Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 3, том 2

Видавничий дім
«Гельветика»
2025

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Охманюк Віталій Федорович, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки (головний редактор);

Виткалов Володимир Григорович, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет;

Славомір Галік, кандидат наук, професор, заступник декана з наукової роботи та міжнародних зв'язків факультету засобів масової комунікації, Університет св. Кирила і Мефодія в Трнаві (Словаччина);

Герчанівська Поліна Евальдівна, доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

Гуцул Іван Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

Дичковський Степан Іванович, доктор культурології, доцент, директор Інституту практичної культурології та арт-менеджменту, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

Душний Андрій Іванович, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти;

Єфіменко Аделіна Геліївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, Український вільний університет Мюнхена (Німеччина);

Зав'ялова Ольга Костянтинівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка;

Заєць Віталій Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна та акордеона, заступник декана факультету народних інструментів, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського;

Карась Ганна Василівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

Колесник Олена Сергіївна, доктор культурології, доцент, професор, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка;

Коменда Ольга Іванівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії, теорії мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки;

Петрук Роман Ігорович, заслужений діяч мистецтв України, доцент, доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука;

Русаков Сергій Сергійович, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри богослов'я, релігієзнавства та культурології, Український державний університет імені Михайла Драгоманова;

Синкевич Наталя Тадеївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка;

Смирна Леся В'ячеславівна, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу методології мистецької критики, Національна академія мистецтв України;

Тшесіок Марцин, доктор габілітований, професор (теорія музики), доцент кафедри композиції та теорії музики, Музична академія імені Карола Шимановського в Катовіцах (Республіка Польща);

Урсу Наталія Олексіївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

Школьна Ольга Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка.

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
28 серпня 2025 р., протокол № 9

Суб'єкт у сфері друкованих медіа: Волинський національний університет імені Лесі Українки
(просп. Волі, буд. 13, м. Луцьк Волинської обл., 43025, post@vnu.edu.ua, тел. (0332) 720123).

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1834 від 21.12.2023 року. Ідентифікатор медіа: R30-02337

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, іспанська, французька, болгарська.

«Fine Art and Culture Studies» включено до Переліку наукових фахових видань України
категорії Б у галузі культури і мистецтва зі спеціальностей:

В5 Музичне мистецтво
відповідно до Наказу МОН України від 30 листопада 2021 року № 1290 (додаток 3)

В3 Декоративне мистецтво та ремесла, В4 Образотворче мистецтво та реставрація
відповідно до Наказу МОН України від 27 квітня 2023 року № 491 (додаток 3)

В12 Культурологія та музеєзнавство
відповідно до Наказу МОН України від 20 червня 2023 року № 768 (додаток 3)

Офіційний сайт видання: www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com
від польської компанії Plagiat.pl.

ISSN 2786-5428 (Print)
ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2025

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.01
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-1

Шанмін СЮЙ
аспірант другого року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000
ORCID: *0000-0003-1188-7068*

Бібліографічний опис статті: Сюй, Шанмін (2025). Етапи розвитку китайського симфонізму в проєкції на творчість Ма Сіконга. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 3–8, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-1

ЕТАПИ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО СИМФОНІЗМУ В ПРОЄКЦІЇ НА ТВОРЧІСТЬ МА СІКОНГА

Мета статті – періодизувати розвиток китайської симфонічної музики XX століття та визначити у ній внесок визначного композитора, скрипаля і педагога Ма Сіконга (Ma Sicong) (1912–1987). Сформувавшись на початку минулого століття у китайському музичному просторі, симфонічна музика пройшла складний шлях розвитку. Загалом, можна виділити наступні етапи розбудови симфонізму Піднебесної: початковий період становлення симфонічної музики (1929–1949 рр.), її розквіт у 1949–1956 рр., роки застою в добу Культурної революції (1966–1976 рр.), період відкритості (1977–1987 рр.) як відродження та суттєве оновлення симфонічної музики в Китаї, творчі пошуки композиторів Піднебесної на межі XX–XXI століть. Так, уже ранній етап формування симфонічних оркестрів у Китаї, хоч і мав передумови у якості іноземних симфонічних колективів за нечисельною участю китайських музикантів, був пов'язаний з підготовкою виконавських кадрів: оркестрових інструменталістів та диригентів. Процес утворення таких колективів і симптоматично перших спроб написання симфонічної музики припадає на 1920–1930-ті рр. Першим етапом стрімкого освоєння нових симфонічних жанрів у композиторській творчості та їх апробація національними виконавськими силами приносить чималі результати, пік високого підйому яких припадає на середину століття, демонструючи у 1950–1960-х рр. вагомі здобутки китайського симфонізму. Однак трагічні події, пов'язані з культурною революцією в Китаї та відкиданням усіх попередніх досягнень спричиняють критичну, майже 20-річну паузу у розвитку симфонічного мистецтва. Закриття діяльності симфонічних колективів, репресії композиторів та виконавців, вимушена еміграція багатьох мистців. Вестернізація у площині китайського симфонізму, яка починається у 1970–1980-х рр., ознаменована новим політичним курсом відкритості. Симфонічна музика Ма Сіконга слугує яскравим прикладом сублімації національних традицій та засад західного симфонізму. Творчість композитора опинилася під забороною до 1990-х років, а її справжнє відродження наступило лише в XXI ст.

Ключові слова: *китайський симфонізм, Ма Сіконг, симфонічна творчість, симфонічні жанри, симфонія, програмність, сюїта.*

Shangming XU
Second-year graduate student at the Department of Choral & Opera-Symphonic Conducting, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 Ostap Nyzhankivskyi St, Lviv, Ukraine, 79000
ORCID: *0000-0003-1188-7068*

To cite this article: Xu, Shangming (2025). Etapy rozvytku kytaiskoho symfonizmu v proiektsii na tvorchist Ma Sikonha [The stages of development of Chinese symphony in the projection on the work of Ma Sikong]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 3–8, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-1

THE STAGES OF DEVELOPMENT OF CHINESE SYMPHONY IN THE PROJECTION ON THE WORK OF MA SIKONG

The purpose of the article is to periodize the development of Chinese symphonic music in the 20th century and determine the contribution of the outstanding composer, violinist and teacher Ma Sicong (1912–1987) to it. Formed

at the beginning of the last century in the Chinese musical space, symphonic music has gone through a difficult path of development. In general, the following stages of the development of symphonic music in the China can be distinguished: the initial period of the formation of symphonic music (1929–1949), its flowering in 1949–1956, the years of stagnation during the Cultural Revolution (1966–1976), the period of openness (1977–1987) as the revival and significant renewal of symphonic music in China, creative searches of the Chinese composers at the turn of the 20th – 21st centuries. Thus, the early stage of the formation of symphonic orchestras in China, although it had prerequisites as foreign symphonic ensembles with the small participation of Chinese musicians, was connected with the training of performing personnel: orchestral instrumentalists and conductors. The process of formation of such collectives and symptomatically the first attempts to write symphonic music dates back to the 1920s and 1930s. The first stage of the rapid development of new symphonic genres in the composer's creativity and their approbation by national performing forces brings considerable results, the peak of the high rise of which falls on the middle of the century, demonstrating in the 1950s and 1960s important achievements of Chinese symphony. However, the tragic events associated with the Cultural Revolution in China and the rejection of all previous achievements caused a critical, almost 20-year pause in the development of symphonic art. The closure of symphonic collectives, the repression of composers and performers, the forced emigration of many artists testify. Westernization in the plane of Chinese symphonism, which began in the 1970s and 1980s, marked by a new political course of openness. Ma Sikong's symphonic music serves as a vivid example of the sublimation of national traditions and the foundations of Western symphonic music. The composer's work was banned until the 1990s, and its real revival came only in the 21st century.

