на захисті культурної спадщини. URL: <https://suspilne.media/culture/945989-blagodijnij-nft-aukcion-ukrainskogo-mistectva-cifrovi-tehnologii-na-zahisti-kulturnoi-spadsini/> (дата звернення: 27.09.2025).
5. Мовчун Є. NFT-токен з юридичної точки зору. URL: <https://legal-support.top/nft/> (дата звернення: 21.09.2025).
6. Телеграм-канал UACatsDivision. URL: <https://t.me/uacatsdivision> (дата звернення: 24.09.2025).
7. UACatsDivision. Офіційний сайт. URL: <https://uacatsdivision.com/uk> (дата звернення: 24.09.2025).
8. UNITED24. UACatsDivision збрала 250 000 доларів на військово-морський безпілотник, продаючи колекції NFT War Cats. URL: https://u24.gov.ua/news/catsdivision_drone (дата звернення: 24.09.2025).
9. Meta History: Museum of War. Day 128, 07:54. URL: <https://meta-museum.me/warline/610/> (дата звернення: 23.09.2025).

10. Meta History: Museum of War. Warline. URL: <https://meta-museum.me/collection/warline/> (дата звернення: 23.09.2025).

11. Ukrainian Fund of Digitized Art. Kadan N. Fuck War. From the «Repeating Speech» Series. URL: <https://u-f-d-a.org/artwork-6074-fuck-war-from-the-repeating-speech-series/> (дата звернення: 24.09.2025).

12. Ukrainian Fund of Digitized Art. Kadyrova Z. Anxiety. URL: <https://u-f-d-a.org/artwork-6071-anxiety-2/> (дата звернення: 24.09.2025).

13. Ukrainian Fund of Digitized Art. Waone Interesni Kazki. Victory. URL: <https://u-f-d-a.org/artwork-6076-victory/> (дата звернення: 24.09.2025).

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-20>

**CHAMBER-INSTRUMENTAL GERNE IN THE ASSEMBLY
OF MEDIA-CULTURAL REALITES OF THE BEGINNING
OF 21ST CENTURY**

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ЖАНР В ЗАСВОСННІ
МЕДІА-КУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЙ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Zyma L. V.

*Candidate of Study of Art, Associate
Professor,
Associate Professor at the Chamber
Ensemble Department,
The Odessa National A. V. Nezhdanova
Academy of Music
Odessa, Ukraine*

Зима Л. В.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент,
доцент кафедри камерного ансамблю
Одеська національна музична
академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Трансформаційні процеси на рубежі ХХ – початку ХХІ століть формують культурні тренди мета-модернової епохи. Серед останніх у якості основних слід назвати медіа-культуру, що визначилась з історичної точки зору стрімким безпрецедентним феноменом по влучному зауваженню Тетяни Уварової «як поліфункціональний тип культури новітньої доби» [3, с. 268]. Самі зміни в якості науково-технічних інновацій та швидкісній еволюції медійного простору призвели до наймовірнішого перетворення в усіх сторонах суспільства, його соціально-культурного простору. Як зазначає Ольга Москвич в роботі «Медіа-реальність як сучасний соціокультурний простір» – «Ефекти медіа є тотальними, соціокультурний простір набуває якостей

медіа-реальності, онтологічний статус якої трансформується. Нові медіа-технології стрімко змінюють просторово-часові відносини в суспільстві, впливаючи на економічні, політичні, соціальні, релігійні, культурні процеси» [2, с. 53]. Безумовно, означені явища закономірно трансформують і музичне мистецтво, зокрема, його камерно-інструментальний жанр, суттєвою ознакою якого є колективне музикування, звичне до різновидів спілкування, акцій узгодження та порозуміння. Одна із суттєвих ознак сучасної медіа-культури – трансформація в сторону неймовірного розширення комунікативних процесів в сьогоdnішньому уявленому просторі мистецького спілкування відносно жанру камерно-інструментального ансамблю сприймається деяким парадоксальним феноменом. Даний жанр, який історично віками передбачав музикування в окремих невеликих замкнутих приміщеннях, храмах, салонах, камерних залах для небагатьох посвячених, в невеликому колі людей, близьких за духом і мистецькими уподобаннями, з середини ХІХ століття, на хвилі демократизації музичного мистецтва вийшов на великі сцени (класичним прикладом народження його нового жанрового амплуа в симфонізації великих інструментальних ансамблів вважається Фортепіанний квінтет Роберта Шумана, який писався для великої аудиторії – широких демократичних мас громадян). Але в епоху мета-модерну, з розквітом, розширенням, урізноманітненням медіа-технологій відбувається своєрідне повернення камерної музики до своєї первинної сутності – парадоксально, розширивши свою слухацьку аудиторію завдяки розвинутим соціальним мережам, виконавці камерно-інструментальної музики отримали можливість «спілкуватись з кожним», не дивлячись на віддаленість абонента, тим самим повернувшись до свого первинного сутнісного алгоритму – задушеної сповіді, зворушливого спілкування, інтимного звернення до кожного слухача, до щирої художньої бесіди, але в нових технологічних умовах, що постає однією з характерних ознак пост-, а потім мета-модерної епохи.

Багатосторонні аспекти «втручання» медіа-культурних реалій в традиційні зони мистецького процесу ще не до кінця усвідомлені, і їх фундаментальний аналіз не встигає за все більш наростаючим темпом названих процесів. Сьогодні в цілому сформульовані основні складові медіа-культури, пропорції яких змінюються, трансформуючись в Часі, але основною динамічною, рушійною силою, не баченою по потужності впливу, виявляються соціальні мережі, які в стислий час змінили музичний учбовий та виконавський процес серед творчої молоді.

В констатації означених глибинних та безповоротних змін, до найбільш позитивних віднесемо нові реалії спілкування між молодими

музикантами, що поглибилось та розширилось. Для камерного музиканта в колективному музикуванні тепер стала в доступі можливість репетицій та музикування з колегами, однокурсниками, територіально віддаленими творчими партнерами в індивідуальних каналах незалежно від їх місцезнаходження, а також демонстрації та обговорення своїх творчих надбань на численних спеціальних майданчиках. І це вже не виглядає фантастикою – музикування с партнером, який знаходиться в протилежній частині земної кулі, а також творчі змагання та обмін досвідом та професійними надбаннями.

Названому процесу сприяють численні навчаючі медіа-програми, покликані покращити якість звукопередачі, і такі платформи все поширюються та вдосконалюються. Так, в рамках реалізації міжнародних освітніх, творчих, культурних програм та інших форм співпраці з зарубіжними університетами, організаціями та фондами в Одеській Національній музичній академії імені А. Нежданової сумісно з Вищою школою музики міста Детмольд (Німеччина) здійснився довготривалий проєкт DAAD Ukraine digital: Scholarship in Krisenzeiten sichern. Курс складався з онлайн-лекцій та індивідуальних штудій. Учасники проєкту отримали цінні для сучасного мистецького сьогодення навички в галузі музичного запису, особливостей складання відео та аудіо-контенту, а також музичних трансляцій в онлайн-режимі.

Нові численні, ще не до кінця осмислені зміни, що породили глибокі зсуви в культурному соціумі, як вже зазначалось, характеризуються новою по динаміці та потужності ефективністю впливу на всі його верстви. Дане явище, яке безумовно несе корінні зміни, можливості та загрози в усіх соціальних, культурних процесах породжує важливі етико-сміслові питання щодо відповідальності до створення контенту, який широко транслюється в різних інформаційних ресурсах – сайтах, різних соцмережах, блогах, тощо.

Зокрема, перед молодими музикантами, постає відповідальне завдання по створенню сучасного культурного контенту – академічного музичного мистецтва, в якому б знайшли відображення найголовніші світові надбання: культурний плюралізм при збереженні національної ідентичності, ризики та альтернативи сучасного мистецтва, трансляція культурної пам'яті, можливість існування в комунікативному єдиної світової культури, критерії «справжності» у відокремленні від безлічі вже звичних симулякрів. Так як «... саме «справжнє» мистецтво може служити духовним, естетичним, етичним камертоном в розпізнаванні та протиставленні в лабіринтах III технологізації та наростаючих антигуманістичних тенденціях світового суспільства» [1, с. 27].

Таким чином, камерно-інструментальний жанр у засвоєнні медіа-культурних реалій мета-модернової епохи демонструє унікальний

приклад синтезу повернення до своєї жанрової природи та застосування сучасних технологічних засобів. Він зберігає свою культурну, етичну, гуманістичну та естетичну місію, трансформуючись відповідно до викликів часу – всеохопної медіації культурного життя, і водночас виступає простором формування нової художньої відповідальності музиканта.

Література:

1. Зима Л. Етичні культурні традиції епохи мета-модерну в музичному вихованні студентів. *The Role of Culture and Art Teachers in the context higher Education Modernization*. Lodz, the Republic of Poland. 2026. С. 25–28.
2. Москвич О. Медіа-реальність як сучасний соціокультурний простір. *Соціологічні студії. Розділ III. Теоретичні положення соціологічних розвідок*. 2014. 2 (5). С. 52–55.
3. Уварова Т. Медіатренди сучасної культури. *Культурологічний альманах*. 2022. Вип. 3. С. 267–273.

SECTION 9. ART AND CHALLENGES OF CULTURE GLOBALIZATION

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-21>

DEVELOPMENT OF SOFT SKILLS IN THE PROCESS OF CHAMBER ENSEMBLE PERFORMANCE

РОЗВИТОК SOFT SKILLS У ПРОЦЕСІ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

Volyk O. O.

*PhD in Arts Studies,
Associate Professor at the Department
of Chamber Ensemble
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National
University of Arts
Kharkiv, Ukraine*

Волик О. О.

*доктор філософії,
доцент кафедри камерного ансамблю
Харківський національний
університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

У сучасній мистецькій освіті професійна підготовка музиканта виходить за межі суто технічної майстерності. Поряд із розвитком виконавських (*hard skills*) зростає значення *soft skills* – гнучких навичок [2], що забезпечують ефективну комунікацію, взаємодію в команді, адаптацію до змін, емоційну саморегуляцію, відповідальність і здатність до рефлексії. Для майбутнього музиканта ці аспекти є безпосередньо пов'язаними з якістю професійної діяльності, особливо в тих формах виконавства, де художній результат створюється колективно.

Камерно-ансамблеве виконавство є одним із найбільш сприятливих середовищ для формування *soft skills*, оскільки поєднує інтенсивну міжособистісну взаємодію з необхідністю спільного прийняття інтерпретаційних рішень [3, с. 419]. На відміну від сольного виконання, де домінує індивідуальна стратегія музиканта, і оркестрової практики, де координаційну функцію значною мірою виконує диригент, камерний ансамбль функціонує без зовнішнього керівного центру [4, с. 557]. Це означає, що кожен учасник має одночасно бути виконавцем, уважним слухачем, аналітиком і співтворцем художнього задуму.

У такій моделі взаємодії *soft skills* розвиваються як необхідна умова досягнення ансамблевої узгодженості. Саме в процесі репетицій та концертного виконання учасники ансамблю постійно узгоджують темп, динаміку, фразування, артикуляцію, характер звучання, баланс голосів

і загальну концепцію інтерпретації [5]. Ця робота вимагає не лише професійної компетентності, а й уміння домовлятися, слухати партнера, коригувати власні рішення та підтримувати спільний результат.

У контексті камерно-ансамблевої підготовки доцільно виокремити кілька ключових груп *soft skills*, що формуються найбільш інтенсивно.

Передусім це *комунікативні навички* [1] – як вербальні, так і невербальні. *Вербальна комунікація* проявляється в обговоренні художнього задуму, аргументації виконавських рішень, узгодженні технічних і стилістичних деталей. *Невербальна комунікація* реалізується через зоровий контакт, мікрожести, координацію дихання, рухову синхронізацію, що особливо важливо під час сценічного виконання, коли словесне узгодження вже неможливе.

Другою важливою групою є навички *командної взаємодії та співпраці* [3, с. 424]. Камерний ансамбль постійно ставить учасників у ситуацію спільного розв'язання складного творчого завдання, де необхідно поєднати індивідуальну виконавську виразність із колективною цілісністю. У цьому процесі формуються відповідальність за спільний результат, здатність до кооперації, взаємна підтримка, а також готовність брати до уваги різні інтерпретаційні позиції.

Окремого значення набуває *гнучке (ситуаційне) лідерство*. У камерному ансамблі роль лідера не є сталою: вона змінюється залежно від музичного матеріалу, фактури, тематичного розвитку, драматургії твору [2; 5]. В одних епізодах ініціатива належить піаністу, в інших – струнному або духовому інструменту; інколи провідна функція переходить на рівень ритмічної чи динамічної організації.

Ще однією ключовою групою є *емоційний інтелект та емпатія* [3; 4]. Ансамблева гра вимагає здатності відчувати емоційний стан партнера, розпізнавати наміри через інтонацію, атаку звуку, мікрорубато, фразувальні акценти. Емоційна чутливість у цьому випадку має не лише психологічний, а й суто виконавський вимір: від неї залежить якість музичного діалогу, гнучкість реакції на зміни та переконливість спільної інтерпретації.

Важливими є також *когнітивна та моторна адаптивність*. У реальному ансамблевому виконанні постійно виникають ситуації, які потребують миттєвого реагування [1, с. 1923]: корекція темпу, зміщення акцентів, уточнення штрихів, реагування на сценічну акустику або непередбачені нюанси живої гри. Такі умови розвивають концентрацію уваги, антиципацію (прогнозування дій партнера), гнучкість мислення та здатність оперативно перебудовувати виконавську поведінку.

Не менш значущою є *рефлексивність і здатність до конструктивного зворотного зв'язку*. Репетиційна робота передбачає постійний

аналіз як власних дій, так і ансамблевої взаємодії в цілому [3, с. 430]. Прослуховування записів, короткі післярепетиційні обговорення, фіксація проблемних місць і варіантів їх розв'язання формують навички самоаналізу, аргументованої оцінки, коректного висловлення зауважень і прийняття критики без руйнування творчої атмосфери.

Формування *soft skills* у камерно-ансамблевому виконавстві має поетапний характер [4, с. 557]. На початковому етапі (ознайомлення з партитурою, перші репетиції) домінують налагодження комунікації, розподіл функцій, створення психологічно безпечного середовища. Далі, в процесі інтенсивної репетиційної роботи, виникають інтерпретаційні розбіжності, що актуалізують навички переговорів, саморегуляції, конструктивного розв'язання конфліктів і спільного прийняття рішень. На завершальному етапі – у концертній практиці – набуті навички переходять у режим безпосереднього застосування, де проявляються стресостійкість, взаємна підтримка, сценічна зібраність і здатність зберігати цілісність виконання в непередбачуваних умовах.

Важливо підкреслити, що ефективний розвиток *soft skills* не відбувається автоматично лише через сам факт ансамблевого музикування. Для цього потрібні відповідні педагогічні умови [3; 4]. До них належать: створення психологічно безпечної атмосфери, у якій учасники можуть відкрито висловлювати інтерпретаційні пропозиції; структурованість репетицій (чіткі цілі, послідовність завдань, фіксація рішень); застосування рефлексивних практик (обговорення, аналіз аудіо-та відеозаписів, нотатки); варіативність форм співпраці (ротація ролей, моделювання ситуаційного лідерства); а також включення навчальних виступів, відкритих репетицій і майстер-класів як простору перевірки сформованих навичок у наближених до сцени умовах.

Отже, камерно-ансамблеве виконавство може бути розглянуте не лише як форма інтерпретаційної підготовки, а як цілісна педагогічна модель розвитку *soft skills*. Його освітній потенціал полягає у поєднанні художніх, комунікативних, емоційних і когнітивних компонентів, що формують професійно зрілого музиканта, здатного до ефективної взаємодії в різних творчих і соціальних контекстах.

Висновки. Камерно-ансамблеве виконавство є ефективним освітнім середовищем для цілеспрямованого формування *soft skills* майбутніх музикантів. Його специфіка – горизонтальна структура взаємодії, відсутність постійного зовнішнього керівного центру, необхідність безперервного узгодження інтерпретаційних рішень – зумовлює активний розвиток комунікативних, емоційних, кооперативних і адаптивних навичок.

У процесі ансамблевої підготовки найбільш інтенсивно формуються такі групи *soft skills*: вербальна й невербальна комунікація, командна взаємодія, емоційний інтелект та емпатія, гнучке (ситуаційне) лідерство, когнітивна й моторна адаптивність, а також рефлексивність і здатність до конструктивного зворотного зв'язку. Їх розвиток забезпечується через механізми репетиційної взаємодії, невербальної синхронізації, спільного творення інтерпретації та розподіленого лідерства.

Ефективність цього процесу суттєво зростає за умови педагогічної організації ансамблевої роботи: створення психологічно безпечного середовища, структурованості репетицій, використання рефлексивних практик, ротації ролей і включення концертної практики. За таких умов *soft skills* переходять із латентного рівня в площину усвідомленої освітньої мети та стають важливою складовою професійної підготовки музиканта.

Література:

1. Bishop L., Goebel W. Communication for coordination: Gesture kinematics and timing in piano duos. *Psychological Research*. 2020. Vol. 84, № 7. P. 1923–1938. DOI: 10.1007/s00426-019-01151-9
2. Diz-Otero M., Pino-Juste M., Esteve-Faubel J.M., Domínguez-Lloria S. The Development of Soft skills through Music in Educational Contexts: A Systematic Review. *Education Sciences*. 2023. Vol. 13, № 12. Art. 1194. DOI: 10.3390/educsci13121194
3. Gaunt H., Treacy D. S. Ensemble practices in the arts: A reflective matrix to enhance teamwork and collaborative learning in higher education. *Arts and Humanities in Higher Education*. 2020. Vol. 19, No. 4. P. 419–444. DOI: 10.1177/1474022219885791
4. Sætre, J. H., & Zhukov, K. Let's play together: teacher perspectives on collaborative chamber music instruction. *Music Education Research*. 2021. Vol. 23, № 5. P. 553–567 DOI: 10.1080/14613808.2021.1979499
5. Volpe G., D'Ausilio A., Badino L., Camurri A., Fadiga L. Measuring social interaction in music ensembles. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*. 2016. Vol. 371, № 1693. DOI: 10.1098/rstb.2015.0377

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-22>

**ANALYSIS OF THE EFFECTIVENESS OF DECORATIVE
AND APPLIED ART AS A MEANS OF FORMING NATIONAL
IDENTITY AND PATRIOTISM**

**АНАЛІЗ ДІЄВОСТИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО
МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСОБУ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ПАТРІОТИЗМУ**

Hrytsiuk I. Y.

*Honored Art Worker of Ukraine,
Associate Professor at the Department
of Architecture*

Грицюк І. Й.

*Заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри архітектури*

Dutsyak I. Z.

*Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, Professor of the Department
of Philosophy and Pedagogy, Stepan
Gzhytskyi National University
of Veterinary Medicine
and Biotechnologies Lviv, Lviv, Ukraine*

Дуцяк І. З.

*доктор філософських наук, професор,
професор кафедри філософії
та педагогіки
Львівський національний університет
ветеринарної медицини
та біотехнологій
імені Степана Гжицького
м. Львів, Україна*

Глобалізм, постправда, псевдонаукові концепції на зразок мультикультуралізму, ускладнюють збереження національної ідентичності в сучасному світі. Згадані суспільні ризики треба доповнити іншим. У сучасну добу переважна більшість націй орієнтована на життєдіяльність, ґрунтовану на створенні товарів і послуг у різних сегментах виробництва. Водночас є нації-агресори, які орієнтовані не на виробництво, а на силове привласнення чужих ресурсів (природних, культурних та людських). Такі нації активно використовують агресивну інформаційну політику спотворюючи історію та дегуманізуючи інших, щоб девальвувати захистні механізми самозбереження інших спільнот, полегшити свою експансію щодо них. Все це зумовлює гостру потребу в неекспансивних етнічних спільнот зберегти свою самобутню культуру (ідентичність) і детерміновані нею стандарти життя. Доречно зауважити, що нерідко втрата національної ідентичності полягає в тому, що більш цивілізовані стандарти культури підлягають заміні на менш цивілізовані, в разі коли, висловлюючись метафорично, «варвари захоплюють Рим». В будь-якому разі втрата людського різноманіття як частини біорізноманіття плагети понижує

адаптаційну здатність людства загалом. Зважаючи на ці загальні міркування, збереження національної ідентичності залишається важливою проблемою сучасності. Однією з важливих проблем, в контексті згаданої тематики, є пізнання механізмів і засобів формування національної ідентичності, зокрема засобами мистецтва.

В українському науково-освітньому дискурсі упродовж трьох десятиліть після відновлення незалежності в 1990–1991 роках з'явилося порівняно багато праць, предметом яких є аналіз формування національної ідентичності, патріотизму засобами мистецтва. Предметом низки публікацій стало використання в цілях формування національної ідентичності та патріотизму декоративно-ужиткового мистецтва [1–3].

Отримані внаслідок виконаного дослідження результати можна звести до таких головних висновків. Хоча для формування національної ідентичності, патріотизму використовують всі види мистецтва, однак ті види мистецтва, які оперують засобами мовлення або сюжетного образотворення, є більш ефективними для формування цінностей і переконань, що є достатньо очевидним. Водночас наслідком цього стану справ є те, що використання самих по собі інших видів мистецтва є важливим, але неостатнім засобом для досягнення згаданих цілей. У такому разі для досягнення виховного ефекту вплив, скажімо народного декоративно-ужиткового мистецтва повинен бути доповнений раціональними способами обґрунтування і переконання.

Ще одним важливим аспектом використання декоративно-ужиткового мистецтва для цілей патріотичного виховання та формування ідентичності є таке. Для ефективного використання мистецтва як маркера національної належності, як джерела позитивних естетичних емоцій потрібно виконати фундаментальні дослідження, які дали б змогу з'ясувати, які саме художні особливості є самобутніми для етносу. Ці знання повинні бути викладені у формі, доступній для нефахівця, і максимально популяризовані. Згадані знання про самобутні особливості національної художньої культури повинні стати після цього основою для творення сучасних форм ужиткової предметності, прикрашених національно впізнаваними засобами. Сучасність форм ужиткових виробів, прикрашених національними художніми засобами є запорукою їх популярності в молодого покоління, а отже сприятиме

Література:

1. Гевко О. І. Національно-патріотичне виховання студентів вищих педагогічних закладів засобами декоративно-ужиткового мистецтва : дис. ... канд. педаг. наук : 18.12.2003 / Національний педагогічний університет імені м. П. Драгоманова. Київ, 2003. 191 с.

2. Довгаль С. Декоративно-ужиткове мистецтво : виховання ціннісного ставлення до суспільства і держави. *Позашкілля*. 2016. № 1. С. 37–44.

3. Дмитренко І. П. Формування національно-патріотичних почуттів вихованців засобами декоративно-ужиткового мистецтва. *Формування патріота в вимірі революції гідності та пріоритетів «Нової школи»* : зб. ст. учасників 1-го Всеукр. круглого столу з он-лайн трансляцією. (Сум. обл. ін-т післядиплом. пед. освіти, 16–17 лют. 2017 р.). Суми, 2017. С. 84–88. URL: http://nmcptochernigiv.ucoz.ru/_ld/3/370.pdf (дата звернення: 20.07.2018).

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-23>

SPECIFIC ASPECTS OF ARTISTIC AND CREATIVE SELF-REALIZATION OF ART EDUCATION SEEKERS

СПЕЦИФІЧНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Ivanenko O. A.

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Musicology and Music Education
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University
Kyiv, Ukraine*

Іваненко О. А.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музикознавства
та музичної освіти
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

У сучасному глобалізованому освітньому просторі підготовка здобувачів мистецької освіти набуває особливої ваги, оскільки саме мистецтво виступає потужним чинником формування духовної культури суспільства, національної ідентичності та міжкультурного діалогу. Вища мистецька освіта сьогодні розглядається не лише як система передачі професійних знань і навичок, а як середовище становлення творчої особистості, здатної до саморозвитку, самовираження та активної участі в культурному житті. У цьому контексті художньо-творча самореалізація здобувачів виступає провідною метою і водночас результатом їхньої професійної підготовки.

Самореалізація у мистецькій сфері є складним багатовимірним феноменом, що охоплює внутрішні мотиваційні імпульси, систему

цінностей, індивідуальний досвід і рівень професійної компетентності. Вона передбачає максимальне розкриття художньо-творчого потенціалу особистості, здатність до створення нових художніх смислів та інтерпретацій. Теоретичним підґрунтям осмислення цього процесу стали ідеї гуманістичної психології. Так, Абрахам Маслоу визначав самореалізацію як найвищу потребу людини – прагнення до повного розкриття власних здібностей і творчих можливостей [1, с. 92]. На його думку, творчість є природним станом самоактуалізованої особистості, а розвиток її потенціалу потребує сприятливого середовища та свободи вибору.

Подібні ідеї розвивав Карл Роджерс, який розглядав творчу активність як прояв внутрішньої тенденції особистості до зростання і саморозвитку [2, с. 287]. Учений наголошував на необхідності створення атмосфери психологічної безпеки, довіри та підтримки, що сприяє розкриттю індивідуальних можливостей студента. У контексті мистецької освіти це означає переорієнтацію освітнього процесу на особистісно орієнтовані підходи, співтворчість викладача і студента, діалогічність взаємодії.

Специфіка художньо-творчої самореалізації здобувачів значною мірою визначається особливостями обраної мистецької спеціальності. Водночас у кожному напрямі простежується єдність професійної майстерності та індивідуального стилю як основи творчої ідентичності.

У музичній освіті специфіка самореалізації зумовлена особливостями звукової природи мистецтва. Музичний твір існує лише в процесі виконання, тому виконавець стає співтворцем художнього змісту. Самореалізація майбутнього бакалавра музичного мистецтва виявляється у здатності до глибокої інтерпретації, що передбачає аналіз стилю композитора, історичного контексту створення твору, жанрових особливостей. Водночас важливим є формування власного емоційного ставлення до матеріалу, що надає виконанню індивідуальної виразності.

Розвиток технічної майстерності – володіння інструментом або вокальною технікою – є необхідною умовою творчої свободи. Лише досягнувши певного рівня професійної підготовки, студент здатний реалізувати складні художні задуми. Значну роль відіграє імпровізація, яка стимулює спонтанність мислення, креативність, уміння швидко приймати художні рішення. Концертна практика, участь у конкурсах і фестивалях формують сценічну витримку, артистизм, комунікацію з аудиторією. Отже, самореалізація музиканта-бакалавра постає як постійний процес вдосконалення виконавської майстерності та розширення творчих горизонтів.

У хореографії художньо-творча самореалізація має тілесно-експресивний характер. Тіло виконавця є носієм художнього образу, тому формування професійної техніки, координації, гнучкості та витривалості становить основу творчого розвитку. Водночас танець є мистецтвом емоційного переживання, що виявляється через пластику, міміку, ритмічну організацію руху.

Самореалізація майбутнього бакалавра хореографії здійснюється у двох взаємопов'язаних площинах: виконавській і постановочній. Виконавська діяльність передбачає інтерпретацію хореографічного тексту, розкриття образу через індивідуальну пластику. Постановочна практика розвиває композиційне мислення, здатність до створення авторських номерів, поєднання музики, руху та сценографії в єдину художню концепцію. Важливим є й колективний аспект танцю, що формує навички партнерства, дисципліни та відповідальності за спільний результат. Таким чином, самореалізація хореографа відбувається через гармонійне поєднання фізичної досконалості, емоційної виразності та творчої ініціативи.

У театральному мистецтві художньо-творча самореалізація майбутнього бакалавра пов'язана з процесом сценічного перевтілення. Актор не лише відтворює текст драматургії, а створює нову художню реальність, у якій поєднуються індивідуальний досвід і колективна творча взаємодія. Робота над роллю передбачає глибокий психологічний аналіз персонажа, розвиток уяви, емоційної пам'яті, мовленнєвої культури та пластичної виразності.

Театр є синтетичним мистецтвом, що об'єднує слово, рух, музику, сценографію. Тому самореалізація актора здійснюється у багатовимірному просторі співпраці з режисером, партнерами по сцені, художниками та глядачами. Участь у виставах, творчих лабораторіях, фестивалях сприяє професійному зростанню, формуванню сценічної впевненості та готовності до публічного виступу. Режисерська діяльність відкриває можливості для концептуального мислення, організації художнього простору та реалізації власного творчого бачення.

Таким чином, самореалізація в театральній освіті має діалогічний і колективний характер, що відрізняє її від інших видів мистецтва.

Незважаючи на специфіку кожного мистецького напрямку, художньо-творча самореалізація студентів має спільні риси. Вона передбачає формування індивідуального стилю, здатність до інтерпретації культурних смислів, відкритість до інновацій та водночас опору на традиції. Суттєвим є розвиток креативного мислення, що забезпечує здатність до експерименту, міждисциплінарної взаємодії та адаптації до нових умов мистецького середовища.

Таким чином, художньо-творча самореалізація здобувачів мистецької освіти постає як багатовекторний процес, у якому поєднуються внутрішня мотивація, професійна майстерність і соціокультурна активність. Вона є показником особистісної зрілості та готовності до самостійної творчої діяльності в сучасному мистецькому просторі. Саме забезпечення умов для повноцінного розкриття потенціалу кожного студента визначає якість і перспективність розвитку вищої мистецької освіти.

Література:

1. Зайцева А. В. Проблема творчої самореалізації особистості у науковій літературі. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2007. Вип. 18. С. 164–171.
2. Плотницька О. В. Творча самореалізація та розкриття художньо-творчого потенціалу майбутніх учителів музичного мистецтва. Збірник наукових праць. 2016. С. 236–245.
3. Maslow A. H. *Motivation and personality*. 2nd ed. New York : Harper & Row, 1970. 369 p.
4. Rogers C. R. *On becoming a person: a therapist's view of psychotherapy*. Boston : Houghton Mifflin, 1961. 420 p.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-24>

**PIANO INTERPRETATION AS A MEANS OF FORMING
THE ARTIST'S INDIVIDUALITY IN THE CONTEXT
OF GLOBALIZATION OF CONTEMPORARY
MUSICAL CULTURE**

**ФОРТЕПІАННА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ
ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ МИТЦЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ
СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

Ivanova Yu. V.

*PhD, Lecturer at the Department
of Special Piano
The Odessa National A. V. Nezhdanova
Academy of Music
Odessa, Ukraine*

Іванова Ю. В.

*доктор філософії,
викладач кафедри спеціального
фортепіано,
Одеська національна музична
академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Сучасний культурний простір характеризується інтенсивними глобалізаційними процесами, що охоплюють усі сфери мистецтва, зокрема музичне виконавство. Уніфікація виконавських стандартів, поширення спільних освітніх моделей, інформаційна відкритість і глобальний концертний ринок сприяють зближенню виконавських стилів, що нерідко призводить до нівелювання індивідуальних художніх рис музиканта. У зв'язку з цим особливою актуальності набуває проблема збереження творчої індивідуальності виконавця та пошуку засобів її формування в сучасному мистецькому просторі. Важливу роль у цьому процесі відіграє фортепіанна інтерпретація як засіб виявлення творчої індивідуальності виконавця в умовах глобалізації сучасної музичної культури.

Фортепіанна інтерпретація є комплексним явищем, що охоплює технічний, звуковий, стильовий, образний і драматургічний рівні трактування музичного твору. Саме взаємодія цих компонентів забезпечує багатоваріантність виконавських прочитань і зумовлює можливість індивідуального художнього висловлювання. У сучасному фортепіанному виконавстві названі складові не лише зберігають свою значущість, але й набувають подальшого розвитку. Спостерігається тенденція до максимальної досконалості окремих компонентів інтерпретації, а також до індивідуального виокремлення певних параметрів виконавської виразності залежно від художнього задуму.

Серед характерних рис сучасного фортепіанного виконавства можна виділити:

- багатостильовий підхід до інтерпретації, що передбачає поєднання різних стильових і жанрових моделей у межах індивідуальної виконавської манери;
- посилену увагу до темброво-акустичного аспекту звучання, що проявляється у розширенні роботи зі звуковою палітрою, мікродинамікою, педалізацією та акустичними параметрами простору, а також у співпраці зі звукорежисерами;
- підвищену роль драматургічної концепції концертної програми, де піаніст виступає не лише виконавцем окремих творів, але й вибудовує цілісну художню структуру концерту;
- інтеграцію новітніх технологій у виконавський процес, зокрема використання електроніки, live electronics, prepared piano, мультимедійних засобів;
- відродження інтересу до віртуозної транскрипції як засобу розширення репертуару та індивідуалізації концертної практики;
- посилення міжкультурного діалогу, що проявляється у впливі різних національних виконавських традицій на інтерпретаційні стратегії сучасних піаністів.

Фортепіано як універсальний інструмент володіє унікальною здатністю відтворювати музику різних жанрів і стилів. Фортепіанна транскрипція дозволяє переносити на фортепіано твори, написані для різних інструментальних складів, а також вокальні й хорові композиції, відкриваючи можливості для їх переосмислення через призму фортепіанного виконавства. Перекладання оркестрової, ансамблевої або вокальної фактури на фортепіанну клавіатуру створює нові технологічні й інтерпретаційні завдання, стимулюючи пошуки нових засобів виразності. Транскрипція дає змогу виявити приховані смислові рівні першоджерела, акцентувати окремі тематичні елементи або навіть створити нову драматургічну концепцію твору.

Для піаніста створення транскрипцій є формою творчої самореалізації, що дозволяє виступати співтворцем музичного тексту. У цьому процесі виконавець набуває можливості вільно трансформувати художній матеріал відповідно до власних естетичних принципів і виконавських пріоритетів. Особливістю транскрипції є її подвійна інтерпретаційна природа: вона передбачає спочатку інтерпретацію першоджерела транскриптором, а згодом – виконавське прочитання вже створеної транскрипції. Така багаторівнева інтерпретаційність значно розширює простір творчої індивідуалізації.

Сучасна концертна практика демонструє активне використання транскрипції як засобу художнього самовираження. Зокрема,

у творчості українських піаністів спостерігається звернення до різноманітних форм творчого переосмислення музичного матеріалу. Серед сучасних виконавців варто відзначити М. Плетньова, М.-А. Амлена, А. Володося, Ф. Ноака, Л. Дебарга, Ф. Сая, В. Холоденка, Х. Суміно, А. Баришевського, Д. Чоні, Є. Громова, О. Ботвінова. Серед українських композиторів, що працюють у сфері фортепіанної транскрипції, варто назвати О. Гончарова, С. Юшкевича, О. Козаренка. Ці приклади свідчать про прагнення сучасних музикантів до індивідуалізації творчості, розширення художніх меж виконавства та формування авторських концепцій музичного виконання. Сучасний піанізм характеризується розширенням виражальних можливостей, інтеграцією нових технологій, міжкультурним діалогом і зростанням ролі авторської концепції виконання. У цьому контексті транскрипція постає не лише як технічний прийом, але як форма художнього мислення, що сприяє формуванню індивідуального стилю виконавця та збереженню творчої самобутності в умовах глобалізованого культурного простору.

Глобалізаційні процеси в сучасній музичній культурі створюють передумови для уніфікації виконавських стилів, але водночас і стимулюють пошук нових форм творчої індивідуалізації. Фортепіанна інтерпретація і транскрипція виступають важливими засобами збереження індивідуальності митця, оскільки забезпечують можливості для творчого переосмислення музичного тексту, експериментування з художніми засобами та формування унікальної виконавської стратегії.

Література:

1. Борисенко М. Явище та поняття транскрипції в музиці. Історія і теорія питання. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2010. С. 169–174.
2. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : НМАУ, 2013. 134 с.
3. Самойленко О. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2011. № 2. С. 3–11.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-25>

HIGHER ART EDUCATION AS A SPACE FOR THE FORMATION OF PERFORMER IDENTITY

ВИЩА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК ПРОСТІР ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Kyrylenko Ya. O.

*PhD in Arts, Associate Professor,
Deputy Dean for Research
and International Activities, Associate
Professor at the Department
of Academic and Pop Vocal*

Кириленко Я. О.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент,
заступник декана з наукової
та міжнародної діяльності, доцент
кафедри академічного та естрадного
вокалу факультету музичного
мистецтва і хореографії*

Tkachenko I. I.

*Lecturer at the Department
of Musicology and Music Education,
Deputy Dean on Academic Affairs
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University
Kyiv, Ukraine*

Ткаченко І. І.

*викладач кафедри музикознавства
та музичної освіти,
заступник декана з науково-
методичної та навчальної роботи
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Мистецька освіта в системі вищої освіти України є складовою підготовки фахівців творчих спеціальностей і забезпечує формування фахових кадрів для сфер культури та креативних індустрій. Поєднання освітньої, художньо-творчої та виконавсько-практичної підготовки зумовлює специфіку організації навчального процесу та вимоги до результатів навчання. Таким чином, мистецька освіта в Україні виконує не лише професійну, а й культуротворчу функцію, забезпечуючи розвиток національного культурного простору через систему вищої освіти.

У ширшому полі культурно-освітньої політики роль мистецької освіти вищої школи визначається міжнародними та національними стратегічними документами, які розглядають культуру й освіту як взаємопов'язані чинники розвитку особистості та суспільства. Міжнародні підходи акцентують інтеграцію мистецької освіти в освітні стратегії та орієнтацію на якість і доступність, тоді як національні документи конкретизують ці орієнтири у державній політиці

та аналітичних матеріалах. Сукупно це формує нормативне підґрунтя розвитку мистецької освіти в Україні.

У цьому контексті особливе значення має Декларація MONDIACULT 2022, ухвалена на Всесвітній конференції з політики в галузі культури за ініціативою ЮНЕСКО, яка утверджує культуру як «глобальне суспільне благо» та підкреслює необхідність її інтеграції в політики сталого розвитку, освіти та соціальної згуртованості [1]. Документ акцентує підтримку культурної різноманітності, культурних прав і творчої діяльності, а також розвиток міжнародної співпраці та цифрового культурного середовища. У такий спосіб окреслюється політична рамка, у межах якої мистецька освіта розглядається як складова культурної політики сучасних держав.

На національному рівні зазначені орієнтири конкретизуються в офіційному документі «Мистецька освіта в Україні: естетичне вдосконалення особистості через розкриття творчого потенціалу», опублікованому Міністерством культури та стратегічних комунікацій України у 2024 році. У документі сформульовано національне бачення цілей і цінностей мистецької освіти в сучасному суспільстві, відповідно до якого мистецька освіта сприяє розвитку креативності, уяви та критичного мислення як ключових компетентностей адаптації до соціальних змін [2]. Підкреслюється, що мистецтво не обмежується формуванням технічних умінь, а відіграє вагомую роль у становленні гармонійної, творчої та соціально відповідальної особистості, здатної до пошуку нових рішень у різних сферах діяльності. Значну увагу приділено потенціалу мистецької освіти у розвитку емоційної стійкості, самовираження та міжособистісної комунікації як передумов соціальної інтеграції та взаєморозуміння. Документ акцентує також на роль мистецької освіти у розширенні світогляду особистості та формуванні культурного й інтелектуального середовища суспільства. Мистецька освіта всіх рівнів позиціонується як чинник підвищення якості життя та продукування нових культурних цінностей, що має довгостроковий вплив на суспільний розвиток. Особливо наголошується на її внеску в розвиток інноваційного мислення як ресурсу конкурентоспроможності держави. У підсумку мистецька освіта інтерпретується не лише як освітній процес, а як система соціокультурних практик, спрямованих на формування активних і креативних громадян. Таким чином, документ формує ідеологічну основу державної політики у сфері мистецької освіти, поєднуючи індивідуальний розвиток особистості з потребами суспільства у творчих та культурних компетентностях.

Узагальнений аналіз Декларації MONDIACULT 2022 та національного документа Міністерства культури та стратегічних

комунікацій України (2024) засвідчує, що розвиток вищої мистецької освіти в Україні відбувається в полі узгоджених глобальних і національних політик, у межах яких культура та освіта розглядаються як взаємопов'язані чинники розвитку особистості й суспільства. У цьому контексті мистецька освіта у вищій школі постає як інституційно організований простір відтворення та розвитку культурних смислів, традицій і цінностей. Саме система вищої мистецької освіти забезпечує фахову трансляцію національних художніх традицій у сучасні виконавські практики та їх включення в міжнародний культурний обіг. Такий підхід створює концептуальне підґрунтя для подальшого аналізу проблеми ідентичності в мистецькій освіті – від національно-культурного виміру до професійно-виконавського рівня.