Key words: *Chinese symphony, Ma Sikong, symphonic creativity, symphonic genres, symphony, programming, suite.*

Актуальність проблеми. В контексті дослідження оркестрової музики Китаю, яка має багатовікові традиції, в аспекті становлення і розвитку симфонічних жанрів європейського типу, яке припадає на ХХ ст., залишається чимало наукових ракурсів, насамперед щодо виявлення та осмислення взаємовпливів і синтезу китайського та європейського, визначення рівнів міжкультурної комунікації, специфіки та оригінальності китайського симфонізму як окремого явища на тлі світової симфонічної музики. Видається вкрай актуальним простежити взаємовпливи та кореспонденцію західної академічної традиції з національними витоками на прикладі творчості Ма Сіконга – видатного китайського композитора, який потрапив під репресії, емігрував до США, й синтезував у своєму симфонічному доробку китайські оркестрові традиції та традиції західного симфонізму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До вивчення життєтворчості Ма Сіконга та аналізу його симфонічного доробку зверталась низка зарубіжних вчених, серед яких слід назвати Джінгвей Занґ, Є Йонглі, Лі Шукінґ, Ван Чуньюй, Ван Юйхе, Сунь Цзиньань, Цанг Джінгвей, Сю Ксіа, Вей Сянь, Ксіан Янгчен, Дун Ліцян, Дай Джафанґ та ін.

З останніх розвідок, безпосередньо дотичних до теми означеної статті, варто виділити дві дисертації, захищених в Україні дослідниками китайського походження: це «Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіконга» Лі Яньлун (Яньлун Лі, 2021) та «Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.» Ян Цзюнь (Цзюнь Ян, 2022) та ін. Водночас, слід зазначити, що Лі Яньлун фокусує свій науковий інтерес на розвитку скрипкової музики Піднебесної та аналізує роль у цьому процесі Ма Сіконга, а Ян Цзюнь при розгляді китайського симфонізму концентрується на останній чверті минулого століття – початку ХХІ ст. Натомість, автор пропонованої розвідки при вивченні китайської симфонічної музики хронологічно охоплює все минуле століття та вивчає внесок у ньому симфонічного доробку Ма Сіконга.

Мета дослідження – висвітлити основні етапи становлення симфонічної музики в Китаї впродовж ХХ ст. з визначенням ролі симфонічних жанрів у творчості Ма Сіконга в контексті розвитку симфонізму Піднебесної.

Виклад основного матеріалу дослідження. Початковий період становлення симфонічної музики охоплює 1929–1949 рр. Цей період асоціюється з військовими потрясіннями країни в роки японської війни, а також із прогресивною діяльністю передових громадських сил Китаю, що увійшли в історію під назвою «Рух четвертого травня». Симфонічна практика, фактично організована китайцями, почалася пізніше, під час японської війни. У 1940 р. відбулося перенесення столиці до м. Чунцин. Діячі музичної культури із Шанхаю, Нанкіна та інших міст вирушили до другої столиці, музикантів було чимало. Голова китайської культурної асоціації Сунь Ке створює «Китайський симфонічний оркестр» для підготовки патріотичної акції.

Саме у цей час починається створення китайської симфонічної музики. Композитор

Хуан Цзи написав перший оркестровий твір у Китаї – увертюру «Ностальгія», після якої з'явилась оркестрова увертюра «Тайванська мелодія» Цзян Веньє, потім твори для оркестру Сянь Сінхая: Симфонія № 1 «Національне визволення» та Симфонія № 2 «Священна війна», Симфонія № 1 Ма Сіконга, оркестрове аранжування народної мелодії «Сеньцзі Дема» Хе Лютіна.

У цілому, твори воєнних років відзначені патріотичним настроєм. Симптоматично, що в цей період відбувається засвоєння ресурсів західноєвропейської музики, адаптація та своєрідне взаємопроникнення китайського і європейського симфонізму. Для оркестрових творів першого етапу характерне поєднання композиційних норм західного музичного мистецтва з національними традиціями у всіх аспектах музичної мови. Так, характерні китайські мелодії занурюються в палітру не типової європейської гармонії, ладові системи, характерні для китайської музики починають співвідноситися з мажоро-мінорною системою, домінуючий пентатонний лад спирається на акордику західноєвропейського, передусім романтичного стилю.

Як стверджує дослідник Чень Юньцзя, в цей час у Піднебесній відбувається процес засвоєння нових жанрів симфонічної музики, серед яких були не лише масштабні симфонічні кількачастинні цикли, часто з програмним спрямуванням, але також одночастинні композиції, наприклад, симфонічні увертюри, які стали дуже популярними серед доробку китайських композиторів (Чень Юньцзя, 2020, с. 51–58).

Китайський композитор і педагог Хуан Цзи під час навчання в Єльському університеті написав симфонічну увертюру «In Memoriam», яка стала першим симфонічним твором такого роду. У 1929 р. він повернувся в Китай, особливою заслугою мистця Хуан Дзи стало заснування у 1935 р. Шанхайського симфонічного оркестру.

Важливий внесок у розвиток китайського симфонічного мистецтва зробив китайський композитор Сіань Синхай, який написав дві симфонії з програмними назвами «Національне визволення» і «Священна війна», симфонічну поему «Людина Цзянхун», «Китайську рапсодію» та ін.

Автором чотирьох симфоній, симфонічної сюїти до танцювальної драми «Душа Чинь» (1926), симфонічної поеми «Провулки Пекіна» (1933) або «Пекінські хутунги» (Peiping Hutungs) став Аарон Авшаломов, якого вважають одним із зачинателів китайського симфонізму. Ці твори, хоч і пронизані виразним китайським забарвленням, проте на думку дослідника Ральфа Локка (Locke Ralph P., 2001), радше, вирішені крізь призму європейського екзотизму.

Розквіт симфонічної музики в Піднебесній припав на другий етап, який охопив 1949–1956 рр. Він пов'язаний з розширенням образної сфери оркестрової музики та більш інтенсивним опануванням функціями симфонічного оркестру. Оркестрова творчість композиторів цього періоду зосереджена на сюжетах, пов'язаних з прославленням краси рідної землі та природи, часто зустрічаються сцени побуту, селянських звичаїв тощо. У творах цього періоду помітний пошук музичних образів, що відбивають яскраві барви національного стилю. Це, наприклад, симфонічна 4-частинна «Сюїта радості» (1949), 5-частинна «Пісні гір і лісів» (1956) Ма Сіконга, «Мелодії народу І» Лю Тешаня та Мао Юаня, «Увертюра свята Весни» Лі Хунчжі, «Легенди Хуанхе» Ші Юнкана. У цей період також продовжує розвиватися жанр інструментального концерту. Показовим у цьому плані є «Концерт для скрипки з оркестром F-dur» (1944) Ма Сіконга.

Саме в цей період починається інтенсивний пошук методів розвитку національного матеріалу, причому, з локалізацією на фольклор різних народностей, які населяли Китай. В цьому ключі написані увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі, що описує святкування народом провінції Шаньбей свята Весни – китайського Нового року (1956), симфонічна п'єса «Блага звістка з Пекіна до села» Чжен Лу для симфонічного оркестру за народними мотивами провінції Юннань та «Танець довгих барабанів народу Яо» (1950–1951) Лю Тешань, який перевтілює народні мелодії і танці народу Яо (Юньцзя Чень, 2020, с. 53).

Під час Культурної революції у 1966–1976 рр. відбувся застій для академічного мистецтва європейського типу в Китаї, який мав негативні наслідки для розвитку всього мистецтва країни. Незважаючи на яскраву патріотичну тематику, значення симфонічного оркестру в царині кіномузики, посилення програмного аспекту в симфонічній музиці Китаю, європейські

інструменти, які складали її основу, потрапили під рішучу заборону, а адепти будь-яких проявів європейського симфонізму піддалися нещадним гонінням. Як і вся художня культура Китаю загалом, що набрала незвичайно високих темпів розвитку, симфонічна музика опинилася у вимушеному екзилі.