У процесі вищої мистецької освіти національно-культурні змісти трансформуються у професійні властивості майбутнього артиста, що зумовлює формування виконавської ідентичності. Сутністю *виконавської ідентичності* є багаторівнева система професійних, культурних та індивідуально-творчих характеристик студента-артиста, що формується у процесі навчання та виконавської практики й реалізується у сценічній комунікації як унікальна модель художнього самовираження.

Структура виконавської ідентичності має багатовимірний характер і охоплює взаємопов'язані компоненти: 1) культурно-ціннісна ідентичність (національний звуко-код, мовна інтонація, виконавська естетика, культурна пам'ять), що відображає художню приналежність виконавця до певної культурної традиції; 2) інтерпретаційна ідентичність (спосіб музичного мислення, жанрово-стильове відчуття, виконавська драматургія, інтерпретаційне рішення, авторське трактування) як індивідуальне трактування музичного твору; 3) ансамблева ідентичність (художньо-образна співвідповідальність, баланс індивідуального й колективного, темпо-темброве взаємодія, сценічне співіснування) як етично-комунікативна модель виконавської взаємодії; 4) тембро-звукова ідентичність (індивідуальна звукова модель, техніка звуковидобування та звуковедення, темброве драматургія, монолітність саунду) як акустичне втілення творчої індивідуальності виконавця; 5) сценічно-перформативна ідентичність (сценічно-театральне самовираження, тілесність, рухопластика, невербальна комунікація, хепенінг, мікрофонна культура, образно-емоційна програма) як форма присутності виконавця у сценічному просторі; 6) професійна ідентичність (соліст, ансамбліст, педагог-виконавець, музикант, професійні функції, само-реалізація), що відображає усвідомлення власного місця у професійній діяльності; 7) особистісно-творча ідентичність (творча свобода,

образно-художнє мислення, самореалізація, здібності) як поєднання професійних і творчих характеристик виконавця; 8) комунікативна ідентичність (взаємодія з глядачем, диригентом, виконавцем, ансамблем) як співучасник творчого процесу. як систему взаємодії з партнерами та аудиторією.

Таке структурування дозволяє розглядати виконавську ідентичність як комплексне явище, що формується у взаємодії професійної підготовки, художнього досвіду та особистісного розвитку майбутнього артиста.

Узагальнення нормативних засад вищої мистецької освіти в Україні, положень міжнародних і національних політик у сфері культури та наукових підходів до національної музичної ідентичності засвідчує, що вища мистецька освіта є ключовим інституційним простором професійного становлення артиста та трансляції національно-культурних смислів у сучасні виконавські практики. У цьому середовищі національно-культурні змісти інтеріоризуються майбутнім виконавцем і набувають форми цілісної виконавської ідентичності як інтеграції професійних, інтерпретаційних, комунікативних і сценічно-перформативних характеристик. Це обґрунтовує доцільність розгляду виконавської ідентичності як важливого результату та показника якості вищої мистецької освіти.

Література:

1. MONDIACULT 2022 : States adopt historic Declaration for Culture. URL: <https://www.unesco.org/en/articles/mondiacult-2022-states-adopt-historic-declaration-culture> (дата звернення: 22.02.2026).
2. Мистецька освіта в Україні: естетичне вдосконалення особистості через розкриття творчого потенціалу. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. 2024. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/mysteczka-osvita-v-ukrayini-estetychne-vdoskonalennya-osobystosti-cherez-rozkryttya-tvorchogo-potenczialu/> (дата звернення: 22.02.2026).
3. Канішевська Л. Феномен «національно-культурна ідентичність» як проблема сучасного вітчизняного педагогічного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2020. 34/3, С. 204–210.
4. Фурдичко А., Усачова І., Калюжна Т. Художньо-виконавські рефлексії естрадного вокаліста як показник авторського стилю. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2024. 7(2). С. 183–191.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-26>

SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA: BETWEEN HISTORY AND MYTH

Kyrychek D. O.

*Creative Post-graduate Student
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
Kyiv, Ukraine*

The name of the world-renowned Ukrainian *soprano*, Solomiya Krushelnytska, occupies a stable and symbolically charged place in Ukrainian cultural memory. Music critics' publications, television and radio programs, street names, numerous musical events, and museum exhibitions create the effect of Krushelnytska's presence within the contemporary cultural imagination, sustaining her 'visibility' across art, stage, and literature, urban space, and institutional narratives. Within public discourse, she is most frequently described as a 'legendary' singer.

The combination of permanent *visibility* and the rhetoric of *legend* has contributed to the mythologization of Krushelnytska's image, gradually transforming it from a *historical figure* into a *cultural hero* within the Ukrainian symbolic space.

Alongside numerous musicological studies devoted to her artistry, her persona has been repeatedly reinterpreted in literature and theatre. Among such representations are Oleksandr Balabko's novel *A Kimono for Butterfly: From the Life of Solomiya Krushelnytska*, [1] the memoiristic narrative by Andi Semotiuk *Solomiya: Star of the Golden Age of Opera* [3], and Olena Lazovych's theatrical work *Solomiya: Pages from the Life of Solomiya Krushelnytska* (Teatr na Pechersku, Kyiv).

Particular attention should be given to musical works that construct her image through music itself. These cases create a complex epistemological situation of knowing '*music through music*,'[4] in which biography is mediated by musical language.

For many opera lovers, Krushelnytska's name remains inseparable from Giacomo Puccini's *Madama Butterfly*. Although she performed numerous major Italian roles, *Cio-Cio-San* became central to her artistic myth. After the unsuccessful premiere at *La Scala* in 1904, Puccini revised the opera and invited Krushelnytska to perform the leading role in Brescia.

Krushelnytska's triumphant performance in *Madama Butterfly* is preserved in cultural memory through archival recordings, reviews, and biographies. Her pivotal role in the opera's revival is highlighted by museums, theatrical exhibitions, and musicological research. The *Solomiya*

Krushelnytska Musical Memorial Museum in Lviv exhibits materials related to this performance. Annual memorial concerts and festivals honor her contribution to world opera, particularly her decisive role in transforming *Madama Butterfly* into an operatic masterpiece. The artistic poetization of Krushelnytska's persona has contributed not only to the mythologization of her figure but also of her *voice*.

The voice of Solomiya Krushelnytska is often described as a unique phenomenon in the world of opera. It combined power, technical perfection, and emotional depth, allowing her to take a prominent place among the greatest opera singers of her time. Critics and contemporaries highlighted several key aspects in their descriptions of her voice:

- *Range and Technical Mastery*: Her voice spanned a wide range, encompassing both lyrical and dramatic styles. She was famous for her ability to perform both soprano and mezzo-soprano roles with equal ease. Critics admired her ability to transition from tender, lyrical notes to dramatic climaxes.

- *Timbre and Expressiveness*: One of the most striking characteristics of her voice was its rich, warm, and resonant timbre. She could convey the finest shades of emotion, making every performance profoundly deep and emotionally saturated. Her voice was noted for its purity and nobility of sound.

- *Musical Sensitivity*: Beyond technical perfection, Krushelnytska was distinguished by extraordinary musical intuition and interpretative skill. She possessed the ability to penetrate the essence of every role, providing them with depth and drama. Her talent for interpreting complex musical works fascinated audiences and earned high praise from music critics.

- *Star Status in Society*: Critics from Italy, France, Argentina, and other countries called her voice "divine," "unique," and "majestic." For instance, after her performances in Milan, she was compared to an "unreachable goddess of the stage," while the Argentine press wrote that her voice "embraces the hearts of listeners, stirring the deepest feelings" [1]. "S. Krushelnytska is such a complex phenomenon that people do not even realize what impresses them most when they listen to her or look at her" [2].

Gradually, within the cultural space, the singer's voice transformed into her '*alter ego*,' acquiring a "separate" or "additional" life of its own.

Ultimately, over time, the figure of Solomiya Krushelnytska has acquired the clear traits of a *cultural hero* [3] within Ukrainian cultural memory – as a character (in fiction) who is linked to a specific musical text (the role of Cio-Cio-San) and who possesses superhuman, supernatural qualities (the voice).

The further evolution of Krushelnytska's mythologized image in Ukrainian culture eventually raised the question of how to embody her sound world. The challenge of "how to convey her primary, divine quality" – her voice – became the most vulnerable area for intermedia artistic solutions. Most often, authors choose the simplest and shortest path: citing rare archival audio recordings of Krushelnytska's voice.

A unique and somewhat paradoxical interpretation of the singer's image was Myroslav Skoryk's ballet *The Return of Butterfly*, with a libretto by Valeriya Vrublevska.

However, a particularly revealing case is the cinematic portrayal of Solomiya Krushelnytska, which involves a conscious directorial construction of her sonic image and the formation of a cinematic vocal portrait.

In Oleg Fialko's adaptation of Valeriya Vrublevska's novel *The Return of Butterfly* [1], the dramatic role of Krushelnytska was performed by actress Olena Safonova, while the singing voice was provided by Gizela Tsypola. The separation of corporeal presence and vocal embodiment produces a specific hybrid form, a "*film-opera*": a cinematic narrative structured by operatic principles of vocal centrality.

The film reconstructs key stages of Krushelnytska's career, culminating in her triumph as Cio-Cio-San. Yet its narrative logic extends beyond biographical representation. The protagonist is framed primarily through artistic vocation and self-discipline, while the sphere of personal intimacy remains markedly restrained. As a result, the figure of the singer is monumentalized: she appears less as a psychologically individualized character and more as a symbol of professional destiny.

Created within the late Soviet cultural context, the film reflects a recognizable pattern of heroization. Devotion to art, perseverance, and the renunciation of private life form the ethical axis of the narrative. This structuring of the plot introduces a clear ideological inflection, aligning the myth of the prima donna with broader narratives of sacrifice and service.

Particularly significant is the film's *orthoepic* dimension, which carries artistic, dramaturgical, and ideological meaning. Due to Soviet language policy, *The Return of Butterfly* exists in two versions – Russian and Ukrainian. Within the Ukrainian version, however, an additional linguistic opposition becomes central: *Italian – Ukrainian*. This contrast operates not merely as a marker of setting but as a structural device within the film's sound design.

Dramaturgically, three layers of *orthoepy* may be distinguished: everyday speech, operatic pronunciation, and stylized folk intonation. Despite their functional differences, these layers converge toward a unified academic-literary norm. Such convergence produces a form of orthoepic

universalism that mirrors the protagonist's trajectory from struggle to artistic glory. The discipline of pronunciation parallels the discipline of vocation; sound itself becomes a vehicle of ideological meaning.

Thus, the film does not simply depict Krushelnyska's biography. It actively participates in consolidating her cultural myth. Through the hybrid structure of the *film-opera*, the mediated separation of body and voice, and the Italian–Ukrainian orthoepic opposition, cinema becomes a site where historical memory is transformed into symbolic narrative.

References:

1. Балабко О. Кімоно для Баттерфляй. Із життя Соломії Крушельницької : роман. Чернівці : Букрек, 2022. 320 с.
2. Бентя Ю. Культурний герой сентименталізму в жанрово-стильовій картині світу : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2021. 241 с.
3. Врублевська В. Соломія Крушельницька. Київ : Дніпро, 1986. 357 с.
4. Кияновська Л. О., Комаревич І. Л. Соломія Крушельницька і українська мистецька емансипація в Галичині. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 136. С. 22–34.
5. Ковтун Н. Структурно-функціональний аналіз архетипу культурного героя : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2019. 182 с.
6. Коляда І. Соломія Крушельницька. Харків : Фоліо, 2019. 121 с.
7. Коляда І., Дрозденко В. Соломія Крушельницька та радянська влада: від зірки зі світовою славою до забуття. *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті* : зб. наук. пр. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. із міжнар. участю (Львів, 11–12 черв. 2020 р.). Львів : Друкарня ЛНМУ імені Данила Галицького, 2020. С. 178–182.
8. Ніколаєва Л. Українська музика в репертуарі Соломії Крушельницької. *Збірник праць ТО НТШ*. Тернопіль : Рада, 2008. Т. 4 : Видатні постаті в українській культурі і науці. С. 59–67.
9. Турчак Л. Соломія Крушельницька в українському та світовому музично-театральному мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 38. С. 31–36.
10. Semotiuk A. J. Solomea. Star of the Golden Age of Opera. Toronto : Rodovid & Courageous Heart Productions, 2023. 465 p.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-27>

THE CONSEQUENCES OF GLOBALIZATION POLICIES ON CULTURAL IDENTITY

НАСЛІДКИ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ ЩОДО КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Kurbanov G. O.

*Doctor of Arts, Senior Lecturer,
Senior Lecturer at the Department
of Sound Engineering
I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National
University of Theatre, Cinema
and Television,
Kyiv, Ukraine*

Курбанов Г. О.

*доктор мистецтв,
старший викладач,
старший викладач кафедри
звукорежисури
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
м. Київ, Україна*

Процес глобалізації в останні десятиліття торкнувся найрізноманітніших сфер людського буття. Безумовно, сьогодні ми можемо говорити не лише про економічну глобалізацію, а й про культурну глобалізацію, яка має свої особливості та динаміку. Варто зазначити, що глобальний культурний розвиток «має яскраво виражену тенденцію до уніфікації локальних спільнот, що проявляється у поширенні спільних цінностей, норм, стандартів, ідеалів, частково універсального характеру» [2, с. 203].

Культурна глобалізація, як і багато інших явищ, має як позитивний, так і негативний вплив на всі сфери суспільного життя. Так, у процесі глобалізації розвинені та країни, що розвиваються, збагачуються у різних сферах життєдіяльності (в економічній, у сфері торгівлі та промисловості), але, з іншого боку, вони часто втрачають елементи своєї національної культури, свою унікальність, почуття незалежності та самостійності.

Як видається, на сьогоднішній день можна виділити 3 основні напрямки у теоретичному розгляді феномену культурної глобалізації: гіперглобалістський, глобалістський (локалізаційний, глокалізаційний) та умовно антиглобалістичне. Якщо перша теорія наполягає на неминучості глобалізації і, як наслідок, уніфікації світового культурного простору, друга стверджує, що процес глобалізації не настільки однозначний, а його витратами в ряді випадків стає феномен локалізації культур, то третя стверджує, що глобалізація, зокрема культурна, взагалі неможлива через специфіку цивілізаційного устрою світу.

До теорій глобальної уніфікації культурного простору можна віднести теорію М. Уотерса. Цей дослідник у своїх теоретичних розробках спирається на постмодерністське бачення світу і, перш за все, на теорію симулякрів Ж. Бодріяра. З точки зору М. Уотерса, саме культура є найбільш піддатливою глобалізації та найбільш глобалізованою сферою на сьогодні. Цей автор зазначає, що культура – це простір образів і символів, які найлегше поширюються без будь-якої прив'язки до конкретної території, на відміну від економіки, політики тощо. М. Уотерс вводить термін «потік симулякрів», який є частиною глобального культурного потоку [1, с. 12]. В результаті глобалізація розуміється ним як сукупність тенденцій, «що ведуть до детериторіалізації соціального, зумовленої експансією символічних обмінів» [3, с. 129].

Очевидно, що ігнорувати глобальні процеси на сьогоднішній день неможливо, оскільки це може призвести до відсталості. З точки зору найбільш радикальних прихильників глобалізації, результати можуть бути ще більш драматичними: неминуче включення у світовий поділ праці у такому випадку перетвориться на частину «глобальної периферії» зі всіма негативними наслідками для нації: втратою економічного суверенітету, культурної та політичної ексклюзивності, духовною деградацією. Виходом з цієї ситуації, на їхню думку, може бути лише відмова від розгляду національної культури як самоцінності. Але водночас протилежна позиція ґрунтується на тому, що існує відчутна небезпека того, що глобалізація може завдати серйозної шкоди національним цінностям, загострити проблеми дотримання соціальної справедливості, наприклад у сфері освіти, відповідно до культурних, етнічних, мовних та інших різниць. Звичайно, процес глобалізації культури сьогодні можна розглядати як беззаперечний факт. При цьому він має чітко виражену західну модерністську спрямованість, коли західні зразки априорі сприймаються як більш розвинені та досконалі. Саме в цьому, на нашу думку, і полягає головна протиріччя глобальних культурних процесів.

Література:

1. Smith A. Is there a Global culture? *Intermedia*. 1992. Vol. 20. No. 4–5. P. 11–12.
2. Wallerstein I. *Utopistics: Or Historical Choices of the Twenty-First Century*. N.Y. 1998. The new press. 93 p.
3. Waters M. *Globalização*. Oeiras. 1999. 95 p.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-28>

CULTURAL MEMORY AND ART: TRANSFORMATIONS OF FOLKLORE HERITAGE IN THE ERA OF GLOBALIZATION

КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ І МИСТЕЦТВО: ТРАНСФОРМАЦІЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ СПАДЩИНИ В ДОБУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Moskvichova Yu. O.

*Ph.D. in Art History,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Music and Performing Arts
Mykhailo Kotsiubynskyi State
Pedagogical University of Vinnytsia
Vinnytsia, Ukraine*

Москвічова Ю. О.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент,
доцент кафедри музичного
та перформативного мистецтва
Вінницький державний педагогічний
університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна*

Сучасний етап розвитку світової культури характеризується інтенсивними процесами глобалізації, що зумовлюють активні міжкультурні контакти, уніфікацію художніх стандартів і поширення масових моделей споживання мистецтва. Вступ людства в епоху глобалізації зумовив ключові проблеми сучасності, серед яких домінування глобальних цінностей та орієнтирів над локальними; перетворення громадянського суспільства на єдину форму упорядкування глобального соціуму; гібридизація культури; послаблення національно-державного фактора [3, с. 48]. Культурна глобалізація передбачає певну уніфікацію культур, тобто формування універсальних цінностей [3, с. 49]. У таких умовах загострюється проблема збереження культурної самобутності народів, їх історичного досвіду та системи традиційних цінностей. А це, в свою чергу, призводить до тенденцій по відродженню національної ідентичності, що можна розцінювати як одну із відповідей на прояви уніфікації культури [5, с. 146]. У цьому контексті особливого значення набуває феномен культурної пам'яті як форми колективного досвіду, що акумулює цінності, традиції та світоглядні моделі спільноти і є чинником формування ідентичності. Одним із найдієвіших інструментів її збереження й трансляції постає мистецтво, здатне не лише фіксувати минуле, а й творчо його інтерпретувати відповідно до викликів сучасності.

Фольклорна спадщина, що тривалий час функціонувала в межах побутового середовища, у ХХ–ХХІ ст. дедалі активніше інтегрується у професійний художній простір. Цей процес супроводжується її

сценізацією, стилізацією, композиційним переосмисленням і жанровою гібридизацією. Унаслідок цього фольклор перестає бути виключно формою традиційного способу життя, натомість перетворюється на універсальний художній ресурс, що забезпечує безперервність культурної пам'яті в нових соціокультурних умовах. Зазначені трансформації виразно простежуються у сфері народно-сценічної хореографії. Практика професійних і аматорських ансамблів народного танцю засвідчує, що локальні танцювальні традиції адаптуються до вимог сцени, поєднуючись з елементами академічної техніки, театралізації та сучасної режисури. У цьому контексті сценічна інтерпретація постає своєрідним «архівом пам'яті», де відтворюються й передаються наступним поколінням зразки традиційної культури. Показовою є діяльність Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, який сформував модель театралізованої інтерпретації народної хореографії, що поєднує автентичну лексику з класичною технікою, розвиненою драматургією та масштабною сценографією. Такий підхід сприяв утвердженню народного танцю як впізнаваного символу української культури в міжнародному мистецькому просторі. Водночас регіональні колективи актуалізують локальні хореографічні коди, зберігаючи специфіку рухової пластики, ритміки та образності окремих етнографічних зон і водночас осучаснюючи їх відповідно до естетичних запитів глядача. Характерним прикладом є Академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії, репертуар якого ґрунтується на системному зверненні до фольклорних джерел Подільського регіону – танцювальної пластики, пісенної традиції, локальних виконавських манер, обрядовості та костюма. Колектив популяризує народні пісні, зібрані подільськими фольклористами (Н. Присяжнюк, Г. Танцюра, Р. Скалецький, З. Чорна, М. Руденко та ін.), поєднуючи етнографічну достовірність із професійною режисурою, музичною обробкою та сучасними засобами сценічної виразності. Творчість ансамблю характеризується пошуком нових жанрових форм і мистецького синтезу, тенденцією до театралізації хорового співу, використанням сучасної сценографії, що відображено в концертних програмах «Подільська рапсодія», фольк-шоу «Поділля має таланти», «Ой, зійдімося, роде!» та ін. [4, с. 89]. У такий спосіб діяльність колективу постає формою інститулізованої культурної пам'яті, де відбувається не лише відтворення, а й творча реконструкція регіональної спадщини.