Твори цього періоду позначені посиленням національних характеристик музичного стилю, особливого значення набуває фактор програмності. Помітною є пошук авторами назв програмних опусів, оскільки відображення в них військово-патріотичної чи народної тематики у складний час полегшувало шлях твору до виконання.

Характерними творами цього складного періоду можна назвати: Другу симфонію «Визвольна війна проти Японії» Ван Юньцзи, «Симфонію про Великий похід» Дін Тіде, твір для оркестру «Симфонічна поема – Пам'ятник народним героям» Чжу Інтай і Цюй Вея, Симфонію № 2 (1958–1959) Ма Сіконга. Концертні жанри представлені Концертом для віолончелі з оркестром (1958–1960) Ма Сіконга та Скрипковим концертом «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» («Любов метеликів») Хе Чжаньхао і Чень Гана. Останній твір став символом китайської програмної концертної симфонії, він відобразив народну легенду в барвах симфонічного оркестру, а розгорнена одночастинна композиція програмного типу більше тяжіє до жанру симфонічної поеми (Лі Янь Лун, 2015, с. 209–221).

Переломним в суспільному житті Китаю став 1979 р., з якого починається новий період у розвитку китайської культури – «період відкритості», який припав на 1977–1987 рр. й ознаменував відродження та суттєве оновлення китайської симфонічної музики. Симфонічні твори постають активним ресурсом творчості китайських композиторів, які не лише засвоюють західноєвропейську техніку музичної мови, але й закономірності музичних форм і жанрів. Новими для китайської музики стало посилення суб'єктивних факторів, яскраві вияви індивідуальної стилістики, творення власних концепцій. Нові симфонічні опуси китайських композиторів відзначалися прагненням власних драматургічних вирішень, пошуками нових естетичних шляхів. Серед показових творів цього періоду – сюїта для скрипки з оркестром «Шаньлинь» Лю Дуньнаня, симфонія «Лісао» Тан Лі, Концерт для скрипки з оркестром Ду Міньсіня, симфонічна сюїта «Юньнаньські вірші» Ван Сі-ліня. Китайська симфонічна музика здобуває виразні жанрово-стильові обриси: тяжіння до сюїтних принципів, епіко-лірична спрямованість в поєднанні з філософською глибиною і масштабністю оркестрового втілення. В цей період було створено низку симфонічних увертюр, серед яких «Весняний фестиваль» Лі Хуань Чжі, «Блага новина з Пекіну в село» (1976) Чжен Лу, Ма Хун Е, «Святкова увертюра» Ші Ван Чунь, «Танець народу Яо» Лю Те Шань, Мао Юань (Ю Чень, 2017, с. 41–52). Декому з композиторів, які були переслідуваними Культурною Революцією, вдалося емігрувати та продовжити свою творчість за кордоном (наприклад, Ма Сіконгу).

Одним з яскравих композиторів-симфоністів цього періоду став Ванг Ксілінь, який писав камерну та вокальну музику. У його доробку – дев'ять симфоній, дві симфонічні сюїти, дві симфонічні кантати, три симфонічні увертюри, скрипковий концерт. Він також створив музику для 40 фільмів та телевізійних постановок. Його Шоста симфонія була написана для Олімпійських ігор у Пекіні в 2008 р., Симфонія № 9 «Китайський реквієм», прем'єра якої відбулася 13 грудня 2015 р. під керівництвом диригента Тан Мухай та Китайського національного симфонічного оркестру, стала видатною подією для розвитку симфонічної музики Китаю.

Кінець XX – перша третина XXI ст. характеризується активними пошуками китайських композиторів у жанрі симфонічної музики. Симфонічні полотна, створені в цей час, відображають історичні роздуми композиторів, їхню особливу увагу до долі Батьківщини та турботу про національне відродження. Драматургічний ракурс симфонічних творів цього періоду – ліричний або драматичний епос, в якому поєднано історію та сучасність, філософський відбиток конфуціанства та гостроту сприйняття.

Серед яскравих композицій даного періоду – Друга симфонія «Сто років мінливостей долі» Чжу Цзяньєра, Другий фортепіанний концерт «Політ хмар» Ло Чжунжуна, Симфонічна фантазія «Згадки про Авашан» Лю Айя, «Даоцзи» Тань Дуна, «П'ять стихій» (1999) Цигана Ченя. За словами дослідника Лян Маочуня, китайські композитори творять нові симфонічні

полотна, які виражають «сучасний китайський національний темперамент та музичний рівень, демонструють глибину думки та усвідомлення історизму» (Maochun Liang, 1992, с. 13).

Окрему сторінку становить і діаспорний китайський симфонізм в творчості Ма Сіконга, який написав дві симфонії, програмні сюїти («Пісні гір і лісів»), увертюри («Радісну увертюру»), поеми («Танець Північного фронту», «Тугу за Батьківщиною»), «Симфонічне каприччіо», створив перші взірці у Піднебесній концертів для скрипки, двох скрипок, фортепіанний та віолончельний концерти з оркестром, композиції «Танець за стіною», «Елегію для Цзяо Яйлу» «Жовтий лелека» та ін. Загалом, симфонічна творчість Ма Сіконґа органічно поєднала китайський мелос та західні традиції. Перебуваючи в авангарді розвитку китайської музики до еміграції в США у 1967 р., Ма Сіконг був одним з найактивніших прихильників розвитку симфонізму європейського типу у музичній культурі Піднебесної.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Упродовж ХХ ст. китайська симфонічна музика вирізнялась інтенсивним розвитком. У ньому виділяються такі етапи: початковий період становлення симфонічної музики (1929–1949 рр.), розквіт китайського симфонізму у 1949–1956 рр., роки застою в період Культурної революції (1966–1976 рр.), фаза відкритості (1977–1987 рр.), позначена суттєвим пожвавленням у ділянці китайської симфонічної музики, активні творчі пошуки мистців Піднебесної наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Співвіднесення історичного контексту з динамікою становлення симфонічної музики впродовж ХХ ст. дозволило виділити п’ять етапів, що припали на історичні факти.

Доробок Ма Сіконга, який інтегрував національні та західні традиції, зайняв вагоме місце на шляху розвитку китайського симфонізму. Реабілітований наприкінці ХХ ст., Ма Сіконг та його симфонічна творчість починають займати у мистецькому просторі китайської музики заслужене місце, заповнюючи сторінки перерваної традиції. Варто підкреслити, що чимало вагомих симфонічних композицій були піддані забуттю, деякі з них зникли в процесі історичних колізій, ще інші, написані в еміграції, не мали доступу до китайської публіки (приміром, Ма Сіконга). У багатьох випадках композитори молодшої генерації змушені були відштовхуватися від світових процесів, наново творячи національну площину симфонічної музики, виповнюючи перервану традицію. Перед китайською музичною культурою постали чималі виклики і щодо процесу поновлення здобутків минулого у цій музичній ділянці, які тривають до сьогодні.

Перспективи подальших досліджень полягають у детальному розборі жанрів симфонічного доробку Ма Сіконга з метою їх популяризації, поширення та впровадження в український симфонічний репертуар.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Лі Янь Лун. Перетворення китайських національних та європейських тенденцій у Концерті для скрипки з оркестром “Butterfly Lovers” Чень Гана та Цанг Хао. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум*. Львів, 2015. Вип. 35. С. 209–221.

2. Цзюнь Ян. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. : дис. … докт. філософії : 034 – Культурологія / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/YAn-TSzyun-Disertatsiya.pdf (дата звернення: 21.03.2025).

3. Ю Чень. Жанр «святкової увертюри» в контексті сучасної китайської симфонічної музики. *Київське музикознавство: Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології*. Київ, 2017. Вип. 56. С. 41–52.

4. Юньцзя Чень. Китайська нотація цзянь-пу (jianpu, 简谱) у симфонічній музиці 1950–1970-х років: історичний, музикознавчий та виконавський аспекти. *Знання, Освіта, Право, Менеджмент*. 2020. № 8 (36). Vol. 2. Pp. 51–58.

5. Яньлун Лі. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіконга : дис… канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2021. 314 с. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Лі-Яньлун-disser.pdf (дата звернення: 12.04.2025).

6. Locke Ralph P. Orientalism. 2001. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40604

7. Maochun Liang. Chinese Traditional Tunes in Music Compositions. Beijing : Central Conservatory Press, 1992. P. 13.

REFERENCES:

1. Li, Yan Lun (2015). Peretvorennia kytaiskykh natsionalnykh ta yevropeiskykh tendentsii u Kontserti dlia skrypky z orkestrom Butterfly Lovers Chen Hana ta Tsanh Khao [Transformation of Chinese national and European trends in the "Butterfly Lovers" Violin Concerto by Chen Gan and Cang Hao]. *Naukovi zbirky LNMA im. M. V. Lysenka. Muzykoznavchyi universum* [Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. Musicological universe]. Lviv, 35, 209–221 [in Ukrainian].

2. Tsziun, Yan (2022). Symfonichna muzyka u sotsiokulturnomu prostori Kytaiu ostannoi chverti KhKh – pochatku KhKhI st. : dys. … dokt. filosofii: 034 – Kulturolohiia [Symphonic music in the socio-cultural space of China in the last quarter of the 20th – beginning of the 21st century: diss. ... doc. of philosophy: 034 – Cultural studies] / NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 193 [in Ukrainian].

3. Iu, Chen (2017). Zhanr "sviatkovoi uvertiury" v konteksti suchasnoi kytaiskoi symfonichnoi muzyky [The genre of "holiday overture" in the context of modern Chinese symphonic music]. *Kyivske muzykoznavstvo: Teoretychni problemy mystetstvoznavstva u dzerkali kulturolohii* [Kyiv musicology: Theoretical problems of art history in the mirror of cultural studies]. Kyiv, 56, 41–52 [in Ukrainian].

4. Iuntszia, Chen (2020). Kytaiska notatsiia tszian-pu (jianpu, 简谱) u symfonichnii muzytsi 1950–1970-kh rokiv: istorychnyi, muzykoznavchyi ta vykonavskyi aspekty [Chinese notation jian-pu (jianpu, 简谱) in symphonic music of the 1950s-1970s: historical, musicological and performance aspects]. *Znannia, Osvita, Pravo, Menedzhment* [Knowledge, Education, Law, Management], № 8 (36), Vol. 2, 51–58 [in Chinese].

5. Ianlun, Li (2021). Peretvorennia natsionalnykh ta svitovykh tendentsii v rozvytku kytaiskoi skrypkovoi muzyky na prykladi tvorchosti Ma Sikonha : dys. … kand. myst. : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo [The transformation of national and world trends in the development of Chinese violin music on the example of Ma Sikong's work : thesis ... Candidate art : 17.00.03 – Musical art] / LNMA imeni M.V. Lysenka. Lviv, 314 [in Ukrainian].

6. Locke, Ralph P. (2001). Orientalism. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40604 [in English].

7. Maochun, Liang (1992). Chinese Traditional Tunes in Music Compositions. Beijing : Central Conservatory Press, 13 [in English].

УДК 784.4:792.73].011.28(477)(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-2

Тамара ТЕСЛЕР
кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, Бурсаць-кий узвіз, м. Харків, Україна, 61000
***ORCID:** 0000-0003-2076-2136*

Світлана ГМИРІНА
старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу факультету музичного мистецтва і хореографії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, б-р І. Шамо, 18/2, м. Київ, Україна, 02154
***ORCID:** 0000-0002-3549-2207*

Тетяна ЛАНІНА
старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу факультету музичного мистецтва і хореографії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, б-р І. Шамо, 18/2, м. Київ, Україна, 02154
***ORCID:** 0000-0002-4708-0197*

Бібліографічний опис статті: Теслер, Т., Гмиріна, С., Ланіна, Т. (2025). Кітч як явище сучасного національного вокального мистецтва естради. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 9–15, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-2

КІТЧ ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ

***Мета статті** полягає у визначенні особливостей кітчу у просторі сучасного національного естрадного вокального мистецтва. **Методологія статті** ґрунтується на компаративних настановах, принципах культурологічного підходу, методах аналізу та синтезу, семантичного, інтерпретаційного та стильового аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні характерних особливостей кітчу в естраді на концептуальному, виразовому та комунікативному рівнях. **Висновки.** Показано, що у просторі естради кітч, розрахований на масового споживача, постає як відбиття сучасних тенденцій актуалізації національного начала та мультикультуралізму, взаємовпливу академічного та естрадного мистецтва. Виявлено, що концептуальні обрії кітчу визначає редуковане втілення національного начала на рівні його зовнішніх маркерів, репрезентованих зокрема крізь призму як гумористичності, так і гіперболізованої чуттєвості та відвертості, щирості, а також мультикультурні інтенції, які відбиваються у мовній еклектиці. Акцентовано, що функціональне коло кітчу позначено пріоритетом розважальної та релаксаційної функцій. Обґрунтовано особливості музичної лексики – декларативне спрощення гармонічної та ритмічної організації, повторюваних інтонем-кліше в обмеженому діапазоні та з мінімалізацією інтонаційного руху, передбачуваність розгортання мелосу, ритміки та гармонії, значущість пост-декларування ритму. Доведено значущість таких ознак як чинників емоційного маніпулювання, програмування слухацької рефлексії та формування художньої комунікації на основі емоційно-почуттєвого єднання виконавця й аудиторії, прогнозованості перцептуального сприйняття, реакцій реципієнта. Акцентовано сугестивний потенціал кітчу, який у комунікативному вимірі реалізується шляхом запрошення аудиторії до спільного виконання та активізації реакції слухачів, та значущість візуального, перформативного компонента, що створює атмосферу штучної краси та уможливлює уникання аудиторією інтелектуальних зусиль.*

***Ключові слова:** кітч, естрада, естрадне вокальне мистецтво, художня комунікація, масова культура.*

Tamara TESLER
PhD in Art Studies, Associative Professor at the Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatksyi uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61000
***ORCID:** 0000-0003-2076-2136*

Svitlana GMYRINA
Senior Lecturerof the Department of Academic and Pop Vocal Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Blvd. I. Shamo, Kyiv, Ukraine, 02154
ORCID: *0000-0002-3549-2207*

Tetiana LANINA
Senior Lecturer at the Department of Academic and Pop Vocal Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Blvd. I. Shamo, Kyiv, Ukraine, 02154
ORCID: *0000-0002-4708-0197*

To site this article: Tesler, T., Gmyrina, S., Lanina, T. (2025). Kitch yak yavyshche suchasnoho natsionalnoho vokalnoho mystetstva estrady [Kitch as a phenomenon of contemporary national pop vocal art]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 9–15, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-2

KITCH AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY NATIONAL POP VOCAL ART