Загалом народно-сценічні ансамблі виконують важливу просвітницьку й репрезентативну функції: через фестивалі, гастрольні тури та міжнародні мистецькі проекти вони інтегрують локальний фольклор у загальноукраїнський і світовий культурний простір; сценічні

практики забезпечують збереження історичної пам'яті та водночас сприяють актуалізації традиції в сучасному глобалізованому середовищі.

Аналогічні процеси відбуваються і в музичному мистецтві. Традиційна пісенна та інструментальна культура активно інтегрується у професійну композиторську та виконавську практику, набуваючи нових форм існування – від академічних обробок народних мелодій до проєктів у стилі world music, фольк-року чи етно-джазу. Найпоширенішою формою циркуляції фольклору в академічному музичному просторі виступає жанр обробки (хорової, вокально-інструментальної, інструментальної), який присутній у творах більшості українських композиторів [6, с. 137]. Ця модель представлена й у творах популярних виконавців. Сучасні музиканти звертаються до архаїчних наспівів, автентичних тембрів народних інструментів, поєднуючи їх із електронними засобами звукотворення. У такий спосіб формується новий тип культурного продукту, що одночасно зберігає зв'язок із традицією та відповідає вимогам світового мистецького ринку. Подібні практики не лише актуалізують фольклорну спадщину, а й розширюють аудиторію її сприйняття, залучаючи молоде покоління до процесу осмислення власної культурної ідентичності.

Важливо підкреслити, що трансформація фольклору в сучасному мистецтві не означає втрати автентичності, а навпаки, засвідчує динамічний характер культурної пам'яті, її здатність до адаптації та оновлення. Традиція постає не як статичний музейний артефакт, а як жива система, що постійно переосмислюється в нових історичних обставинах. Показовими щодо сучасних форм актуалізації фольклорної спадщини є практики локальних етномузичних колективів, зокрема вінницького етногурту «Мокоша», творчість якого ґрунтується на поєднанні автентичного пісенного матеріалу з елементами сучасної аранжувальної культури. Звернення до обрядових, календарно-пісенних і ліричних зразків у синтезі з новітніми інструментальними й сценічними засобами формує цілісний художній простір комунікації між традицією та сучасним слухачем. За таких умов фольклор постає не як архаїчний релікт, а як актуальний мистецький ресурс, здатний органічно функціонувати в сучасному культурному середовищі. Не менш показовим є досвід фольк-рок гурту «Очеретяний кіт», заснованого 1995 р. у Вінниці музикантом Костянтином Бушинським. Формування впізнаваної стилістики колективу, що відбулося після приєднання Романа Кріля, ґрунтується на синтезі фольклорних інтонацій з елементами року, блюзу, джазу та лаунж-музики. Звернення до широкого жанрового спектра – від чумацьких і ліричних пісень до рок-н-рольної та блюзової стилістики – зумовлює створення

оригінальних композицій, у яких етнічні мотиви поєднуються із сучасними засобами музичного аранжування. Активна фестивальна діяльність гурту (участь і перемоги у всеукраїнських мистецьких форумах «Червона рута», «Шешори», «Країна мрій», «Арт-поле», «Мазепа-фест» та ін.) сприяє інтеграції локального фольклорного матеріалу в загальноукраїнський і міжнародний культурний простір. Досвід «Очеретяного kota» засвідчує, що подібні ініціативи відіграють важливу роль у популяризації регіональної спадщини серед молодії аудиторії та формуванні нових моделей сприйняття національної музичної традиції, актуалізуючи її в контексті сучасної культури.

Вагому роль у процесах збереження й трансляції культурної пам'яті відіграє фестивальний рух, який у сучасних умовах перетворюється на простір міжкультурного діалогу й репрезентації етнічної музики та хореографії. Зокрема, фестивалі «Шешори» та «Країна мрій» стали важливими платформами для презентації української фольклорної та етно-мистецької сцени, об'єднуючи автентичні колективи, професійні ансамблі, експериментальні гурти та широку аудиторію. У межах таких подій традиційна культура інтегрується в міжнародний контекст, набуваючи нових форм популярності. Фестивальний формат сприяє не лише збереженню окремих зразків нематеріальної спадщини, а й формуванню спільного культурного простору, у якому відбувається обмін досвідом, переосмислення традицій і творення сучасних мистецьких практик.

Отже, у добу глобалізації мистецтво виконує роль активного механізму збереження й конструювання культурної пам'яті. Через сценічні, музичні та міждисциплінарні практики фольклорна спадщина інтегрується у сучасний культурний простір, сприяючи зміцненню національної самобутності та розвитку міжкультурної комунікації. Такий підхід дозволяє розглядати трансформацію традиції не як загрозу, а як необхідну умову її подальшого існування й творчого розвитку в глобальному світі.

Література:

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 437 с.
2. Глобалізація і культурна ідентичність: український вимір / [О. В. Білий, О. Є. Гомілко, С. А. Лозниця та ін.]. Київ : Наукова думка, 2018. 276 с.
3. Москвічова Ю. О. Діалог культур як основа сучасного мультикультурного соціуму в умовах культурної глобалізації. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія і практика навчання* : збірник наукових

праць ВДПУ імені Михайла Коцюбинського. Вінниця, 2023. Вип. 2. С. 47–54. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023\(2\)-06](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023(2)-06)

4. Москвічова Ю., Сушицький М., Шинкаренко М. Народна хореографічна культура Вінниччини: збереження й трансформація регіональних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* 2023. Вип. 59. Том 2. С. 85–92. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-2-12>

5. Русул О. В. Мультикультуралізм і культурна глобалізація. *Вісник Дніпропетровського університету*, 2012. № 9/2. С. 146–151.

6. Ткач А. А. Відродження фольклору в сучасному просторі українців. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. 2020. Вип. 37. С. 134–138.

SECTION 10. MODERN ARTISTIC PRACTICE

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-29>

PARALLELIZATION OF STAGE IMAGES IN THE PLAY «GALILEO GALILEI» (1999): THEORETICAL AND PRACTICAL ASPECTS

ПАРАЛЕЛІЗАЦІЯ СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ У ВИСТАВІ «ГАЛІЛЕО ГАЛІЛЕЙ» (1999): ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ

Hrynyshyn M. V.

*Honored Art Worker of Ukraine,
Associate Professor,
Head of the Department of Musical
and Performing Arts*

Гринишин М. В.

*Заслужений діяч мистецтв України,
доцент,
завідувач кафедри музично-сценічного
мистецтва*

Holosniak V. V.

*Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor at the Department
of Musical and Performing Arts
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University
Kyiv, Ukraine*

Голосняк В. В.

*Заслужений артист України,
доцент кафедри музично-сценічного
мистецтва
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

У сучасній практиці театральних постановок принцип паралелізації сценічних образів постає як важливий естетичний і драматургічний інструмент, зокрема у виставі «Галілео Галілей» (1999) режисера Мирослава Гринишина, здійсненій в Івано-Франківському обласному музично-драматичному театрі імені Івана Франка (прем'єра – 6 листопада 1999 року). У цій інтерпретації паралельна організація сценічного простору визначає характер взаємодії персонажів і способи їхньої репрезентації, поєднуючи традиційні підходи з авторським режисерським баченням. Особливої ваги набувають прийоми універсалізації образів, співіснування множинних смислових рівнів і сценічних планів, що взаємодіють між собою та формують цілісний, багатошаровий театральний текст.

Постановка «Галілео Галілей» Мирослава Гринишина належить до тих сценічних інтерпретацій, де класична драматургія стає

майданчиком для реалізації комплексної паралелізації сценічних образів. Як режисер, Гринишин широко відомий своїми експериментальними театральними практиками і прагненням до розширення традиційних меж сценічної репрезентації. Паралелізація у театрі – це техніка, що передбачає співіснування кількох сюжетно-сміслових ліній, образів чи реалій одночасно на сцені, з метою створення множинних смислів, діалогів і напруги між ними. У виставі *«Галілео Галілей»* це стає важливим засобом розкриття конфлікту між індивідуальною свободою пізнання і соціальною (церковно-політичною) владою.

Паралелізація сценічних образів тісно пов'язана з поняттями інтермедіальності, мультиголосності та полілогічності в театрі ХХ – ХХІ ст. Такі прийоми дозволяють створювати синхронні контексти, де один сюжетний шар не просто ієрархічно домінує над іншим, а розкриває нові відтінки смислу у взаємодії з ним. У класичних текстах, наприклад у п'єсах Бертольта Брехта (*Galileo Galilei*), присутня вже певна полілогічна структура мислення: головний герой постає в постійному конфлікті між особистою і науковою істинами та соціальними нормами. Саме суперпозиція цих площин створює основу для паралелізму драматургії. Режисерська паралелізація розкривається через: сценічну символіку й метафору (візуальний рівень); акторську манеру (мову тіла, темброві контрасти, пластичні рішення); суперпозицію часових і сміслових шарів (сучасність і історична ретроспектива сцени); розгортання кількох асоціативних просторів одночасно, що підсилює драматичну напругу.

У традиційному прочитанні Галілео – це конфліктний мислитель, що протистоїть інквізиції. У режисерському баченні Гринишина він перестає бути лише самотнім героєм історичного часу; його образ розгортається в площині універсальної системи опору тиранії мислення. Такий підхід передбачає паралельне існування мінімум двох сміслових архетипів: науковця і правдошукача – традиційний образ; символу гуманістичного протесту – універсального культурного маркера.

Ця подвійність стає одним із важливих компонентів сценічної тканини вистави: акторська гра, сценографія, світло і звук створюють суперпозицію образів, де внутрішній світ героя співіснує із зовнішнім соціально-історичним контекстом.

Одним із ключових механізмів паралелізації у виставі є сценографічні рішення, які проєктують один і той самий простір у кількох вимірах одночасно. Світло, звук, розташування простору та рухи акторів створюють ефект «накладання реальностей» – історичної та метафоричної – без створення строгої хронології. Наприклад, у сценах

допитів – коли Галілео стоїть перед інквізиційним трибуналом – номінальний простір суду накладається на метафоричний простір внутрішнього сумління героя. Така техніка дозволяє показати не лише емоційну реакцію персонажа, а й композиційно паралельний сюжетний вимір.

Акторська паралелізація у виставі полягає в тому, що кожна дія чи репліка одночасно функціонує на двох рівнях: як сценічна дія у контексті сюжету; як сенсотворчий елемент, що резонує за межами сюжетної лінії. Це досягається за рахунок: мінливого темпу мовлення; варіацій інтонації та жести; використання пауз і повторів як смислового маркера. Сам режисер під час своїх постановок часто підкреслює важливість інтонаційних та пластичних стратегій як засобів передачі внутрішнього стану героя.

Структура паралелізованого сценічного тексту не лише формує нові художні якості, але й активізує рефлексивне сприйняття глядача. Глядач стає не пасивним спостерігачем, а співтворювачем смислу, інтерпретуючи одночасні смислові шари, які накладаються один на одного.

Цей ефект укріплюється через: спільну поліфонічну звукову картину (де музика, шумові ефекти, мовні потоки співіснують); проривні сценічні риторичні, які навмисно перебувають у напрузі між собою. Такий театральний досвід активізує глядача до постійного перепрочитання того, що відбувається на сцені, що є способом психологічного включення.

Паралелізація сценічних образів у виставі «Галілео Галілей» Мирослава Гринишина виступає не лише як художній прийом, але й як теоретично обґрунтований спосіб побудови сценічної реальності, здатний: активізувати багаторівневе смислоутворення; вивести дію за межі одномірної сюжетної лінії; залучити глядача до рефлексивного сприйняття. Режисерські рішення у цій постановці демонструють можливість сучасного переосмислення класичного тексту через паралельні смислові площини, що створюють поетичну й рефлексивну театральну реальність.

Література:

1. Брехт Б. Малий органон для театру / пер. з нім. Київ : Основи, 2003. 120 с.
2. Brecht B. Galileo. London: Methuen Drama, 2001. 112 p.
3. Паві П. Словник театру. Львів: Літопис, 2006. 640 с.
4. Паві П. Аналіз вистави. Театр у міждисциплінарному контексті. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2012. 320 с.

5. Барба Е. Паперовий човен. Трактат про театральну антропологію. Львів : Літопис, 2001. 240 с.
6. Гротовський Є. До бідного театру. Київ : Факт, 2003. 140 с.
7. Клековкін О. Театр як система знаків. Київ : Фенікс, 2010. 360 с.
8. Клековкін О. Сучасний театр: від репрезентації до присутності. Київ : АртЕк, 2014. 280 с.
9. Бондарєва О. Драма як модель свідомості. Київ : Інститут літератури НАН України, 2009. 300 с.
10. Нікоряк Н. Поліфонія сценічного образу в сучасному українському театрі. *Вісник Харківської державної академії культури*. 2018. № 56. С. 10–14.
11. Фішер-Ліхте Е. Естетика перформативності. Київ : Ніка-Центр, 2019. 360 с.
12. Lehmann Н.-Т. *Postdramatic Theatre*. London : Routledge, 2006. 240 p.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-30>

THEMES AND IMAGES OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART IN THE CONTEXT OF ACTUALIZATION OF THE CHALLENGES OF TIME

ТЕМИ І ОБРАЗИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ АКТУАЛІЗАЦІЇ ВИКЛИКІВ ЧАСУ

Kyrychenko O. I.

*Ph.D., Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Arts
Central Ukrainian State University
named after Volodymyr Vynnychenko
Kropyvnytskyi, Ukraine*

Кириченко О. І.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент,
доцент кафедри мистецтв
Центральноукраїнський державний
університет імені Володимира
Винниченка
м. Кропивницький, Україна*

Активний розвиток сучасного українського мистецтва припав на часи, коли в Україні відбувались зміни політичного устрою, коли країна набула незалежності і розпочала самостійний шлях самовизначення, хоча формування напрямів сучасного мистецтва розпочалося раніше, ще у 1970–1980-ті роки. З кінця 1980-х мистецтво відгукується

на ті зміни, що відбуваються в усіх сферах суспільного життя. З'явилися художники, які відмовилися від традиційної форми художнього висловлювання і від класичної образотворчої системи, рзширилась видова специфіка мистецтва.

Якщо поглибитися в історію становлення та подальшого розвитку сучасного мистецтва в Україні, то початковий етап припадає на період авангарду, далі новий інтерес до сучасних форм мистецтва актуалізується у 1970–1980-ті роки, коли сформувався рух андеграунду. Наступний етап відзначився появою «Нової хвилі» наприкінці 1980-х і у 1990-ті, коли художники активно звертаються до експресіонізму, трансавангарду і власне постмодернізму. Новітній період розпочався на початку 2000-х, в цей час формується інституалізація сучасного мистецтва, створюються акційні групи, мистецтво спрямоване на відтворення національної самоідентичності. У 2014–2020-х події революції Гідності і війни акцентують увагу митців на політичній тематиці. Така періодизація дозволяє визначити основні акценти у виборі тем і образів, що характеризують кожен період.

Метою даної статті є виявлення тематичного спрямування сучасного українського мистецтва на кожному етапі його розвитку та визначення актуалізації викликів часу, які впливали на формування тематики та вибір засобів художнього висловлювання.

Методологічна основа дослідження базується на комплексних загально-наукових методах, серед яких компаративний аналіз, синтез, узагальнення, та методологічних підходах – історико-культурологічному та системному, які спрямовані на теоретичне осмислення зазначеної проблеми.

Дослідники, звертаючись до проблем сучасного українського мистецтва, акцентують увагу на різних аспектах, виявляючи основні тенденції, образну складову та художнє втілення концептуальних ідей, які є змістовою основою сучасного мистецтва. Серед тих, хто аналізує образну систему та її художнє вирішення, слід назвати таких авторів, як О. В. Карпенко, Т. В. Міронова, О. С. Морщакова, В. В. Сапега, О. Ліщинська, К. Носко, О.Соловійов та інші. Проте спеціально тематичний комплекс у контексті актуалізації викликів часу не розглядався. Між тим протягом останньої чверти ХХ і першої чверти ХХІ століть митці звертались до різних тем і образів, різних видів мистецтва, вибір яких визначався актуальністю подій та реакцією на них мистецької спільноти.

Тематика сучасного українського мистецтва визначається актуальними соціальними проблемами, в ньому переважають теми політичного характеру, глобалізації, екології, культурного діалогу, національної ідентичності, які транслуються через живопис, інсталяції

та художні об'єкти, абстракцію, відео-арт, фотографію, мурали, нерідко через провокативні образи. Іноді художники переосмислюють образи масової культури або попередні твори, свосвідно їх інтерпретуючи, вступаючи в діалог з тими чи іншими художніми системами.

Наприкінці 1980-х і у 1990-ті роки теми та образи сучасного українського мистецтва були тісно пов'язані з культурним діалогом, який визначався увагою митців до класичних творів та їхнього переосмислення у новому часовому вимірі. Живопис трансавангарду, представлений іменами О. Голосія, О. Ройтбурда, А. Савадова, О. Гнилицького, Д. Кавсана та інших, нерідко використовує класику в іронічному аспекті, звертаючись до знайомих композицій і прочитуючи їх по-новому, в результаті чого «твір сучасного мистецтва постає і як соціальна комунікативна дія, і як знакова система, яка організовує громадсько-культурний процес, що обумовлює фундаментальне значення інтерпретації для його сприйняття» [1, с. 128–129].

Найменш іронічним предстає О. Голосій. Його монументальне полотно «Жовта кімната», 1989 (200 см x 420 см) викликає асоціації з «Розстрілом» Франсиско Гойї: на картині зображено дивний простір, в якій з двох сторін входять чудові істоти і як би застигають у невідомості, нерозумінні. Саме інтерес до незвіданого, незрозумілого, містичного, тому й притягального, пронизує всю творчість Голосія. І цей страшно-великий смисл тут не іронія.

У першому десятилітті 2000-х живопис в українському сучасному мистецтві залишається актуальним, багато художників навмісно працюють у реалістичній манері, тематично більшість творів відрізняється фантазійністю, незвичністю сюжетів: «поворот до казковості як нова міфологія був узагалі притаманний українському живопису першої половини нульових. Він збігся із загальною тенденцією інфантилізації у світовій культурі» [2]. О. Соловійов називає тут таких художників, як А. Савадов, В. Цаголов, О. Тістол, О. Ройтбурд, О. Гнилицький, М. Мамсіков, В. Кожухар, Е. Колодій та інших. Одночасно дослідник відмічає, що помітною тенденцією залишається в ці роки абстрактний живопис, який яскраво представлений творами А. Криволапа, Т. Сільваші, М. Кривенко, О. Животкова, М. Гейко [2].

Поступово сучасне мистецтво України стає більш активним в освоєнні мистецьких акцій та художніх об'єктів, відтворюється багато інсталяцій, перформансів, поширюється відео-арт та різні види медіа-мистецтва. Політичні реалії входять у художні твори як відгук на події сучасності: інсталяції О. Сайя «Не наступи на граблі», О. Верещака «Терпи. Забудь» (Київ, 2014). Багато уваги в цей час приділяється національним мотивам і темам. Художники використовують сюжети і образи, що тісно пов'язані з місцевим колоритом, як, наприклад,

С. Григорян, який звернувся до карпатських легенд: в інсталяції «Гуцулозавр Карпатський» (2016) він намагається скласти новітню легенду про карпатських динозаврів, що нібито вимерли зовсім нещодавно. Наповнення творів символами та знаками, котрі перегукуються з народними зображувальними традиціями, є характерним для творчості львівянина Романа Романішин: «Гуцульський новий рік», «Гуцульщина. Натюрморт». Національна ідентичність стає темою відео-інсталяції К. Ганейчук «Коди» (2018), в якій представлені 12-метрові рушники, виконані на домотканому полотні і орнаментовані. Коди тут – це інформативні кластери, носії інформації. Художницю цікавить інформація, що закодовується і переноситься в часі народним мистецтвом.