The purpose of the article *is to determine the peculiarities of kitch in the space of contemporary national pop vocal art.* ***The methodology of the article*** *is based on comparative guidelines, principles of the cultural approach, methods of analysis and synthesis, semantic, interpretative and stylistic analysis.* ***The scientific novelty*** *of the article lies in the identification of the characteristic features of kitch in pop music at the conceptual, expressive and communicative levels.* ***Conclusions.*** *It is shown that in the space of pop art, designed for the mass consumer, appears as a reflection of modern trends in the actualization of the national principle and multiculturalism, the mutual influence of academic and popular art. It is revealed that the conceptual horizons of kitch are determines by the reduced embodiment of the national principle at the level of its external markers, represented, in particular, through the prism of both humor and exaggerated sensuality, frankness, sincerity, as well as multicultural intentions reflected in linguistic eclecticism. It is emphasized that the functional circle of kitch is marked by the priority if entertainment and relaxation functions. The peculiarities of musical vocabulary are substantiated – declarative simplification of harmonic and rhythmic organization, repeated intonation clichés in a limited range and with minimalization of intonation movement, predictability of melody, rhythm and harmony development, significance of post-declaration of rhythm. Thesignificance of such features as a factors of emotional manipulation, programming of audience reflection and formation of artistic communication on the basis of emotional and sensual unity of the performer and audience, predictability of perceptual perception, and recipient`s reaction is proved. The author emphasizes the suggestive potential of kitch, which in the communicative dimension if realized by the inviting the audience to perform together and activating the audience`s reaction, and the importance of the visual, performative component, which creates an atmosphere of artificial beauty and makes it possible for the audience to avoid intellectual effort. The author emphasizes the suggestive potential of kitsch, which in the communicative dimension is realized by inviting the audience to perform together and activating the audience's reaction, and the importance of the visual, performative component, which creates an atmosphere of artificial beauty and makes it possible for the audience to avoid intellectual effort.*

Key words: *kitch, pop art, pop vocal art, artistic communication, mass culture.*

Актуальність проблеми. Насиченість сучасного художнього простору України новаційними тенденціями, у яких пріоритетного значення набуває насамперед репрезентація індивідуального творчого осягнення світу, уможливлює його характеристику як царини невпинного пошуку нових засобів відбиття художньої рефлексії. З одного боку, торування нових шляхів мистецького опанування світу спрямоване на винайдення «аутентичності або самореалізації і збалансованого повноцінного існування» (Губернатор, 2023, с. 111), посилене пошуками власного «Я». З іншого боку, імпульсом розгортання пошукових тенденцій та нових засобів художнього самовираження стає і намагання митцівзнайти відповіді на численні виклики функціонального, змістового, виразового характеру, що постають перед сучасним академічним та естрадним мистецтвом. Їх чинниками можемо визначити мультикультуралізм постсучасності та тяжіння до актуалізації національного начала, намагання відродити значущість вищих духовних цінностей та тенденцію комерціалізації художньої діяльності й перетворення мистецтва на арт-ринок та твору мистецтва та арт-продукт (Русаков, 2019).

Проте не менш значущим стає для сучасних митців і пошук власного «Я» у коливаннях між елітарною та масовою сферами, дифузія яких демонструє зокрема явище «серединної культури» (“middleculture”), у якій «взаємодіють два

протилежні за значенням та векторністю культурні коди» (Муравіцька, 2023, с. 2–3).Одним із її художніх утілень є кітч в естраді, що певним чином «посилається» на коди елітарної, академічної культури та репрезентує їх крізь призму кодів культури масової. Інтенсифікація притяжного для широкої аудиторії кітчу у просторі естради засвідчує його вагомість у культурних процесах і детермінує актуальність дослідження у науковій рефлексії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасний гуманітарний дискурс щодо питань сутності та специфіки кітчу, зокрема і в національному культурному просторі,складають розвідки В. Бушанського, Т. Гундорової, яка звертається до питань сутності та історико-культурної «рухливості» кітчу (Гундорова, 2009); А. Міненка (2024), О. Мухи, яка звертається до проблематики специфіки та класифікації кітчу (Муха, 2012), О. Уманець, яка висвітлює специфіку кітчу у зв'язку з атрибутивними особливостями масової культури (Уманець, 2022) та ін.

Проблематика специфіки кітчу в контексті музичного мистецтва не є вичерпно дослідженою, проте увагу до осмислення специфіки кітчу демонструють праці Т. Дубровного (2022), Д. Жалейко (2016; 2020), В. Полюги, яка визначає кітч як один «із базових інструментів спрощення реальності, пояснення якої намагаються передати у вигляді якихось стереотипних образів або знаків» (Полюга, 2019, с. 318).

Мета статті – визначити особливості кітчу у просторі сучасного національного естрадного вокального мистецтва.

Методологія статті. Історико-культурна обумовленість явища кітчу та водночас його поширення у сфері музичного мистецтва, зокрема вокального мистецтва естради, є чинниками звернення до компаративних настанов, які уможливлюють опору на принципи культурологічного підходу, методи аналізу та синтезу, а також на настанови музикологічного дослідження – семантичного, інтерпретаційного та стильового аналізу.

Виклад основного матеріалу. Т. Гундорова акцентує, що кітч «виступає уже не «поганим смаком» і «тривіальним» мистецтвом, але мовою масової культури, яка використовує простоту, сентиментальність, знакову надмірність, щоб запрограмувати полегшений спосіб сприйняття мистецької речі» (Гундорова, 2009). Характеризуючи явище кітчу в контексті музичного мистецтва та проєкціюючи його на сферу зокрема академічної музики, Д. Жалейко зазначає, що «результат розпізнання реципієнтом кітчу в музиці – це завжди аксіологічне маркування поганого смаку, музичного стереотипу, кліше шаблонності та зужитості» (Жалейко, 2020, с. 218) та акцентує його інтелектуальну невідрефлексованість і семантичну амбівалентність (Жалейко, 2020, с. 217–218).

Певні розбіжності в осягненні сутності та рецептивної специфіки кітчу є наслідком його «багатолікості», «всепроникності» та естетичної неоднозначності. Атрибутивною особливістю кітчу є здатність адаптуватися домовно-виразових параметрів академічної традиції, «втягувати» зразки академічного мистецтва у свої обрії шляхом тиражування, надмасштабного поширення у просторі культури. Це спонукає науковців декларувати, що «у разі зміни простору існування та функціональної, споживацькі орієнтованої модуляції в утилітарну царину знакові репрезентанти вічно значимого мистецького опанування світу втрачають освячений культурною пам'яттю людства високий статус та аксіологічну значущість» (Уманець, 2022, с. 63). З огляду на посилення значущості в українській естраді останніх десятиліть соціально-патріотичного начала, спрямованість на визначення ціннісних орієнтирів, укріплення морально-етичних норм, формування художньо-естетичного смаку, збереження та розвиток національних традицій …<що маніфестує> нову модель суспільної свідомості, яка потребує визнання і поваги права нації на самостійність і незалежність» (Бурлака, 2023, с. 115–116) на закарбування трансформацій, «що пов'язані з глибинним світоглядними змінами в суспільній свідомості на тлі подій світового та національного масштабу» (Бурлака, 2023, с. 193) видається можливим наголосити на певній концептуальній неоднозначності й певній опозиційності кітчу.

Проте характерною рисою концептуальної, змістової сфери кітчу видається також можливим визначити і резонанс із мультикультуральними тенденціями XX–XXI ст., що проявляється в формуванні специфічного кола засобів відбиття національного начала. Адже в сучасному масштабному та щільному полілозі культур визначеність національних обріїв масового

мистецтва значно проблематизується унаслідок намагань національних культур постати у статусі повноправних компонентів світового культурного простору, позначених простою сприйняття та естетичною, змістовою, виразовою досяжністю з метою залучення якомога більшої аудиторії. Така простота має наслідком усічену, редуковану репрезентацію національного начала, що призводить до його вираження в баналізованих, спрощених, зовнішніх формах, що не претендують на ментально детерміновану світоглядну глибину.