Тема ідентичності набуває значення і в мистецтві 2020-х, хоча відразу після подій Євромайдану і особливо з початком війни «однією з головних тем стало минуле та опрацювання архівів» [3] і власне самі події революції Гідності та війни. Під час війни особливо актуалізується мистецтво плакату, зокрема у творчості О. Шупляка у повний голос звучить заклик боронити українську землю від агресора: «Летять додому лелеки», «Війна», «Прилетіли додому лелеки», «Роззія», «Ukraine», «The War» (всі – 2022) [4, с. 129]. Особливий інтерес у воєнні часи викликав жанр натюрморту, який наділяється глибоким філософським змістом і «підкреслює дуалістичність людського світу: війна та світ, життя та смерть, руйнація та творчість. Предмети, з яких складаються ці натюрморти, одночасно є нагадуванням про тлінність людського життя і вічність людської душі» [5, с. 40]. Такими творами А. Савадова «Сакральний натюрморт» (2016), Д. Мовчана «Vanitas» (2021), які сприймаються символічно. Тематика творів воєнного стану дуже розвінена, крім героїзованих образів військових – наприклад, художник під ником Вітер Степовий створює роботи у техніці піксель-арт, в яких поєднує образи українських військових з історичними постатями, персонажами з давніх міфів, – виникають щоденники (В. Ралко, І. Леві), вони не тільки описують словами події, а й ілюструють кожен день війни (О. Грехов), актуалізується фотографія. Воєнна тема емоційно навантажена, сприймається глядачами дуже близько.

Таким чином, зміст та образи, якими наповнюються твори сучасного українського мистецтва, є відгуком на актуальні події сучасності, на кожному етапі розвитку мистецтва вони набувають різної гостроти та різного смислу. В подальшому необхідно розглянути видову специфіку та втілення актуальних проблем через різні види сучасного мистецтва.

Література:

1. Сапега В. В. Стратегії інтерпретації сучасного мистецтва : лисс. ... кандидата філософських наук: спец.: 09.00.02 – діалектика і методологія пізнання. Одеса, 2019. 238 с.
2. Соловийов О. Тенденції розвитку сучасного українського мистецтва (2000–2020). *Образотворче мистецтво*. 2022. 1–2. С. 47–51.
3. Носко К. Українське сучасне візуальне мистецтво за 30 років: як змінювалось та чого чекати у майбутньому. *Суспільне Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/1231550-laboratoria-spilnogo-mistecki-praktiki-2000-h/> (Дата звернення 23.02.2026).
4. Карпенко О. В. Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 127–134.
5. Федорец С. В., Братусь І. В. «Воєнний натюрморт» в сучасному українському мистецтві. *Young Scientist*. № 6 (130). 2024. С. 37–41.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-31>

**STAGE DIRECTION OF A MUSICAL CONCERT NUMBER
AS A FORM OF CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICE
IN HIGHER ARTS EDUCATION**

**РЕЖИСУРА МУЗИЧНОГО КОНЦЕРТНОГО НОМЕРА
ЯК ФОРМА СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ
У ВИЩІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ**

Lievit D. A.

*Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Academic and Pop Vocal
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University
Kyiv, Ukraine*

Левіт Д. А.

*кандидат філософських наук,
доцент,
доцент кафедри академічного
та естрадного вокалу
столичний університет
імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Вступаючи в поле осмислення сучасної мистецької освіти, складно оминати той факт, що концертний номер уже давно перестав бути лише фрагментом програми або допоміжним елементом концертної драматургії. Він дедалі частіше функціонує як самостійна художня одиниця, у межах якої стикаються режисерське мислення, виконавська інтерпретація, сценографія та технологічні засоби. Університетське середовище реагує на ці процеси доволі чутливо: робота над номером стає не тільки формою навчального завдання, а й способом відпрацювання творчої автономії студента. Саме тому, на нашу думку, концертний номер слід розглядати як мікропроект, що поєднує драматургію, візуальну концепцію та мультимедійні елементи й водночас виступає навчальною лабораторією, де формується режисерська логіка сценічного мислення.

Якщо звернутися до способів побудови сценічної дії, то можна помітити, що драматургія концертного номера все частіше не обмежується лише розвитком музичного матеріалу. Вона вибудовується як синтез кількох складників – музичного, візуального, пластичного, текстового тощо. У концертних номерах конфлікт або внутрішня напруга стає рушійною силою, а коротка форма не скасовує потреби у драматургії. О. Берегова нагадує про переломні процеси другої половини ХХ століття, коли з'являються театралізовані форми концертного виступу й активізується інтерес до перформативності. Зокрема, феномен «інструментального театру» у творчості українських

композиторів позначився на подальшому розвитку сценічного мислення: полістилістика, поєднання різних жанрових елементів, увага до сценічної дії поступово формують нове розуміння концертного номера як події, а не лише виконання [1].

Іноді це виглядає досить фрагментарно: номер може складатися з епізодів, що не прагнуть до завершеності, а лише створюють певну атмосферу чи емоційний рух. Режисер тут працює не тільки з музикою, а й із паузами, жестами, світловими змінами тощо. Динаміка сприйняття формується через зміну акцентів, а не через чітку сюжетну лінію.

Поступово в освітньому середовищі закріплюється поняття режисерської партитури вокального виступу, хоча на практиці вона не завжди має чітко окреслені межі. Це скоріш внутрішнє мислення, ніж документ у буквальному сенсі. У процесі роботи над номером стає очевидно: без попереднього окреслення кульмінацій, пауз і точок емоційної концентрації виконавець починає втрачати драматургічну опору. Водночас така партитура ніколи не є остаточною і змінюється навіть на фінальних етапах підготовки.

Показовим у цьому сенсі став досвід роботи над одним із концертних номерів, який ми готували разом із вокалісткою, хореографами та передбаченим декоративним оформленням. На початковому етапі постановки нами було заплановано досить насичену сценічну взаємодію: активний пластичний малюнок, присутність кількох виконавців у русі, матеріальні декорації, що мали формувати просторову драматургію номера. Однак у процесі репетицій ми зіткнулися з відчуттям перевантаженості сценічного простору й розпорошення уваги глядача. У результаті нами було вирішено поступово трансформувати початкову концепцію: частину декорацій ми замінили екранним візуальним рядом, який почав виконувати функцію змінного сценічного тла і водночас умовної декорації. Паралельно ми обмежили участь хореографічної групи, перевівши її у майже статичні композиційні позиції. Ми зробили акцент на фіксованих пластичних фігурах, які працювали радше як візуальні маркери простору, ніж як активні учасники дії. Така трансформація дозволила нам сконцентрувати увагу на вокальному висловлюванні та взаємодії виконавиці з екранним середовищем. У підсумку стало очевидно, що режисерська концепція концертного номера формується не як завершена модель, а як процес уточнення і перегляду рішень, у якому ми змушені коригувати співвідношення руху, зображення і сценічного простору залежно від того, як вони починають працювати разом.

Подібна партитура має залишатися гнучкою, особливо коли йдеться про ансамблеві або експериментальні форми. У деяких випадках межі між диригентом, режисером і виконавцем частково зникають, і тоді

партитура стає спільним полем для пошуку сценічного образу. Режисерський задум може впливати навіть на темпоритмічні та темброві рішення, хоча це не завжди фіксується у нотному тексті.

Питання візуальної складової також не зводиться до декоративної функції. Відеоарт, проєкційні рішення, світлові композиції дедалі частіше стають повноправними учасниками сценічної дії. Відеодизайн розглядається як інструмент формування сценічного простору, здатний змінювати атмосферу номера, задавати ритм і вступати у взаємодію з виконавцем. У великих концертних шоу відеоряд може виконувати роль партнера на сцені, реагуючи на рухи та музику. Сценографія при цьому трансформується у мультимедійне середовище. Це підтверджують дослідження сучасного відеодизайну Р. Працкова, де підкреслюється, що цифрова сценографія «створює унікальне середовище, що взаємодіє з виконавцями» [2].

Співтворчість вокаліста та режисера не завжди відбувається за однаковою моделлю. Інколи режисерська концепція є досить жорсткою, інколи – навпаки, лише окреслює рамку для виконавської інтерпретації. Саме в цьому діапазоні виникає нова сценічна мова, де спів, жест і зображення функціонують як рівноправні компоненти.

Помітно, що мультимедійна складова перестала бути лише додатком до сценічної дії – вона часто визначає її ритм і просторову логіку. LED-екрани, інтерактивні проєкції, синхронізовані світлові партитури формують простір, у якому виконавець взаємодіє з технологічним середовищем. У навчальній практиці це створює поле для експерименту: іноді технологічний ефект починає домінувати над музичним матеріалом, іноді – навпаки. Саме ця нестабільність і стає важливим педагогічним досвідом.

Використання інструментів штучного інтелекту в режисурі концертного номера все активніше інтегрується у навчальний процес мистецьких університетів, змінюючи підходи до підготовки студентів-виконавців і майбутніх режисерів. Алгоритмічні системи застосовуються як інструменти моделювання сценічних рішень у навчальних проєктах: студенти генерують візуальні концепти, варіанти сценографії, аналізують структуру музичного матеріалу та експериментують із різними режисерськими версіями ще до сценічної реалізації. Такі технології дозволяють працювати з ескізами сценічного простору, ритмікою номера й взаємодією виконавця з мультимедійним середовищем у форматі лабораторного пошуку. Так нами досліджено, що штучний інтелект відкриває можливості для швидкого прототипування сценічних номерів і формування нових моделей співпраці між виконавцем та постановником, що робить його перспективним інструментом саме у навчальній практиці [3].

У системі вищої мистецької освіти поступово утверджується модель, за якої робота над концертним номером розглядається як проєктна діяльність. Студент у такій моделі бере участь у створенні сценічної концепції, працює з візуальними елементами й формує режисерське рішення. Це сприяє розвитку міждисциплінарних навичок і відчуття відповідальності за сценічний результат.

Зрештою, режисура музичного концертного номера в освітньому просторі постає як багаторівнева практика, що поєднує художні експерименти, технологічні новації та педагогічні завдання. Концертний номер стає майданчиком для перевірки режисерських рішень, іноді завершених, іноді лише намічених, а його мінливість визначає інтерес до цієї форми як до важливої складової сучасної мистецької освіти.

Література:

1. Берегова О. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. Т. 14, № 2. С. 102–108.
2. Левіт Д. Використання AI-технологій у постановці концертних виступів. *V Міжнародна науково-практична конференція «Theoretical and practical aspects of modern scientific research»* : матеріали Міжнар. наук. конф., м. Сеул, 24 січ. 2025 р. С. 457–460
3. Працков Р. Відеодизайн як сучасний інструмент створення інноваційної образної лексики сценічного простору. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 20. С. 473–478.

SECTION 11. FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-32>

VOLODYMYR POBULAVETS – A LITTLE-KNOWN UKRAINIAN SCULPTOR AND NATIONAL FIGURE OF THE EARLY 20TH CENTURY

ВОЛОДИМИР ПОБУЛАВЕЦЬ – МАЛОЗНАНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ СКУЛЬПТОР ТА НАЦІОНАЛЬНИЙ ДІЯЧ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Denysiuk O. Yu.

*PhD in Art Studies,
Associate Professor at the Department
of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and
Architecture
Kyiv, Ukraine*

Денисюк О. Ю.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії та історії
мистецтва
Національна академія
образотворчого мистецтва та
архітектури
м. Київ, Україна*

Міжвоєнна Варшава, де в ці часи перебувало багато українців, у тому числі представників інтелігенції, була важливим центром української еміграції та формування мистецького середовища. Митці тут могли навчатися, обмінюватися ідеями та реалізовувати свої творчі амбіції. Саме тут формувалися ключові кола української художньої інтелігенції, які підтримували культурні традиції та водночас сприймали впливи польського та європейського мистецтва. У цьому контексті діяльність українських митців у Варшаві – студентів на випускників Варшавської академії мистецтв, серед яких і Володимир Побулавець, набуває особливої значущості.

Побулавець Володимир Іванович (2.06.1898, м. Київ – 26.09.1929, м. Варшава) – маловідомий український скульптор, політичний емігрант, що працював у галузі станкової та монументальної скульптури. Художник знаний, здебільшого, як співзасновник (разом із буковинцем Петром Мегиком) українського мистецького гуртка «Спокій» (1927–1940) у Варшаві. Він дуже рано (за невідомих обставин) пішов із життя, навіть не встигнувши закінчити Варшавську академію мистецтв. Відповідно його творчість, що проявлялась

ще в молоді роки виразністю та довершеністю, малознана і недо-сліджена. У рамках даної публікації здійснено спробу висвітлити бодай загальні контури його життєвого шляху та мистецької біографії, опираючись на виявлену документальну базу.

Це найперше стосується його особової справи, виявленої в архіві Варшавської академії мистецтв та записів в «Альбомі студентів», що зберігаються у спеціальних фондах архіву Інституту мистецтва Польської академії наук. Серед цих документів особливу цінність має власноруч написаний життєпис Володимира Побулавця. Згідно з ним, митець народився митець 2 червня 1898 року у Києві, за віросповіданням був православним, за національністю – українцем. Його батьки – батько Іван і мати Наталія з дому Лісецьких. Навчався у гімназії ім. О. Стельмашенка у м. Києві в 1907–1916 роках, яку успішно завершив, про що є відповідна довідка у його архівній справі, Зі справи також слідує, що В. Побулавець був політичний емігрантом [3]. У короткому життєписі митця читаємо: «...з 1917 по 1921 рік боровся проти більшовизму в армії УНР. У 1921–1922 роках учився приватно скульптурі в Олександра Стовбуненка з Києві, а далі у Вільній школі малярства та рисунку у Кракові» [3]. Встановлено, що у 1920 році він був інтернований у Польщі та відправлений до табору у Вадовіце, а потім до Стшалкова. У 1923 році В. Побулавець було звільнено з табору. У вересні 1924 року він подав документи на вступ до Школи образотворчого мистецтва у Варшаві, був прийнятий як студент звичайний до майстерні Т. Браера, про що є відповідний запис у «Альбомі студентів» [1]. Протягом навчання проявляв неабиякі творчі здатності за що періодично отримував нагороди, зокрема, 31 травня 1926 грошову нагороду у 20 злотих, а 25 червня 1928 відзнаку за свої скульптурні роботи [2]. Серед збережених документів в архіві Варшавської академії є також прохання Володимира Побулавця про звільнення від оплати за навчання через важке матеріальне становище (документ від 12 січня 1924 року) [3].

Творчий доробок теж маловідомий. Знаємо, що Володимир Побулавець є автором погрудь І. Франка, Т. Шевченка, приватних осіб, алегоричних фігур для фонтанів, проектів пам'ятників, надгробків, виконаних у гіпсі, камені, бетоні, граніті та дереві. Твір «Лада» зберігається в Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького і це хіба єдиний його твір, що зберігається в українських музеях. Місце знаходження інших творів невідоме. Після смерті митця його роботи були представлені на Третій та Четвертій виставках Українського мистецького гуртка «Спокій».

Скромний похорон митця відбувся в суботу, 28 вересня 1929 року. На ньому були присутні колеги та друзі, покладені вінки від

Варшавської академії мистецтв, мистецького об'єднання «Спокій» та приватних осіб, серед яких – А. Порайка та В. Міткевич [5]. Над могилою промовляли: від імені Варшавської студентської громади – студент Кривоносок, від офіцерів армії УСС – сотник Чубенко, від товариства «Спокій» – Петро Мегик. Стилізований хрест-пам'ятник спроектував Петро Мегик [5].

На відміну від численних українських словників та довідників, його ім'я назавжди ввійшло в історію польського мистецького життя міжвоєнної Варшави: він зафіксований у «Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)» [4]. Це свідчить про те, що діяльність Побулавця виходила за межі вузького українського кола і мала значення для ширшого мистецького середовища того часу, а його творчий доробок і внесок у формування естетичних тенденцій української діаспори у Варшаві залишаються важливими для історії мистецтва.

Безсумнівно, постать Володимира Побулавця не має бути забута. Його участь у мистецькому житті української еміграції у Варшаві потребує подальшого ґрунтовного дослідження. Вперше у рамках цієї публікації на підставі документів з архіву максимально повно висвітлюються факти з його біографії та творчі успіхи періоду навчання у Варшавській школі образотворчого мистецтва. Сподіваюсь, що виявлені та документально підтверджені біографічні дані митця дозволять майбутнім дослідникам українського мистецького середовища Варшави 1920-х років вписати його діяльність в історію.

Література:

1. Album studentów zwyczajnych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. *Zbory specjalne archiwum Instytutu Sztuki PAN*. № inw. 81.
2. Piwocki K. Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1904–1964. Wrocław – Warszawa – Kraków, 1965. 204 s.
3. Pobuławiec Włodzimierz. Teczka № 1098. Zbiór akt studenckich sprzed IX '39 r. Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.
4. Pobuławiec (Pobuławiec) Wolodymir (Włodzimierz). Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) Malarze, rzeźbiarze, graficy. Tom VII. (Pe – Po). Pod. Red. Urszuli Makowskiej. 306 s.
5. Pobuławiec Włodzimierz. URL: <https://ukrainskanekropolia.org/nagrobek/wolodymyr-pobulawec/>

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-33>

**CONTINUITY OF THE MODERNIST TRADITION
IN 21ST-CENTURY ARCHITECTURE AND PLASTIC ART:
FROM SPATIAL RECONSTRUCTION
TO ANTHROPOCENTRIC PRACTICES**

**ТЯГЛИСТЬ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ
ТА ПЛАСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XXI СТОЛІТТЯ:
ВІД ПРОСТОРОВОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ
ДО АНТРОПОЦЕНТРИЧНИХ ПРАКТИК**

Diachenko A. V.

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Member of the
Union of Designers of Ukraine, Member
of the National Union of Artists
of Ukraine
Associate Professor at the Department
of Industrial Design and Computer
Technologies, Dean of the Faculty of
Decorative and Applied Arts
Kyiv State Academy of Decorative and
Applied Arts and Design named after
Mykhailo Boychuk
Kyiv, Ukraine*

Дяченко А. В.

*кандидатка педагогічних наук,
доцентка, членкиня Спільки дизайнерів
України, членкиня Національної
спільки художників України,
доцентка кафедри промислового
дизайну і комп'ютерних технологій,
деканка факультету декоративно-
прикладного мистецтва
Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука
м. Київ, Україна*

Сучасні трансформаційні процеси, що відбуваються в Україні в умовах війни та прогнозованої післявоєнної реконструкції, актуалізують питання переосмислення архітектурного й мистецького середовища як цілісної системи формування гуманістичного простору. Масштабні руйнування міської інфраструктури ставлять перед архітекторами й художниками завдання не відтворення втрачених форм, а створення якісно нового середовища, здатного відповідати соціальним, психологічним та екологічним викликам сучасності. У цьому контексті модерністська парадигма, звільнена від догматизму та адаптована до новітніх технологій, постає як продуктивна основа для формування людиноорієнтованого міського простору.

Принципи функціональної доцільності, конструктивної чесності та відкритості, закладені в ідеології модернізму, у XXI столітті набувають нового змісту, поєднуючись із концепціями сталого розвитку, екологічної відповідальності та інтеграції інтелектуальних інженерних систем. Відтак архітектура дедалі частіше розглядається не

лише як матеріальна оболонка, а як динамічна структура, що реагує на кліматичні умови, соціальні сценарії та зміну способів взаємодії людини з простором.

Показовим у цьому сенсі є залучення світового архітектурного досвіду до процесів відновлення українських міст, зокрема участь Нормана Роберта Фостера та бюро Foster + Partners у розробці концепції реконструкції Харкова [1]. Така співпраця свідчить про включення українського урбаністичного дискурсу до глобального контексту, де модерністська традиція осмислюється крізь призму хай-тек естетики, параметричного проектування та екологічного інжинірингу. Архітектурна мова Фостера базується на взаємозв'язку технології та форми, де використання скла й металу не лише формує візуальну легкість конструкцій, а й забезпечує прозорість, відкритість і багатофункціональність простору.

У знакових проєктах архітектора простежується тенденція до перетворення інженерної логіки на художній принцип. Будівля банку HSBC у Гонконзі демонструє радикальний перегляд типології фінансової установи, де внутрішня структура стає частиною зовнішнього образу, а простір – відкритим і публічним. Віадук Мійо, у свою чергу, засвідчує можливість поєднання масштабної інфраструктурної споруди з мінімалістичною естетикою та ландшафтною гармонією. Застосування складних інженерних розрахунків і екологічних алгоритмів у проєктах купола Рейстагу, вежі Swiss Re Tower чи реконструкції Смітсонівського музею підтверджує життєздатність модерністської ідеї синтезу форми, функції та соціальної відповідальності [3].

Паралельно з архітектурними практиками модерністська традиція зазнала суттєвих трансформацій у пластичному мистецтві. Перша половина ХХ століття стала періодом інтенсивного стилістичного експериментування, коли скульптура виходила за межі академічних канонів і відкривала нові способи роботи з простором, матеріалом і рухом. Від реалістичних і монументально-ідеологічних форм до конструктивізму, абстракції та сюрреалістичних пошуків – модерна пластика сформувала поле для подальшого осмислення скульптури як просторової дії. Творчість К. Бранкузі, О. Архипенка, Ж. Ліпшиця, П. Пікассо та інших митців стала фундаментом для розвитку мінімалістичних і концептуальних стратегій другої половини століття [5, с.747].

Особливе місце у цій еволюції посідає досвід Річарда Серри, який радикально змінив уявлення про скульптуру як автономний об'єкт. Працюючи з масивними сталевими площинами, митець перетворив матеріал на активний чинник формування просторового досвіду. Його роботи не стільки репрезентують форму, скільки організують

ситуацію фізичної присутності глядача в просторі. Скульптура у Серри функціонує як середовище, що провокує рух, напругу та тілесне усвідомлення масштабу.

Резонансний проєкт «Похила арка» став прикладом конфлікту між концептуальним баченням митця та утилітарними очікуваннями суспільства. Втручання скульптури в звичні маршрути пересування змінювало сценарій користування публічним простором, змушуючи людину переосмислювати власну позицію в міському середовищі. Демонтаж об'єкта актуалізував питання меж художньої свободи та ролі мистецтва у формуванні міського досвіду, водночас підкресливши принцип *site-specific* як ключовий для модерністської та постмодерністської пластики.

Інші проєкти Серри, зокрема «Точка опори» в Лондоні, демонструють потенціал монументальної мінімалістичної форми як інструменту антропологічного дослідження. Залучення глядача до внутрішнього простору скульптури трансформує його з пасивного спостерігача на активного учасника просторового процесу. У цьому вимірі пластика постає засобом пізнання власної тілесності та ідентичності у штучно сформованому середовищі [2].

Сучасне українське мистецтво органічно інтегрує ці напрацювання, переосмислюючи модерністські принципи у контексті актуальних соціально-політичних реалій. Інсталяційні практики Олексія Сая демонструють, як індустріальні матеріали та естетика конструктивізму можуть слугувати інструментом критичного аналізу суспільних процесів. Його об'єкти функціонують як просторові метафори, що поєднують формальну лаконічність із виразним соціальним підтекстом.

Подальший розвиток модерністської ідеї дематеріалізації знаходить відображення у практиках Івана Світличного, який працює в галузі аудіо-скульптури [4, с. 100–103]. Перенесення пластичної форми в звуковий вимір руйнує традиційні межі між матеріальним об'єктом і ментальним образом, змушуючи глядача самостійно конструювати простір у свідомості. Такий підхід засвідчує, що сучасна пластика може існувати поза фізичною оболонкою, зберігаючи при цьому модерністську ідею структурної чіткості та концептуальної цілісності.

Отже, модерністська традиція у сучасному мистецькому процесі постає не як завершений історичний етап, а як динамічний інтелектуальний ресурс. Її еволюція – від матеріальної функціональності до цифрових та алгоритмічних форм – підтверджує здатність модернізму адаптуватися до нових технологічних і соціальних умов. В архітектурі та пластичі XXI століття модерністська лаконічність, доповнена екологічними, медіа- та параметричними інструментами,

продовжує формувати простір як середовище взаємодії, самопізнання та соціальної відповідальності.

Література:

1. Деге Ш. Норман Фостер: зірковий архітектор святкує 90-річчя. *DW*. 31 травня 2025. URL: <https://www.dw.com/uk/norman-foster-zirkovij-arhitektor-svatkue-90ricca/g-18489579>
2. Залізна людина: видатний скульптор Річард Серра – в 4 роботах. *L'officiel*. 23 березня 2024. URL: <https://officiel-online.com/lifestyle-2/style-life/richard-serra-the-most-famous-and-influential-works/>
3. Конопльова М. Британський архітектор, який збудував найвищий міст у світі, готовий відновлювати Харків. *#Шотам*. 13 квітня 2022. URL: <https://shotam.info/brytanskyu-arkhitektor-iakyy-zbuduvav-payvyshchyy-mist-u-sviti-hotovyyu-vidnovliuvaty-kharkiv/>
4. Одрехівський В. Українська скульптура ХХІ століття: проблема інтермедіальності та жанрово-видового синтезу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Випуск 31. С. 100–103.
5. Одрехівський В. Початок ХХ століття. Авантюра модерної скульптури. *Народознавчі зошити*. 2013. № 4 (112). С. 747.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-34>

**THE ART OF THE UKRAINIAN BOOK IN THE 1920S
IN THE WORKS OF I. FRANTSUZ**

**МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ КНИГИ 1920-Х РОКІВ
У ТВОРЧОСТІ І. ФРАНЦУЗА**

Kukil M. Yu.

*Postgraduate student at the Department
of Theory and History of Art, Senior
Lecturer at the Department of Design
National Academy of Fine Arts
and Architecture
Kyiv, Ukraine*

Кукіль М. Ю.

*аспірантка кафедри теорії
і історії мистецтва, старший
викладач кафедри дизайну
Національна академія
образотворчого мистецтва
і архітектури
м. Київ, Україна*

Політика так званої українізації офіційно розпочалась у 1925 році по всій території тогочасної України [Ісаєвич, с. 409]. Проте в Державному видавництві Одеса випуск україномовних книг розпочався ще з моменту його заснування. У 1921 році було випущено «Українські казки» збірник № 1, що започаткував серію «Дитяча бібліотека». Зовнішнє оформлення всіх збірок є однаковим. Усього вийшло три збірника народних казок з різним художнім оформленням. Перший збірник проєктувався з розробленими оригінальними елементами книжкового оздоблення та ілюстрації, тоді як наступні у 1922-х роках містили книжкове оздоблення без ілюстрацій (збірка № 2), або лише декоративні рамки та буквиці без заставок (збірка № 3).

Перше видання зустрічає юного читача розкішним бароковим квітковим червоно-чорним оздобленням текстової частини з назвою на обкладинці. Квітуха рамка містить зображення різних видів квітів, соняхів, ягід у графічній техніці, що нагадує дереворит. Усі написи (серія, назва, видавництво, рік) рукописні та відцентровані. Збірник включає п'ять казок, оформлених за однаковим набором: заставка, буквиця та ілюстрація в кінці кожної казки. Заставки однакового формату складені з трьох багатой форми квітів, що нагадують традиційну вишивку рушників Одещини. Малюнок квітів деталізований та вишуканий, збагачений декоративно стилізованим листям та бутонами. У двох випадках центральну квітку замінюють медальйони з зображеннями силуетних портретів головних героїв казок (півника та цапа). Спускові полоси містять кириличні буквиці, виконані у лінійному малюнку з використанням тонких мереживних візерунків. Це

робить їх легкими у сприйнятті та візуально поєднаними з набірним текстом казок. Окрім різних буквиць та заставок в книжковому оздобленні присутня єдина декоративна рамка навколо тексту, побудована з ритмічного ряду силуетних квітів. Верхню частину прикрашають два віддзеркалені силуети павичів з довгими пишними хвостами. Колонцифра, вставлена в композицію рамки, обрамлена вусиками та листям квітів, що не є типовим для українських видань, але виглядає доречним.

Унікальність художньо-ілюстративного наповнення першої збірки полягає у тому, що попри контрастні та активні елементи книжкового оздоблення, в ній присутні наприкінці кожної казки чорні силуетні ілюстрації. Графічні твори зображують головних героїв в їх природньому оточенні: козу серед дерев, стаю вовків на галявині, двох горобців на гілці, лисичку серед трави і папороті. В останній казці ілюстрація показує сцену з протистоянням головних героїв: лисичка звертається до півника на гілці дерева, на що негативно реагує котик стоячи на паркані. На відміну від Г. Нарбути, який створював композиції з використанням плям та ліній великої амплітуди розмірів, художник цієї збірки відштовхувався від мінімальної товщини лінії орнаменту рамки, досягаючи цим художньої єдності усього видання. Під кожною силуетною ілюстрацією автор розміщував власні ініціали та рік її створення. Це визначало, що він є автором книжкового оздоблення та внутрішніх ілюстрацій.

На правій стороні обкладинки всі кути заповнені розкішними розкритими бутонами квітів, що спрямовують увагу до центральної частини сторінки, де розташований картуш із назвою серії «Дитяча бібліотека» та роком видання, що нагадує герб в оздобленні невеликих мерехтливих червоних квітів.

Серед каталогів та описів україномовних художніх дитячих видань 1920-30-х років не було вказано, хто ілюстрував цей збірник, однак автора вдалось ідентифікувати по підпису на обкладинці унизу під квітами між листям. Ним виявився Ісидор Француз – знаменитий радянський архітектор та книжковий графік єврейського походження, який народився в Одесі 1896 року [2, с. 58]. Невідомо, де саме він отримав першу художню освіту, оскільки перед вступом у 1922 році у Вищі художньо-технічні майстерні (ВХУТЕМАС) в Москві, за існуючими даними, він закінчив лише приватне чоловіче Комерційне училище Х. І. Гофмана в Одесі. До сьогодні його творча діяльність в оформленні дитячих книг перед переїздом у Москву мистецтвознавцями не розглядалась та не досліджувалась.

Окрім оформлення збірки казок № 1 із серії «Дитяча бібліотека», знайдено ще одне видання його авторства: «Лисичка, котик і півник»

(1922) із серії «Мальовані казки під редагуванням Р. Вовка». Не зважаючи на невеликий обсяг сторінок (вісім) і горизонтальний формат, книжка чудово оформлена з ілюстративної та декоративної точки зору. На обкладинці зображені великі соковиті соняхи, що оздоблюють назву та відомості видання, розташовані в півколі. Всі сторінки казки обрамлені квітковою рамкою з плетивом вишуканих червоних квітів з тонкими чорними пелюстками.

Початок казки розпочинається кольоровою заставкою, що демонструє сцену, де відбуваються події: хатинку мазанку на курячій ніжці з героями півником та котиком на тлі осіннього пейзажу. Композиція заставки гармонійно врівноважена шляхом використання великих плям кольору та протиставленням лінійного та об'ємного зображень: лінійне пласке зображення солом'яної стріхи хатини із заповненням жовтим кольором протиставляється золотавому дереву з об'ємною кроною, що виконане градієнтами від жовтого до червоного кольорів. Цікаво відзначити, що заставка закінчується чорним лінійним півколом з силуетним зображенням трави, що повторює композицію з обкладинки. На початку оповіді читача зустрічає веселий червоний півник, що виглядає з чорної лінійної буквиці «Б». Буквиця з портретом героя додатково обрамлена червоним контуром для відчуття більшої площинності.

Книжечка містить три графічні ілюстрації з кольоровим наповненням. Вони розташовані в середині квіткової рамки на мінімальній відстані від неї, зберігаючи нейтральну площину для розміщення тексту. Перша ілюстрація зображує котика на вулиці з сокирою у лапі, який застерігає півника у віконці (хатинки). Детально промальований котик на передньому плані, більш декоративно зображений півник в обрамленні ставень та силуетні чорні дерева позаду стріхи – усе це створює унікальну графічну мову для передачі перспективи, що є доволі рідкісним явищем в ілюстративних зображеннях.

Ілюстрація зі сценою вмовляння лисички до півника вийти з хатини подана у лінійній прямокутній чорній рамці – додатковий акцент та умовне застереження. Червоні квіти перед будинком виконані в єдиному стилі з декоративною рамкою, що створює візуальну єдність з книжковим оздобленням. Композиція останньої ілюстрації виконана за принципом першої, з відмінністю того, що котик грає на скрипці перед хатою лисички. В цьому творі віртуозно показаний перехід трьох планів ритмічним зображенням стовбурів дерев (за допомогою графічних засобів виразності: на першому плані (перед будинком) стовбур дерева із зеленою кроною виконаний графічно з заливкою кольору, на середньому плані дерева – лише графічно, тоді як дерева

третього плану подані лише чорними силуетами. Це створює ілюзію просторовості зображеної сценки.

Книга не має кінцівки, проте завершується зображенням півника в півкруглій рамці на лівій стороні обкладинки. До зелених соняхів з правої сторони обкладинки додані червоні квіти, бутони різного розміру та виду, що збагачують барвисту рамку, роблять її піднесено урочистою. На центральному червоному соняху з високо піднятою головою півник співає. Звуки його мелодії візуально втілені округлими тонкими спіральними лініями, що кружляють навколо нього. Досконале зображення кожної пір'їнки півника створює враження вишуканого чорно-білого графічного мережива. Його піднесена, натхненна постать в центрі обкладинки робить його найголовнішим героєм казки.

Вивчаючи творчість І. Француза в книжковій графіці можна зробити висновок, що саме в одеський період творчості художник створив свій унікальний пізнаваний графічний стиль, який згодом, вже після закінчення навчання у ВХУТЕМАСі, був повністю замінений на майже типовий радянський. В його ілюстраціях 1926-27-х років до російськомовних видань Б. Гаврикова «Хто швидше», П. Замоїського «Перший сніп», В. Мировича «Мої пісеньки», можна побачити пошуки нових стилістичних рішень у двох напрямках: на базі реалістичної та силуетної графіки. Наступні видання майже не містять унікального пізнаваного стилю художника, ілюстрації повністю підкорюються традиційній манері оформлення радянських книг.

Все сказане дає змогу зробити висновок, що мистецька спадщина І. Француза одеського періоду якнайкраще характеризує його як унікального професійного художника-ілюстратора. Розроблені розкішні декоративні квітучі рамки, власний підхід до трактування простору та найголовніше – абсолютно пізнавані елементи українського народного стилю дають підстави для твердження, що він в першу чергу український художник-ілюстратор. Його оформлення та ілюстрації до українських книг мають високий художній рівень, а його творчість одеського періоду заслуговує на подальше вивчення та висвітлення в історії українського мистецтва книги.

Література:

1. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. 520 с.
2. Berkovich, G. Reclaiming a History. Jewish Architects in Imperial Russia and the USSR. Volume 3. Socialist Realism: 1933–1955. Weimar und Rostock: Grunberg Verlag, 2022. 156 p.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-35>

**MYKOLA STOROZHENKO'S STAINED GLASS:
AN UNKNOWN CHAPTER OF HIS WORK**

**ВІТРАЖІ МИКОЛИ СТОРОЖЕНКА:
НЕВІДОМА СТОРІНКА ТВОРЧОГО ДОРОБКУ**

Mykhailova R. D.

*Doctor of Art History, Professor,
Professor at the Department of Graphic
Design
Kyiv National University
of Technologies and Design*

Михайлова Р. Д.

*доктор мистецтвознавства,
професор,
професор кафедри графічного
дизайну
Київський національний університет
технологій та дизайну*

Petruk R. I.

*Honoured Art Worker of Ukraine,
Professor,
Professor at the Department
of Monumental and Easel Painting
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design
Kyiv, Ukraine*

Петрук Р. І.

*заслужений діяч мистецтв України,
професор,
професор кафедри монументального
і станкового живопису
Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука
м. Київ, Україна*

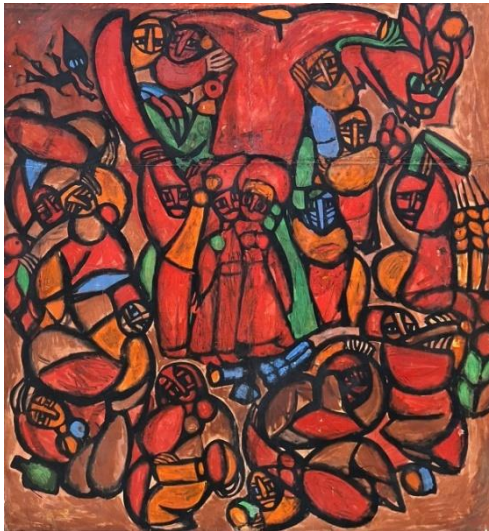
Микола Стороженко (1928–2015), автор низки знакових творів монументального та станкового живопису, книжкової графіки, є одним із найвідоміших українських художників середини ХХ – початку ХХІ ст. [5, с. 34]. Глибина його мистецького кругозору, розмаїття образного бачення, майстерне володіння художніми засобами призвели до визнання М. Стороженка з боку колег та поціновувачів як беззастережного авторитета-професіонала [4].

Суттєве значення в контексті мистецьких процесів 60–80-х рр. ХХ ст. в Україні мали його монументальні твори – київські мозаїки «Києво-Могилянська академія XVII–XVIII ст.» та «Львівське ставропігійне братство XVI–XVII ст.» (1968–1971), композиції для Інституту теоретичної фізики імені М. М. Боголюбова (1967–1971), енкаустика «Осяяні світлом» (1977–1981), а також створена у смт Лазурному (Херсонська обл.) мозаїка «Україна скіфська – Еллада степова» (1987–1992) [4, с. 14–15]. Значне місце серед монументальних творів належало також розписам київської церкви Миколи Притиска

(1997–2000), робота над якими була удостоєна Золотої медалі Академії мистецтв України (2000) [2].

У 1971 р. М. Стороженко також працював над створенням вітражів. Робота з новими техніками та матеріалами поставила перед митцем нові ідейно-образні та просторові завдання, які він блискуче вирішив, однак не мав можливості реалізувати. Вони залишилися в ескізах з умовними назвами «Весілля» та «Наречена» (обидва – 1971 р., 150x136,5 см).

У загальній композиції «Весілля» (іл. 1) використано принципи кола – розташування персонажів навколо закоханих, включно з анімалістичними елементами (півень, бик, кінь) у верхній частині панно, що створює ритмічні повтори заокруглених ліній. Обличчя персонажів, схожі на давніх ідолів, водночас близькі до ликів середньовічних фресок. Їхні переплетені гнучкі тіла мають характерну деформацію, що додає твору енергії та емоційності. Колористично в роботі домінує експресивний червоний. Використання відтінків від кіноварі до глибокого карміну створює ефект «внутрішнього горіння», в якому вірогідною є відсилка до іконописної традиції, адже іконопис складав значну частину художнього мислення М. Стороженка. Контрастні краплі синього та смарагдово-зеленого створюють неповторну гру світла. Товстий чорний контур, що виконує роль з'єднувальних свинцевих перегородок вітража, структурує форми.



Іл. 1. Стороженко М. А. Ескіз вітража «Весілля». 1971 р. Папір, дерв'яна основа, темпера, гуаш, лак. 150x136,5 см

Другий ескіз, «Наречена» (*Праматір?*) (іл. 2), протилежний за емоційним навантаженням, виглядає антитезою першому. Виконаний у холодній зеленкуватій колірній гамі, він асоціюється з природним оновленням, весняною травою, деревами, символічно – із Деревом Життя. Його густе листя створює атмосферу спокою. У центрі композиції – Жінка (наречена, засновниця роду, Праматір), навколо якої ведуть танок-хоровод хлопці та дівчата. За формою, композиційно, їхнє розташування нагадує вінок. Зображення музик із традиційними українськими інструментами – сопілкою, бубнами, скрипкою – підкреслює мелодику твору.