Висвітлюючи специфіку кітчу як явища культури, О. Муха акцентує, що «кітч спекулює на спільних для всього соціуму, а навіть архетипічних темах: дитинство, сім'я, родина, кохання і любов, релігія, революційна історія, патріотизм, політика та заграє з модою на екзотичність» (Муха, 2012, с. 247). Не вступаючи в полеміку з науковицею, звернімо увагу на актуалізацію специфічно виявлених національних інтенцій кітчу в українському естрадному мистецтві. На змістовому рівні це знаходить виявлення в апеляції до суто зовнішніх маркерів національної культури, адже, як зазначає Т. Гундорова, «імітація етнонаціонального у формі кітчу виявляється досить прагматичною й раціональною формою особливого, безболісного входження національних культур у глобалізований модерний світ» (Гундорова, 2009, с. 19).

Утім, у таких проявах кітчу, позначених етнонаціональною «спрощеністю», інколи і «гастрономічною» маркованістюта продукуванням образу українського світу як «кулінарного Едему» (Гундорова, 2009, с. 37) – як-от у піснях на кшталт численних «Українських вареників», «Вареників з вишнями», «Ой, вареники» – акцентована гумористична спрямованість, первинна відсутність претензії на концептуальний «меседж» висловлення слугують нівелюванню неоднозначності естетичного простору. З іншого боку, своєрідною компенсацією за національну спрощеність слугує гіперболізована чуттєвість, відвертість, щирість, рефлексивність, декларативне позиціонування героя пісні як «свого», такого, що почуття і думки є близькими та зрозумілими для всіх («Гуси»,«Вишні», "NozzyBozzy" з репертуару Велбоя тощо), що фактично усуває дистанцію між виконавцем й аудиторією (зазначимо, що дистанціювання у площини виконавець – аудиторія в контексті мистецтва естради загалом є мінімізованою або відсутньою).

Така поза-концептуалізація, з одного боку, та з іншого боку, апеляція до емоційних горизонтів особистості в її первинних, неускладнених філософською рефлексивністю параметрах, близьких, знайомих і навіть «душевно споріднених» образах, значно проблематизує естетичне номінування кітчу в музиці. У зв'язку із цим Т. Дубровний зазначає, що «у музичному мистецтві, на відміну від малярства архітектури, театру, знайти зерно істини й встановити чітку грань між «високим» та «низьким» мистецтвом, справді, часом є дуже непростим завданням» (Дубровний, 2022, с. 79). Непростим це завдання є й в силу не остаточно та дискретно сформованих на рівні наукової рефлексії однозначної дефініції кітчу та критеріїв належності артефакту до його царини. Це зумовлює оціночне, інколи суб'єктивне ставлення до кітчу як до естетично амбівалентного явища з погляду естетичного смаку, суб'єктивне начало в якому є безперечним у своїй значущості (Естетика, 2010, с. 82–83).

У зв'язку із цим наголосимо насамперед на особливому функціональному забарвленні простору буття кітчу в естрадному мистецтві. Первинно розрахований на невибагливого реципієнта – споживача арт-продукту, кітч відповідно до масової цільової аудиторії «вписується» в його параметри та параметри масової культури. Але маркерами кітчу у цій сфері виступає гранична легкість сприйняття та опанування, обмеженість функціонального кола розважальним та релаксаційним конструктами.

У просторових вимірах кітчу в естраді наголосимо також на його в певній експансивності. З одного боку, це має проявом тяжіння до буття в контексті віртуального простору, доступність якого у будь-який час та в будь-якому місці забезпечує його всеохопну промоцію. З іншого боку, це виявляється в здатності кітчу інтенсифікувати євроінтеграційні процеси в сучасному культурному просторі. Як їх покажчик, науковці визначають «використання мови як комунікативного (англійська) та національно-маркованого (українська) чинника» (Дружинець, 2021, с. 3). У кітчі в естраді це постає як акцентована апробація – у межах специфічного маніфестування національних

кодів і символів – вербальних, візуальних тощо маркерів інших культур. Мовна еклектика, вторгнення лексем іншомовного походження (найчастіше найпоширеніших, опанованих широким загалом – як-от «пара numberone») стають знаком прилучення реципієнта до надмасштабного глобалізованого світового простору культури – знаком дещо позірним, але привабливим в силу свої простоти, знайомості та досяжності.

Концептуальна обмеженість і певна опозиційність кітчу, його співвіднесеність зі сферою музичної індустрії зумовлюють і формування особливої музичної лексики на основі «автоматичного, шаблонного відтворення інтонаційних структур історично-усталених «словників епохи» (романтизм, естрадний шлягер, музика звичаєвої традиції» «жорстокий романс тощо)» (Жалейко, 2016, с. 12). Абсолютизація таких шаблонів детермінує безумовну пріоритетність у кітчі в естраді формульних, клішованих інтонем, які часто ґрунтуються на нав'язливому повторенні звуків, повторах звуків із завершенням невеликими інтонаційними стрибками, на русі мелодики в обмеженому діапазоні, а також на гіперболізації емоційності, ліричної експресії тощо.

Водночас із винятковою простотою ритмічного виміру та орієнтацією на задіяння насамперед середнього регістру звучання співацького голосу це стає фундаментом як простоти сприйняття, такі потенційної виконавської досяжності для аудиторії. Зазначимо, що апеляція кітчу до інтонаційних знаків ліричної сфери, інколи – до знаків народнопісенної традиції також формує і особливе відчуття емоційно-почуттєвого єднання як основи художньої комунікації.

Доцільно підкреслити і уникання інтонаційного розгортання, повторюваність інтонем як характерну рису кітчу в естраді. Це стає основою як для формування ефекту передбачуваності, передвідчуття подальшого інтонаційного розвитку, так і для атмосфери співтворчості та художньо-комунікативної нероздільності виконавця й реципієнта. Закарбовуючи такі риси кітчу як поверхневість, шаблонність, масовість (Міненко, 2024, с. 81), це водночас зумовлює і його здатність до емоційної маніпуляції (Міненко, 2024, с. 81), до «втягування» слухача у специфічний концептуальний простір та значущість сугестивного потенціалу. Сугестивна спрямованість виразно виявляється в епізодах переривання мелодики та декларативного «скандування» ритмонем перкусійною групою, у яке втягується аудиторія, яким ритмізується її реакція. Після закінчення твору додаткова декларація ритму стає засобом фактично примусового програмування-спонукання аудиторії до демонстрації штучного захоплення.

Із декларативною простотою інтонаційно-ритмічних вимірів у кітчі в естраді резонує і виняткова спрощеність гармонічної основи, обмеженість типовими формулами T – D – T, T – S – D – T, функціональність гармонічних побудов. Раптові модуляції із півтоновим підвищенням застосовуються для інтенсифікації емоційної, почуттєвої напруги, що особливо увиразнюється попередніми паузами та подальшим динамічним нагнітанням.

Комунікативні виміри кітчу в естраді ґрунтуються на фактичному нівелюванні межі між виконавцем й аудиторією. Це має вираженням і спільність емоцій і почуттів, і передбачуваність реакцій реципієнта, і запрошення аудиторії до спільного виконання, і вигуки виконавців, спрямовані на активізацію реакції слухачів.

Своєрідним механізмом компенсації простоти музичних вимірів кітчу в естраді слугує інтенсифікація візуального, перформативного компонента – костюмерії, хореографії, залучення комп'ютерної графіки тощо. У комплексі це створює винятково яскраву, привабливу «ауру», декларативна красивість якої не потребує перцептуальних зусиль та водночас надає слухачеві можливості відчути задоволення та водночас приналежність до виконавця, процесу творення.

Висновки. Кітч, як одна з форм увиразнення сутності і специфіки масової культури резонує із сучасними тенденціями актуалізації національного начала та мультикультуралізму, демонструє пошук відповідей на виклики функціонального, змістового, виразового характеру, що постають перед сучасним академічним та естраднимистецтвом, зокрема у зв'язку із їх взаємовпливом.

Неоднозначність кітчу на концептуальному рівні зумовлюється зокрема тяжінням до редукованого, позбавленого ментальної глибини втілення національного начала на рівні його зовнішніх маркерів, що компенсується гумористичністю та гіперболізованою чуттєвістю,

відвертістю, щирістю. Розрахованість кітчу в естраді на масового споживача пов'язана зі специфічним обмеженням його функціонального кола розважальним та релаксаційним конструктами, певною експансивністю буття у віртуальному просторі та намаганням охопити якомога масштабнішу аудиторію вербальними, візуальними апеляціями до маркерів інших культур. Виявлені у мовній еклектиці, такі вербальні «вторгнення» є співвідносними з мультикультуральними інтенціями сьогодення.

Музична лексика кітчу має основою безумовний пріоритет формульних, клішованих інтонем, які характеризуються повторюваністю звуків, обмеженістю діапазону, гіперболізацією ліричної експресії, знаків народнопісенної традиції, а також декларативну простоту ритмічної та гармонічної організації, заснованої на типових формулах T – D – T, T – S – D – T. Водночас із повторюваністю інтонем і ритонем, передбачуваністю логіки мелосу та гармонії, значущістю пост-декларування ритму, як чинника емоційного маніпулювання, програмування слухацької рефлексії, це зумовлює формування художньої комунікації на основі емоційно-почуттєвого єднання виконавця й аудиторії, передбачуваність реакцій реципієнта та виявлення сугестивного потенціалу кітчу. Характерними для комунікативного простору кітчу в естраді є також запрошення аудиторії до спільного виконання та активізація реакції слухачів.

Маркером естетичних вимірів кітчу в естраді є інтенсифікація візуального, перформативного компонента, що компенсує виняткову простоту музично-виразових параметрів, забезпечує створення яскравої, привабливої декларативно красивої «аури» та уникання перцептуальних, інтелектуальних зусиль аудиторії.

Перспективи подальших розвідок полягають в обґрунтуванні виконавської специфіки кітчу в естраді.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бурлака А. В. Українська естрадна пісня в сучасній масовій художній культурім : дис. … д-ра філософії : 034. Київ : Київський університет культури і мистецтв, 2023. 194 с.
2. Губернатор О. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2023. № 1. С. 109–114. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2023.277643
3. Гундорова Т. Микола Гоголь і колоніальний кітч. *Гоголезнавчі студії*. 2009. Вип. 18. С. 17–40.
4. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття як фактор євроінтеграції української культури : дис. … канд. мистецтвознавства : 026.00.01. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 226 с.
5. Дубровний Т. До джерел полісемантики кітчу (на прикладі «духовної пісні» XVII–XVIII століть). *Культура України*. 2022. Вип. 75. С. 78–84. DOI: https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.10
6. Естетика : навчальний посібник / Л. В. Анучина, О. К. Бурова, О. В. Уманець, О. В. Шило ; за ред. Л. В. Анучиної та О. В. Уманець. Харків : Право, 2010. 232 с.
7. Жалейко Д. М. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2016. 17 с.
8. Жалейко Д. Ціннісна трансформація та семантичний простір кітчу у музичній практиці XX – початку XXI ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 56. С. 213–237. DOI: 10.34064/khnum1-56.14
9. Міненко А. Кітч як дзеркало поп-культури в епоху гіперреальності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 77–82.
10. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросоверу : дис. … д-ра філософії : 025. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2023. 193 с.
11. Муха О. Я. До теорії кітчу: шкіц естетичного аналізу. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*. 2012. Вип. 4 (2). С. 245–251.
12. Полюга В. Кітч в музиці (рецепція досвіду і дійсності). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2019. № 3. С. 317–320.
13. Русаков С. С. Феномен арт-ринку як проблема сучасної культурології. *Культурологічна думка*. 2019. № 16. С. 175–183. DOI: https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.175-183
14. Уманець О. В. Кітч у просторі культури межі XX–XXI ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 47. С. 60–65. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-10

REFERENCES:

1. Burlaka, A. V. (2023). Ukrainska estradna pisnia v suchasnii masovii khudozhnii kulturi [Ukrainian pop song in the modern mass artistic culture] (*PhD thesis*). 034. Kyiv : Kyiv National University of Culture and Arts. 194 [in Ukrainian].

2. Hubernator, O. (2023). Metamodernism yak nova paradyhma suchasnykh kulturnykh praktik [Metamodernism as a new paradigm of modern cultural practice]. *National Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 109–114. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2023.277643 [in Ukrainian].

3. Hundorova, T. (2009). Mykola Hohol i kolonialni kitch [Mykola Gogol and colonial kitch]. *Hoholeznavchi studii*, 18, 17–40 [in Ukrainian].

4. Druzhynets, M. I. (2021). Estradne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia yak factor yevrointehratsii ukrainskoi kultury [Ukrainian pop music art of the late XX – early XXI century as a factor of European integration of Ukrainian culture]. (*PhD thesis*). 026.00.01. Kyiv : National Academy of Culture and Arts Management. 226 [in Ukrainian].

5. Dybrovny, T. (2022). Do dzherel polisemantyky kitchu (na prykladi “dukhovnoi pisni” XVII–XVIII stolit [To sources of polysemantics Kitch (on the example of the “spiritual songs” of the XVII–XVIII centuries]. *Culture of Ukraine*, 75, 78–84. DOI: https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.10 [in Ukrainian].

6. Anuchina, L. V., Burova, O. K., Umanets, O. V. & Shylo, O. V. (2010). *Estetyka– Aesthetic* (L. V. Anuchina, O. V. Umanets, Ed.). Kharkiv : Pravo [in Ukrainian].

7. Zhaleyko, D. M. (2016). Kitch ta yoho transformatsiia u tvorchosti Valentyna Sylvestrova [Kitch and its transformation in creative works of Valentin Silvestrov] (*Extended abstracts of Candidate`s thesis*): 17.00.03. Kharkiv : Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art. 17 [in Ukrainian].

8. Zhaleyko, D. M. (2020). Tsinnisna transformatsiia ta semantychnyi prostir kitchu u muzchnii praktytsi XX – pochatku XXI st. [The value transformation and semantic space of kitch in the music at the turn of the 20th – 21st centuries]. *Problems of interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 56, 213–237. DOI: 10.34064/khnum1-56.14 [in Ukrainian].

9. Minenko, A. (2024). Kitch yak dszerkalo pop-kultur v epokhu hiperrealnosti [Kitch as a mirror of pop culture in the era of hyper-reality]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts: Science Journal*, 3, 77–82 [in Ukrainian].

10. Muravytska, S. S. (2023). Syntez muzychnoi akademichnoi ta neakademichnoi tradytsii u zhanri klasychnoho krosoveru [Synthesis of musical academic and non-academic tradition in the genre of classical crossover] (*PhD thesis*) : 025. Kyiv : National Academy of Culture and Arts Management. 193 [in Ukrainian].

11. Mukha, O. Ya. (2012). Do teorii kitchu: shkits estetchnoho analizu [Towards a theory of kitch: a sketch of aesthetic analysis]. *Filosofiia i politolohiia v konteksti suchasnoi kultury*, 4 (2), 245–251 [in Ukrainian].

12. Poliuha, V. (2019). Kitch v muzytsi (retseptsiia dosvidu i diisnosti) [Kitch in music (reception of experience and reality)]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts: Science Journal*, 3, 317–320 [in Ukrainian].

13. Rusakov, S. (2019). Fenomen art-rynku yak problema suchasnoi kulturolohii [The phenomenon of art market as a problem of modern cultural studies]. *The Culturology Ideas*, 16, 175–183. DOI: https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.175-183 [in Ukrainian].