**Іл. 2. Стороженко М. А. Ескіз вітража «Наречена». 1971 р.
Папір, дерев'яна основа, темпера, гуаш, лак. 150x136,5 см**

Ескізи вітражів М. Стороженка відображають його глибоке осмислення етнонаціональних традицій, що засвідчує його тяжіння до української ідентичності в часи тоталітаризму, коли така громадянська позиція була небезпечною. Оригінальне композиційне мислення автора, вміння формувати образ категоріями «кольоросвітла», використання експериментальних технік ставлять його зразки вітражного мистецтва до ряду творів українського модернізму. Шукач нового, сміливий експериментатор, М. Стороженко надихався складними, об'ємними завданнями.

Дослідження вітражів відкриває нову, маловідому сторінку в творчому доробку майстра.

Література:

1. Стороженко М. Життя клином у тіло творчості, або штрихи до роботи над мозаїкою в 60-х роках у Київському інституті теоретичної фізики. *Хроніка – 2000*. 1995. Вип. 1. С. 239–245.
2. Стороженко М. Думки під склепінням. *Образотворче мистецтво*. 2001. № 2. С. 66–71.
3. Стороженко М. Якщо «не сучасне» – то що з мистецтвом? *Образотворче мистецтво*. 2008. № 1. С. 38–39.
4. Михайлова Р. Д., Петрук Р. І. Майстерня живопису та храмової культури: іконописний ряд Великодмитровицької церкви на Київщині. Київ: Київський національний університет технологій та дизайну, 2021. 154 с.
5. Петрук Р. І. Твори Миколи Стороженка початку ХХІ століття. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2020. № 8 (36). Т. 2. С. 33–39.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-36>

**THE GLOBALIZATION OF THE HANDICRAFT INDUSTRY
IN THE 19TH CENTURY: FROM VICTORIAN “BERLIN WORK”
TO UKRAINIAN “BROCARD EMBROIDERY”**

**ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ІНДУСТРІЇ РУКОДІЛЛЯ ХІХ СТОЛІТТЯ:
ВІД ВІКТОРІАНСЬКОЇ «БЕРЛІНСЬКОЇ РОБОТИ»
ДО УКРАЇНСЬКОЇ «БРОКАРІВСЬКОЇ» ВИШИВКИ**

Ryzhova O. V.

*Postgraduate at the Department
of Theory and History of Art
National Academy of Fine Art
and Architecture
Kyiv, Ukraine*

Рижова О. В.

*аспірантка кафедри теорії
та історії мистецтва
Національна академія
образотворчого мистецтва
і архітектури
м. Київ, Україна*

XIX ст. відзначилося процесами глобалізації художніх ринків та їх впливом на національні культурні ландшафти. Найбільш виразно ці зміни проявилися в еволюції жіночого рукоділля. Феномени «берлінської роботи» та «брокарівської вишивки» є репрезентативними прикладами такої глобалізації. Їх аналіз дозволяє розкрити складну траєкторію трансформації елітарного мистецтва у масову народну традицію, демонструє, як уніфіковані технології та маркетингові стратегії долали національні кордони, створюючи спільний візуальний простір.

На початку XIX ст. виник новий напрям художнього текстилю – «берлінська робота» (Berlin wool work), специфікою якої стала репродукція живописних полотен за допомогою ниток. На відміну від традиційного «малювання голкою», ця техніка базувалася на суворій графічній схемі, що відкрило широкі можливості для створення стандартизованих, але новаторських декоративних продуктів [5, с. 113–114].

Технологічною основою методу було використання вовняної (гобеленової) пряжі на полотняній або канвовій основі. Універсальність «берлінських» схем дозволяла застосовувати їх для оздоблення широкого спектру об'єктів: від габаритних інтер'єрних елементів (оббивка меблів, штори, камінні екрани) до дрібних аксесуарів (гаманці, обкладинки книг, тютюнові кисети) [4].

Впровадження тиражованих графічних схем у практику «берлінської роботи» ознаменувало радикальний відхід від традиційних

елітарних технік на користь індустріальних методів відтворення художніх образів. Ця інновація стала символом технічного прогресу та винахідливості, трансформувавши складний процес вишивання у доступний алгоритмізований метод. Використання рахункових схем дозволило спростити технологічний цикл, відкривши можливості для масового наслідування та модернізації аматорських художніх практик попереднього століття [5, с. 24].

Поява «берлінської роботи» стала результатом прагнення адаптувати принципи промислової ефективності до сфери буржуазного домашнього побуту. Для жінок середнього класу XIX ст. цей вид рукоділля виступив специфічним медіумом, через який вони залучалися до тогочасної промислової культури. Таким чином, домашня вишивка перестала бути ізольованим заняттям, ставши частиною глобальної системи капіталістичного виробництва, дистрибуції та споживання, що відображала економічні та соціальні трансформації епохи [5, с. 5].

На українських землях інтенсивна рецепція західноєвропейської моди на вишивання хрестиком спостерігалася у другій половині XIX ст., що первісно відбувалося у дворянських маєтках через імпорт іноземних схем для копіювання [2, с. 119]. Розвиток поліграфічної галузі та масове тиражування альбомів зі зразками зробили цю техніку доступною для широких верств населення. Видання, що базувалися на британських, німецьких та голландських прототипах, друкувалися у великих центрах (Київ, Одеса) і містили професійно стилізовані малюнки у так званому «псевдонародному» стилі [1]. Експансія нових методів у сільське середовище призвела до радикальної трансформації народної традиції: архаїчна геометрична символіка була витіснена натуралістичними флористичними мотивами. Завдяки візуальній експресії та імітації природних форм, ці псевдореалістичні композиції поступово асимілювалися та стали сприйматися як органічний складник національного текстилю [3, с. 13–15].

Основним каталізатором переходу від елітарного до масового мистецтва стали інноваційні маркетингові стратегії великих промислових підприємств. Ключову роль у цьому процесі відіграла московська парфумерна фабрика «Брокер і К^о», заснована у 1864 році підприємцем французького походження Генріхом Брокером. Ефективна комерційна модель компанії базувалася на доступності товарів широкого вжитку (зокрема, гліцеринового мила за фіксованою ціною в одну копійку) у поєднанні з безкоштовною дистрибуцією графічних схем для вишивання. Ці рекламні листочки-«премії», що вкладалися в обгортки продукції, стали важливим фактором культурної дифузії, перенісши складні флористичні композиції безпосередньо в селянське середовище [1].

Популярність нових візерунків зумовлювалася їхньою візуальною яскравістю, близькістю до природних форм та меншою часозатратністю виконання. У результаті тривалого процесу акультурації псевдо-реалістичні композиції поступово асимілювалися в етнокультурному побуті, зрештою почавши сприйматися як невід’ємна частина національного візуального коду [1].

Спільним технологічним підґрунтям для розквіту західноєвропейської «берлінської роботи» та пізнішої української «брокарівської» вишивки стала радикальна модернізація хімічної промисловості. Переломним моментом стало винайдення та патентування Вільямом Перкінсом у 1856 році анілінових барвників, відомих як «кольори газового світла» [5, с. 146]. Ці перші синтетичні сполуки, отримані як побічний продукт вугільних процесів, ознаменували народження нової індустріальної естетики. Вона базувалася на використанні сміливих, інтенсивних та надзвичайно яскравих відтінків, що в тогочасній уяві нерозривно пов’язувалися з лабораторною наукою та технічним прогресом [5, с. 130].

Впровадження штучних барвників забезпечило обом напрямам дві вирішальні переваги: низьку собівартість та колористичну стабільність [5, с. 130]. «Брокарівський» стиль в Україні сформував свою впізнану, насичену палітру, зокрема домінуючу червоно-чорну гаму. Яскравість та контрастність нових матеріалів, які раніше були притаманні лише елітарним виробам із шовку чи дорогої вовни, стали доступними для селянства [1]. Таким чином, «брокарівщина» стала логічним продовженням загальноєвропейського тренду на демократизацію мистецтва. Нова візуальна мова витіснила м’які пастельні тони природних пігментів, замінивши їх експресивною декоративністю [4], яка ідеально відповідала динамічному ритму індустріальної доби та новим канонам міщанського смаку [6].

Глобалізація вишивки стала інструментом соціальної інтеграції жінок. Завдяки технікам копіювання, доступності матеріалів та схем для вишивання представниці різних суспільних груп ставали частиною світового жіночого простору, подолавши традиційні обмеження приватної сфери. Їхня роль у модернізації смаків полягала в успішному поєднанні західноєвропейського раціоналізму із національною декоративною традицією, що зрештою сформувало візуальне обличчя модерної доби.

Отже, «берлінська робота» та «брокарівська» вишивка – це не занепад традиції, а складний процес інтеграції локального мистецтва у глобальну індустріальну цивілізацію. Ці техніки продемонстрували здатність уніфікувати естетичні смаки різних соціальних верств, створивши нову візуальну мову, що базувалася на ефективності,

швидкості виконання та доступності матеріалів. Сучасна українська традиція є результатом творчої реінтерпретації європейських впливів народними майстринями, які наповнили уніфіковані схеми етнічним змістом та локальною специфікою.

Література:

1. Білоус Л. Брокарівська вишивка. Псевдонародний стиль. URL: https://prekrasa-studio.blogspot.com/2014/11/blog-post_30.html
2. Будзар М. Художньо-культурна спадщина панської садиби Лівобережної України XIX – початку XX ст.: варіанти історичних презентацій. *Київські історичні студії* : збірник наукових праць. 2015. № 1. С. 98–105. URL: <https://istorstudio.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/20/316>
3. Кара-Васильєва Т. Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 4. 512 с.
4. Berlin Work Charts. TRC Needles. The TRC Digital Encyclopaedia of Decorative Needlework. URL: <https://trc-leiden.nl/trc-digital-exhibition/index.php/berlin-work-charts/item/239-0-cover-page>
5. Desnoyers R. Pictorial Embroidery in England: A Critical History of Needlepainting and Berlin Work. A Thesis in the Humanities Doctoral Program: Interdisciplinary Studies in Society and Culture. Concordia University, Montreal, Québec, Canada, 2012. 274 p.
6. Edwards J. Berlin Wool Work. London, 2006. 130 p.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-37>

**ATTRIBUTION OF A PILE ORIENTAL CARPET FROM THE
COLLECTION OF THE MUSEUM OF ORIENTAL CULTURES –
A DEPARTMENT OF THE LVIV NATIONAL ART GALLERY
NAMED AFTER BORYS VOZNYTSKYI**

**АТРИБУЦІЯ ВОРСОВОГО СХІДНОГО КИЛИМА З КОЛЕКЦІЇ
МУЗЕЮ СХІДНИХ КУЛЬТУР – ВІДДІЛУ ЛЬВІВСЬКОЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ БОРИСА ВОЗНИЦЬКОГО**

Slavinska H. O.

*Textile Conservator – Restorer
(Highest Category)*

*Lviv National Art Gallery named
after Borys Voznytskyi
Lviv, Ukraine*

Славінська Г. О.

*художник-реставратор вищої
категорії виробів з тканини*

*Львівська національна галерея
мистецтв імені Бориса Возницького
м. Львів, Україна*

У колекції Музею східних культур, розміщеного в Китайському палаці Музею-заповідника «Золочівський замок», зберігається цікава пам'ятка східного килимарства – молитовний ворсовий килим (інв. № Тк-192).

Згідно інформації з музейної книги вступу: «дата вступу – 20.11.1986 р.

Килим ХІХ ст., місце виготовлення – Персія, осередок Кашан. Матеріали – шовк та верблюжа нитка. Розмір – 174 × 121 см. Густина вузлів по вертикалі – 5 на 1 см., по горизонталі – 6 на 1 см». Таке атрибутування видається дещо дивним і неточним.

Килими, виткані в Кашані – давньому осередку килимарства Персії, – і донині є одними з найвідоміших та найцінніших. Вони вирізняються дуже щільним ворсом, виконаним асиметричним вузлом. Відмінною ознакою цих виробів є те, що принаймні одна з ниток утоку має синій колір [1, с. 103]. Найбільш характерною є композиція з великим центральним медальйоном, який може мати різні форми та обриси. Типові декоративні елементи – маленькі пташки, різноманітні тварини, пальмети, арабески, квіти лілій та інші рослинні мотиви.

Серед невеликих килимів трапляються й молитовні. Вони, як правило, мають світле тло, оздоблене мотивом «дерево життя», вазонами з квітами, а також зображеннями тварин. Наприкінці ХІХ ст.

з'являються композиції з людськими фігурами, що ілюструють сцени з давніх перських легенд.

Криволінійні обриси «кашанів» вирізняються м'якістю та плавністю. Для бордюрів найчастіше використовували рослинно-квіткові мотиви та пальмети. Колористика бордюрів, порівняно з яскравими барвами центрального поля, є дещо темнішою. Головний бордюр зазвичай темно-синій. Наприкінці XIX ст. яскравість кольорів починає дещо згасати [2, с. 124]. Кашанські ткачі повністю опанували криволінійні композиції, які сьогодні вважаються типово «кашанськими».

Згідно з результатами візуального та лабораторного обстеження музейного килима № Тк-192, проведеного реставраторкою Славінською Г. та хіміком-біологом Павленко О., можна констатувати:

Килим ворсовий молитовний № Тк-192 Кв 17635

Персія? Туреччина? кін. XIXст.

Розмір: 161x122 см.+ френзлі 7 і 7см.

Основа: бавовна S4Z бежевого(натурального) кольору

Уток: шовк, S- крутка, 2 прокидки

Руно: шовк в різних кольорах

Вузли: симетричні, шільність Н 54х W 40 = 2160 dm²

Бічні вертикальні закінчення (крайки): пласкі, гладке «килимове» тканина на 4 крайніх нитях основи з допоміжним утком

Горизонтальні закінчення (фартухи): обрізана основа і пришито тасьму шириною 4 см., тканною технікою «сумақ», з металевою ниткою

Опис форми та композиції:

Килим невеликого розміру має форму вертикального прямокутника. Композиція симетрична.

Головним іконографічним і декоративним мотивом центрального поля є червона ніша міхрабу на чорному тлі із звисаючою на ланцюгу лампою. У надлуччі міхрабу по боках розміщено дві симетрично скомпоновані біло-червоні в'юнки лози, оздоблені стилізованим листям і квітами.

Вище ніші міхрабу розташовано два декоративні пояси. Перший, що межує з центральним полем, являє собою ряд арок, оздоблених рослинним орнаментом – стеблами з листям та стилізованими тюльпанами. Над ним міститься другий пояс із мотивами розет і геометризованих пальмет.

Бордюра аХв

Кожний пояс бордюри відокремлений вузенькою стрічкою з мотивом стилізованого листя на бежевому тлі.

Головна бордюра Х: на світлому бежевому тлі букети з тюльпанів та гвоздик. Колір хаки, коричневий та рожевий.

Пояс а (межує з центральним полем): чергуються розети та картуші з інскрипціями, виткані технікою брошовання срібною металеву ниткою. Брошовання – полягає на тому, що декотрі елементи узору не були в’язані вузлами, а плоско ткані. Через нитки основи переплетено нитки металеву утока, що утворювало пласку блискучу поверхню.

Пояс б: на чорному тлі витка лозина ізстилізованим листям та квітами.

Композиція килима повторює давні зразки, що виготовлялися на придворних мануфактурах Османської імперії. Килим виткано з шовку з використанням металевих ниток. Шовкові килими класичних узорів у ХІХ ст. виготовляли в Туреччині – у Стамбулі та в розташованому за 70 км від столиці осередку Хереке.

Стан збереження: втрата кольору, дуже витерті вузли.

Символіка орнаментів:

Міхраб – ніша з закінченням у вигляді лука, арки в стіні мечеті, яка вказує напрям на Мекку або дорогу до Бога та до Неба. Має символізувати перехід від життя земного до небесного.

Лампа,звисяюча з ніші міхрабу – символізує присутність Бога і ще більше підкреслює святість.

Квітучі галузки, квіти, рослини – мають символіку райських рослин, свідчать про милість та доброту Бога, котрий їх створив та обдарував ними людство.

Інскрипції – написи на арабській, перській або турецькій мові, вміщені до композиції килимів в різних, спеціально визначених для них місцях. Наприклад, в картушах на поясах бордюри або в центральних медальонах. Найчастіше то були фрагменти поезій, прізвища митців або дати створення килима.

Тип (призначення) килима: беручи до уваги невеликий розмір килима та головний декоративний мотив – міхраб, можна з впевністю віднести даний килим до молитовних. Такі килими дуже швидко стали невід’ємним атрибутом мусульманина. Тип молитовного килима розповсюдився в ХVІІ ст.

В наступних століттях стали вони справжнім феноменом турецького ткацтва.

Виходячи з вищенаведеного опису, можна з впевністю зробити висновок, що музейний килим № Тк – 192 не може походити з Персії та не може бути віднесеним до типу «кашан». Ні колір утока, ні тип вузлів, ні колористика, ні декоративні мотиви, ні побудова композиції не збігаються з характерними ознаками килиму з осередка Кашан.

Видається більш імовірним віднести даний килим до виробів, продукованих в Туреччині в ткацькому осередку Хереке (Hereke).

Місто, розташоване на теренах Анатолії близько Стамбула (70 км), у 1844 р. стало місцем заснування Королівської мануфактури для виконання замовлень султанів. Можливо, ця подія була пов'язана з відродженням у той самий час класичного ткацького осередку в недалекій Бурсі [3, с. 180].

У Хереке продукували килими високої якості, які й досі славляться як найгустіші шовкові килими у світі. Багато виробів з Хереке повністю шовкові – як уток, так і основа. Вузли найчастіше були симетричними. Часто фрагменти узору брошували металевими срібними або позолоченими нитками.

Велика кількість «хереке» є молитовними килимами з бордюрами, оздобленими картушами з інскрипціями. Багато екземплярів килимів Хереке були копіями килимів, виготовлених у перських ткацьких осередках Кермані та Тебрізі [2, с. 79]. Коли ці килими вперше з'явилися в Європі у XIX ст. у невеликій кількості, їх помилково прийняли за класичні перські вироби. Цим фактом можна пояснити хибну атрибуцію в музейній книзі вступу.

У каталозі виставки молитовних килимів зі збірки Фундації Терези Сахакян, що тривала у залах Королівського замку у Варшаві з жовтня 2015 по жовтень 2016 р., на сторінці 28 представлено килим, який за візерунком, композицією та технічними характеристиками майже ідентичний музейному килиму № Тк-192. У цьому каталозі такий килим визначено як виріб з Хереке [4, с. 26].

Література:

1. Andrew Middleton. *Wielka ksiega Dywanow*. Warszawa; Twoj styl, 1998. 103 с.
2. Enza Milanesi. *Kobierce*. Warszawa; Arkady, 1999. 79, 124 с.
3. Mehdi Zarif. *Dywany orientane*. Warszawa; Amber, 1990. 180 с.
4. Katarzyna Polujan., *Kobierce modlitewne*. Katalog zbiorow. Fundacja Teresy Sahakian. Warszawa, 2015. 26. 28 с.



Килим Кашан



Килим № Тк-192



Килим Хереке з каталогу

SECTION 12. DESIGN

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-38>

THE CULTURE OF UKRAINIAN SCIENTIFIC BOOK: A MODERN LOOK AT AN OLD PROBLEM

КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КНИГИ: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ДАВНЮ ПРОБЛЕМУ

Zelinska N. V.

*Doctor of Philology, Professor,
head of Department of Media
Technologies, Information
and Book Business
Lviv Politechnic National University
Lviv, Ukraine*

Зелінська Н. В.

*доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри медійних
технологій, інформаційної
та книжкової справи
Національний університет
«Львівська політехніка»
м. Львів, Україна*

Науковій книзі – через визнання її важливості та значущості у розвитку людської цивілізації – в Україні здавна віддавалася належна повага і увага: це позначилося не лише на пріоритетності при переписуванні і згодом – при друкуванні, а й на ґрунтовності опрацювання тексту та вишуканості оформлення. Перебуваючи (активно з Княжої доби, IX–XIII ст.) у загальносвітовому контексті еволюції наукових ідей та дотримуючись світових трендів у їхній книжковій репрезентації, українська наукова література вже з самого початку цілком відповідала сформованим на кожному етапі вимогам (чи навіть канонам) культури, прийнятим академічним співтовариством.

Традиційно, культуру будь-якого, у тому числі наукового, видання визначають *зміст* (у нашому випадку – наукова інформація певної тематики), *форма викладу цього змісту* (текст як сукупність використаних мовностилістичних засобів, а також розгалужений науковий апарат і, за потреби, нетекстові елементи) та *матеріальний носій* (власне книжка з відповідною конструкцією, системою зовнішнього оформлення і поліграфічного виконання). Розглядаючи з цих позицій, і в історичному контексті, українську наукову книгу (а збереженість багатьох давніх джерел, які досі викликають дослідницьке

зацікавлення, дає змогу робити це не фігурально, а цілком реально¹), можна констатувати, що рівень її культури є високим і за сьогоднішніми мірками: 1) зміст охоплював актуальну, відповідну до часу проблематику – від історії («Історична Палєя», «Кройника з літописців стародавніх», «Синопис»), географії, астрономії («Християнська топографія»), природознавства («Шестиднев», «Фізіолог») до правознавства, теорії літератури, риторики, поезики («Руська Правда», «Ізборники Святослава») тощо; 2) форма викладу завжди була об'єктом особливої уваги: стиль ретельно опрацьовувався (як згодом писав Д. Чижевський, «деякі (наукові. – Н. З.) твори... були зразками літературного стилю, вчили викладу в різних літературних гатунках» [3, с. 63]; науковий апарат вражав розмаїттям (наявність передмов і післямов, змісту, коментарів і приміток, систематизоване розташування матеріалів), ілюстрації – відповідністю змістові, вишуканістю та розмаїттям (заставки-буквиці та кінцівки-колофони, гравюри, графічні декоративні елементи тощо); 3) матеріальна форма підкреслювала важливість та забезпечувала довговічність книжки (дорогі, а отже, міцні палітурні матеріали, золоте тиснення, металеві кутники та замки з коштовним камінням). Значною мірою все це пояснюється тим, що у початкові періоди формування корпусу наукової літератури українська культура загалом була тісно пов'язана з візантійською, з її тяжінням до розкоші, а це, відповідно, позначилося на стилістиці текстуального опрацювання та ілюстрування книжкових видань.

Огляд здобутків початкової «золотої доби» у формуванні української наукової літератури – це не про намагання повернутися до невідтворного минулого, а спроба зафіксувати кілька принципових моментів, які до сьогодні не втрачають актуальності попри радикальні зміни, що відбулися з книгою загалом і призвели до майже тотальної відмови від культури наукового видання – на користь його функціональності.

Виходячи з функціонального призначення наукового видання як такого, що «містить результати теоретичних і (або) експериментальних досліджень, а також науково підготовлені до публікації пам'ятки культури та історичні документи з розгалуженим науково-довідковим апаратом (науково-дослідний, пояснювальний текст, коментар, різноманітні покажчики)» [1, с. 10], очевидно, що дві з основних ознак

¹ Найбільшими колекціями таких книг володіють Національна бібліотека України ім. Володимира Вернадського, Музей української книги та друкарства, Львівська національна наукова бібліотека України ім. Василя Стефаника, Наукова бібліотека імені М. Максимовича (Київський національний університет імені Тараса Шевченка), Музей староукраїнської книги (відділ Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького) та інші культурні установи Києва, Львова, Харкова.

його культури – відповідний зміст та наявність апарату – не викликають сумнівів і з сьгоднішніх позицій та є визначальними у типологічній та загальновидавничій оцінці потенційної наукової книжки.

Інша річ – третя ознака, художньо-технічне оформлення та поліграфічне втілення, що так само належать до важливих складових культури видання: розвиток поліграфічної техніки і технології, що уможливив швидкість тиражування книжкових видань, разом із поступово утвердженим у суспільстві утилітарним ставленням до наукової книжки як до, винятково і не більше, носія наукової інформації, а також прагненням максимально здешевити її підготовку, – ці та інші чинники відсунули наукову літературу на маргінес видавничої культури. Своє вагоме слово сказав тут і книжковий ринок: дійсно, який сенс забезпечувати високу культуру видань (що, природно, потребує додаткових зусиль, часу і коштів), якщо вони, в силу переважно невисоких накладів, зумовлених обмеженістю читацького призначення, заздалегідь будуть на книжковому ринку непомітними? Тобто висновок-вирок напрошувався сам по собі: поняття «культура» і «наукова книга» – несумісні.

Проте в останні роки той самий ринок парадоксальним чином почав спонукати авторів і видавців наукової літератури рівно до протилежного – до увиразнення її присутності, а отже, до приділення більшої уваги її культурі. Цьому насамперед сприяє те, що в суспільстві поступово змінюється розуміння функцій сучасної наукової книги – *вона дедалі частіше стає книгою для багатьох, а не для вибраних*, – і це підкріплюється зарубіжним досвідом у сфері наукового книговидання. Так, Дж.-Б. Томпсон, переповідаючи думку директора одного з авторитетних американських університетських видавництв, стверджує: ідеальна (тобто така, що має ринковий успіх) монографія – «це серйозна книжка, написана маститим ученим, обсягом близько 300 сторінок, з 20 ілюстраціями, за ціною до 27 доларів. *Вона має бути написана для високоосвіченої (але не вузькоспеціалізованої) публіки, тема її має викликати суспільний інтерес*» (виокремлено мною. – Авт.) [4, с. 152].

З цього твердження випливає кілька важливих моментів:

– по-перше, вирішальним чинником у розвороті наукової книги до успішного ринкового існування стає вибір оптимальної теми – науково опрацьованої проблеми, яка виходить за межі вузькоспеціальних і здатна викликати активний читацький інтерес. Найчастіше такі теми «постачають» дослідження в галузі мистецтва (див.: [2]),

літератури, соціогуманітарних наук загалом, а запорукою їх належного розкриття є авторитетне авторство²;

– по-друге, прагнення зменшити обсяг видання (вимога динамічного часу) досягається завдяки внутрішній «конденсації» його інформаційного поля з допомогою елементів апарату (бібліографічних списків, різноманітних – іменних, термінологічних, географічних та інших – покажчиків, коментарів тощо), а також – з використанням сучасних можливостей виходу у віртуальний простір (через наведення відповідних лінків або QR-кодів);

– водночас, по-третє, тенденція до тотальної візуалізації (а наукова література не може стояти осторонь світових процесів) спонукає до активного залучення можливостей і засобів книжкового дизайну³.

Прикладом того, як працюють ці чинники, є практика (нині тимчасово і з відомих причин поставлена на паузу) харківського видавництва наукової літератури «Акта». Продукція заснованої у 1996 р. «Акти» практично одразу стала помітною і, що рідко трапляється в науковому книговидаванні, *унізнаною*: незвичні формати видань (аж до кишенькових і мініатюрних), шрифтова режисюра, вибагливе розташування основних і допоміжних текстів на шпальті, єдина кольорова гама, що охоплює футляр, обкладинку, суперобкладинку, закладку-лясе, шрифтові та ілюстровані шмуцтитули, власне ілюстрації, окремі шрифтові акценти і навіть зафарбовані зрізи книжкового блоку (буває і таке) – ці та багато інших елементів дають змогу безпомилково вирізнити монографію чи бібліографічний довідник, випущений «Актою», з-поміж багатьох інших.

За час функціонування на книжковому ринку України видавництво виробило власні методи роботи, що ґрунтуються на найсучасніших напрацюваннях провідних видавців світу та на традиційних засадах українського книговидавання. І, вочевидь, зовсім не випадково почесне місце в репертуарі «Акти» належить дослідженням українського бароко, працям, присвяченим Григорію Сковороді (Ушкалов Л.

² Наприклад, популярність української письменниці Оксани Забужко стимулювала читацький інтерес до її творів як вченого, філософа (монографія “Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій”, стала одним з лідерів продажу серед наукових видань 2007 р.), у той час як італієць Умберто Еко, автор інтелектуальних бестселерів “Маятник Фуко” та “Ім’я троянди”, навпаки, здобув популярність завдяки його доробкові науковця і публіциста («Загальна теорія семіотики», «Відсутня структура», «Семіотика та філософія мови» та ін.).

³ Показовою є вже сама назва «класичного керівництва для завоювання читачів» «Editing by Design» [5] – «Редагуючи дизайном», автор якої демонструє не стільки декоративну, скільки функціональну роль та практично безмежні можливості художньо-технічного оформлення видання/публікації.

Українське барокове богомислення: Сім етюдів про Григорія Сковороду; Барокова поезія Слобожанщини; Два століття сквородіяни: бібліографічний довідник; Федорак Н. Вінець і вирій українського бароко: Сім наближень до Григорія Сковороди, та ін.) – це той випадок, коли висока культура давньої української книги знайшла продовження і втілення на новому рівні естетичних уявлень та можливостей сучасної технології.

Література:

1. Видання. Основні види. Терміни і визначення понять: ДСТУ 3017–2015. Київ : ДП «НДНЦ», 2016. 38
2. Зелінська Н. В. Мистецька тематика та естетичний дизайн: досвід оприявлення української наукової книги періоду Незалежності. Culture and Art: Development Tendencies of Scientific Trends (March 19–20, 2025. Riga, the Republic of Latvia) : International scientific conference. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2025. P. 79–83. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-545-7-21>
3. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль : Феміна, 1994. 480 с.
4. Thompson J. B. Books in the Digital Age: The Transformation of Academic and Higher Education Publishing in Britain and the United States. Cambridge : Polity, 2005. 480 p.
5. White Jan V. Editing by Design. 3rd ed. New York : Alworth Press, 2009. 256 p.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-39>

**METHODOLOGICAL UNITY OF SCIENTIFIC RESEARCH
AND CONCEPT DEVELOPMENT IN ARCHITECTURAL
AND DESIGN EDUCATION**

**МЕТОДОЛОГІЧНА ЄДНІСТЬ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ
І РОЗРОБЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ В АРХІТЕКТУРНІЙ
ТА ДИЗАЙН-ОСВІТІ**

Savchenko O. V.

*Doctor of Technical Sciences,
Associate Professor,
Head of the Department
of Architecture and Design*

Савченко О. В.

*доктор технічних наук, доцент,
завідувач кафедри архітектури
та дизайну*

Ponomarevska O. I.

*Candidate of Art Studies,
Associate Professor at the Department
of Architecture and Design
Chernihiv Polytechnic National
University
Chernihiv, Ukraine*

Пономаревська О. І.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри архітектури
та дизайну
Національний університет
«Чернігівська політехніка»
м. Чернігів, Україна*

Метою публікації є обґрунтування інтеграції методології наукових досліджень у процес концептуального проектування та визначення практичних механізмів поєднання дослідницької й проектної логіки в підготовці майбутніх архітекторів і дизайнерів.

Сучасна архітектурна та дизайн-освіта функціонує в умовах посилення вимог до методологічної обґрунтованості творчих рішень і доказовості результатів. Водночас концептуальне проектування як провідний етап освітнього процесу традиційно розглядалося переважно як інтуїтивно-творча діяльність. Однак у теорії дизайну неодноразово наголошувалося, що проектування має власну специфічну епістемологію та ґрунтується на системному мисленні. Так, наприклад, Н. Крос визначає дизайн як особливий спосіб мислення – *«designerly ways of knowing»*, підкреслюючи, що проектування має власну логіку формування знання, що поєднує аналітичні та творчі компоненти [1]. Концепція в архітектурно-дизайнерській діяльності виникає не спонтанно, породжуючи художній або просторовий образ, а є результатом копіткої дослідницької роботи, де об'єктами стають люди, процеси та продукти дизайну. Р. Б'юкенен, аналізуючи складну та адаптивну природу дизайн-мислення, підкреслював, що вона включає не лише

роботу дизайнера, а й традиційні проблеми системної інженерії, архітектури та міського планування або функціональний аналіз частин складних цілісних систем, оскільки фахівці працюють з комплексними соціокультурними проблемами, які потребують дослідницького підходу, формування гіпотез та їх перевірки [2, с. 10]. У цьому контексті концептуальне проектування як для дизайнера, так і для архітектора постає різновидом прикладного дослідження.

Єдність методології наукових досліджень і концептуального проектування проявляється насамперед у спільності їхніх структурних компонентів. Наукове дослідження передбачає формулювання проблеми та обґрунтування її актуальності, визначення об'єкта і предмета дослідження, постановку гіпотези, добір методів, аналіз отриманих даних і формулювання висновків. Аналогічну логіку можна простежити і в концептуальному проектуванні: виявлення проблеми, аналіз контексту та цільової аудиторії, формування концептуальної гіпотези, експериментальне моделювання візуальних рішень, тестування та корекція. Така послідовність корелює з моделями дизайн-мислення, описаними Т. Брауном, де етапи емпатії, визначення проблеми, ідеації, прототипування та тестування мають чітку дослідницьку природу [3, с. 22]. Отже, дизайн-мислення може бути інтерпретовано як прикладне дослідження, що дає змогу переглянути процес руху від концепції до реальності, внести корективи у діяльність, спрямовану на створення нової візуальної або просторової моделі.

У межах архітектурно-дизайнерської освіти концептуальне проектування традиційно розглядається осердям професійної підготовки, що поєднує просторове мислення, культурний аналіз, функціональну логіку та етичну відповідальність. У класичних працях архітектурної теорії доводиться, що архітектурний концепт – це не просто естетична форма, а результат глибокої аналітичної, культурної та соціальної рефлексії, спрямованої на створення середовища, що відповідає потребам суспільства та контексту [4]. У цьому сенсі проектна діяльність архітектора має подібну логіку до наукових досліджень: вона передбачає формулювання проблеми, збір даних про контекст, аналіз функціональних та культурних вимог, генерацію альтернативних концепцій, їх тестування та обґрунтування вибору кращої концептуальної стратегії.

Важливим аспектом є локалізація архітектурних та дизайн-рішень у культурному середовищі. У межах глобалізації культури існує ризик уніфікації візуальних кодів, що призводить до втрати характеристик ідентичності. Методологія наукового дослідження пропонує інструменти культурологічного, історичного та порівняльного аналізу, які дозволяють обґрунтувати використання локальних символів

і семіотичних маркерів. Наприклад, розроблення айдентики для культурної події в Україні може передбачати дослідження історії тризуба як державного символу, аналіз його трансформацій у графічному дизайні ХХ–ХХІ ст. та перевірку сучасного сприйняття цього знака в молодіжному середовищі. У такому випадку дизайн-рішення спирається не на довільне стилістичне цитування, а на попередній аналіз джерел і соціологічне опитування. Аналогічно, при адаптації міжнародного бренду до українського ринку доцільно дослідити локальні колористичні асоціації та мовні особливості, що впливають на сприйняття слогану. В архітектурі подібний підхід реалізується через аналіз локального ландшафту, традиційної типології забудови, матеріалів та місцевого культурного контексту. Така методологія корелює з підходом до роботи з комплексними соціокультурними проблемами, окресленим Р. Б'юкененом [2], і сприяє формуванню відповідального ставлення до культурної репрезентації.

Інтеграція критичного мислення в етап концептуального проектування виступає ще одним об'єднуючим чинником науки і дизайну. Критичне мислення передбачає здатність ставити під сумнів первинні ідеї, виявляти приховані припущення та оцінювати соціальні наслідки дизайнерських або архітектурних рішень. У практиці навчання це може реалізовуватися через обов'язковий письмовий концепт-репорт, у якому здобувач вищої освіти обґрунтовує вибір образної метафори чи просторової схеми, концепту в цілому, аналізує можливі альтернативи та прогнозує ризики хибної інтерпретації. Така практика узгоджується з принципами рефлексивного дизайну або архітектури, що передбачають усвідомлення впливу об'єкта на користувача [5], а також із підходами дизайн-мислення, орієнтованими на емпатію та етичну відповідальність [3]. У результаті концептуального проектування набуває рис дослідницького експерименту, де кожне рішення має аргументовану основу.

У процесі підготовки майбутніх архітекторів та дизайнерів ключову роль відіграє синергія декількох дослідницьких підходів, що забезпечують глибину та обґрунтованість майбутнього концептуального рішення. Фундаментом виступають, так звані, “польові дослідження”, що дозволяють ідентифікувати приховані соціокультурні патерни та запити користувачів через спостереження у реальному середовищі. На етапі ідеації активно залучається інструментарій партисипативного дизайну (co-design), що трансформує потенційних споживачів на активних співавторів концепції, та метод дизайну за аналогією, який стимулює інноваційний пошук через міждисциплінарні запозичення. Валідація ідей відбувається завдяки принципам доказового дизайну (evidence-based design), де кожне проектне рішення базується на

верифікованих емпіричних даних та системному аналізі контексту. Завершальним етапом формування концепції є дослідження через Research through Design (RtD) – підхід, який використовує такі методи проектування, як створення прототипів, виготовлення ескізів, 3D-моделей або макетів, проведення експериментів для дослідження, визначення та вирішення складних проблем. Отримані результати в процесі такого дослідження стають методом генерації нового знання та інструментом наукової рефлексії, як-от, наприклад, нові способи використання матеріалів або соціальні реакції на простір тощо.

Отже, поєднання методології наукових досліджень і концептуального проектування в архітектурній та дизайн-освіті ґрунтується на спільності їх структурних етапів, використанні емпіричних методів перевірки концептів, культурно-контекстуальному аналізі та впровадженні критичної рефлексії. Такий підхід дозволяє розглядати проектування як форму дослідницької діяльності, спрямованої на створення обґрунтованих просторових і візуальних моделей, та формує фахівців, здатних поєднувати творчу інтуїцію з аналітичним мисленням і науковою аргументацією.

Література:

1. Cross N. *Designerly ways of knowing*. London : Springer, 2006. 114 p. DOI: 10.1007/1-84628-301-9.
2. Buchanan R. Wicked problems in design thinking. *Design Issues*. 1992. Vol. 8, No. 2. P. 5–21.
3. Brown T. *Change by design : how design thinking transforms organizations and inspires innovation*. New York : HarperBusiness, 2009. 256 p.
4. Norberg-Schulz C. *Genius loci : towards a phenomenology of architecture*. New York : Rizzoli, 1980. 213 p. ISBN 0847802876.
5. Norman D. A. *The design of everyday things*. New York : Basic Books, 2013. 318 p.

The project was implemented with the support of



The Center for Ukrainian-European Scientific Cooperation is a non-governmental organization, which was established in 2010 with a view to ensuring the development of international science and education in Ukraine by organizing different scientific events for Ukrainian academic community.

The priority guidelines of the Center for Ukrainian-European Scientific Cooperation

1. International scientific events in the EU

Assistance to Ukrainian scientists in participating in international scientific events that take place within the territory of the EU countries, in particular, participation in academic conferences and internships, elaboration of collective monographs.

2. Scientific analytical research

Implementation of scientific analytical research aimed at studying best practices of higher education establishments, research institutions, and subjects of public administration in the sphere of education and science of the EU countries towards the organization of educational process and scientific activities, as well as the state certification of academic staff.

3. International institutions study visits

The organisation of institutional visits for domestic students, postgraduates, young lecturers and scientists to international and European institutes, government authorities of the European Union countries.

4. International scientific events in Ukraine with the involvement of EU speakers

The organisation of academic conferences, trainings, workshops, and round tables in picturesque Ukrainian cities for domestic scholars with the involvement of leading scholars, coaches, government leaders of domestic and neighbouring EU countries as main speakers.

Contacts:

Head Office of the Center for Ukrainian-European Scientific Cooperation:
88000, Uzhhorod, 25, Mytraka str.
+38 (099) 733 42 54
info@cuesc.org.ua

www.cuesc.org.ua

Culture and Art as Means Shaping National Identity

International scientific conference

March 4–5, 2026

Izdevniecība “Baltija Publishing”
Avotu iela 8 k-1 - 25, Rīga, LV-1011
E-mail: office@baltijapublishing.lv

Iespiests tipogrāfijā SIA “Izdevniecība “Baltija Publishing”
Parakstīts iespiešanai: 2026. 9. marts
Tirāža 100 eks.