14. Umanets, O. (2022). Kitch u prostori cultury mezhi XX–XXI st. [Kitch in the cultural space at the turn of XX–XXI centuries]. *Current Issues of Humanities*, 47, 60–65. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-10 [in Ukrainian].

UDC 781.2
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-3

Nataliia TORKONIAK
Postgraduate student at the Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 02000
ORCID: *0009-0006-3477-4209*

To cite this article: Torkoniak, N. (2025). Muzychnyi tematyzm u vtorynnomu intonuvanni: proiektsii na sytuatsiiu estradnoi interpretatsii [Musical thematicism in secondary intonation: projections onto the pop interpretation situation]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 16–21, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-3

MUSICAL THEMATICISM IN SECONDARY INTONATION: PROJECTIONS ONTO THE POP INTERPRETATION SITUATION

The article analyses the phenomenon of musical thematicism in the secondary intonation context, i.e., in the musical interpretation context. The main ideas of number researchers on this issue, primarily V. Moskalenko, are extrapolated to the pop music interpretation situation. ***The purpose of the article*** *is to determine the basic principles of the transformation of musical thematicism in secondary intonation and to apply the results obtained to the situation of pop music interpretation.* ***The research methodology*** *consists of a combination of analytical, comprehensive and theoretical generalisation methods, implemented through the prism of a systematic approach to the phenomena under analysis.* ***Scientific novelty.*** *The article proposes to introduce into the musicology interpretation context of "matrix information" concept as meaning the information of the original source, which in an intertextual situation serves as the basis for secondary intonation in the interpretive genre's creation.* ***Conclusion.*** *On the one hand, pop interpretation is a marker of the archetypal basis actualisation of a work, and on the other, it is a way of rethinking it in the present. The repetition of musical and semantic structures inherent in the matrix model, combined with the performer's interpretative freedom, creates a dynamic intonation system where constant interaction between the old and the new ensures the continuity and, at the same time, the artistic practice innovativeness. Thus, the pop interpretation, which functions in the secondary intonational model space, not only reflects but also reinterprets the matrix information of the original work. This is a contemporary musical discourse form, within which the artistic text is not limited to a fixed semantic structure, but on the contrary, manifests its openness, capacity for dialogue, transformation and inclusion in new communicative environments. It is thanks to this ability to transform in the act of interpretation that the aesthetic power and cultural vitality of a musical work as an "open text" (U. Eco) is revealed, which, in turn, opens up prospects for further research on the declared topic.*

Key words: *pop interpretation, thematicism, matrix information, secondary intonation.*

Наталія ТОРКОНЯК
аспірантка кафедри музичного мистецтва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 02000
ORCID: *0009-0006-3477-4209*

Бібліографічний опис статті: Торконяк, Н. (2025). Музичний тематизм у вторинному інтонуванні: проєкції на ситуацію естрадної інтерпретації. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 16–21, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-3

МУЗИЧНИЙ ТЕМАТИЗМ У ВТОРИННОМУ ІНТОНУВАННІ: ПРОЄКЦІЇ НА СИТУАЦІЮ ЕСТРАДНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У статті здійснено аналіз явища музичного тематизму у ситуації вторинного інтонування, тобто у контексті музичної інтерпретації. Основні ідеї ряду дослідників вказаної проблеми, насамперед, В. Москаленка, екстрапольовано на ситуацію естрадної інтерпретації. ***Мета статті*** *– визначити основні засади трансформації музичного тематизму у вторинному інтонуванні та застосувати отримані результати до ситуації естрадної інтерпретації.* ***Методологія дослідження*** *полягає у поєднанні методу аналітичного, комплексного методу та теоретичного узагальнення, що реалізуються крізь призму системного підходу до аналізованих явищ.* ***Наукова новизна.*** *У статті пропонується увести до контексту музикознавства трактування поняття «матрична інформація» як такого, що означає інформацію першоджерела, яка в інтертекстуальній ситуації слугує осно-*

вою для вторинного інтонування при створенні інтерпретаційних жанрів. ***Висновок.*** *Естрадна інтерпретація, з одного боку, є маркером актуалізації архетипної основи твору, а з іншого – способом його переосмислення в сьогоденні. Повторюваність музичних і семантичних структур, притаманних матричній моделі, в поєднанні з інтерпретаційною свободою виконавця створює динамічну інтонаційну систему, де постійна взаємодія між старим і новим забезпечує безперервність і, водночас, інноваційність художньої практики. Відтак, естрадна інтерпретація, яка функціонує у просторі вторинної інтонаційної моделі, не тільки відображає, але й переосмислює матричну інформацію оригінального твору. Це форма сучасного музичного дискурсу, в рамках якого художній текст не обмежується фіксованою семантичною структурою, а навпаки, проявляє свою відкритість, здатність до діалогу, трансформації та включення у нові комунікативні середовища. Саме завдяки цій здатності до перевтілення в акті інтерпретації розкривається естетична сила та культурна життєздатність музичного твору як «відкритого тексту» (У. Еко), що, у свою чергу, відкриває перспективи для подальших досліджень задекларованої теми.*

Ключові слова: *естрадна інтерпретація, тематизм, матрична інформація, вторинне інтонування.*

Relevance of the problem. The need for pop music scientific understanding is determined by its significant influence on the current socio-cultural continuum, in which it performs not only an aesthetic but also a communicative and social function. As one of the most dynamic and widely represented musical art segments, pop music reflects profound changes in public consciousness, the value systems transformation, participates in the identities formation, and directly influences the artistic preferences of the mass audience. Its multi-genre nature, interaction with traditional forms and the latest technological resources, as well as its openness to intercultural communication, highlight the need for systematic musicological research into this phenomenon. In addition, the analysis of pop music contributes to a deeper understanding of the art commercialisation processes, popularity mechanisms, cross-genre interaction phenomena, stylistic syntheses, and general integration trends in the contemporary musical space. The factors described above prompted us to turn to musical interpretation as one of the fundamental musicology theories, analysing its main postulates and creating its projections onto pop art.

Analysis of recent studies and publications. The starting point for this study is the interpretation of art work in the spirit of Umberto Eco's ideas, in particular his understanding of it as an "open text" (1979). In this context, a work of art appears as a complete and structurally coherent form which, despite its internal organic order and uniqueness, remains open to multiple interpretations. Such interpretative variability does not negate the primary identity of the work, does not change its essential nature, but, on the contrary, attests to the flexibility and depth of its artistic potential. The works by E. Betty (2017) played an important role in the formation of the musical interpretation theory, highlighting issues such as individualisation and integration in the interpretation process, cognitive interpretation of the musical work's text as a prerequisite for performance interpretation, the connection between the musician's emotional state and the choice of interpretative means, etc.

The most important role in the concept of this article was played by the developments in the musical intonation and interpretation field made by V. Moskalenko (Москаленко, 2013), who distinguishes between primary and secondary genre-creating situations, which illustrate, respectively, the musical text creation and its subsequent reading – primary and secondary intonation. In the first case, the composer's idea activates the intonational potential of the sound material, releasing the genre-intonational structures most appropriate to the artistic environment of the work, transforming the anticipated intonational meanings into a thematic organisation. In the second case, the interpreter's consciousness interacts with the already formed compositional structure, revealing the intonation energy within the framework of a complete architectonic whole.

Among other works that highlight the idea of musical interpretation are studies by N. Zhukova (Жукова, 2003), O. Kotliarevska (Котляревська, 1996) and others, in particular those mentioned in the review of this issue historiography in the article by V. Golovei and V. Kashaiuk (2022) et al.

The field of performing arts, which is the subject of secondary intonation projections of musical themes as the basis for interpretation, has been studied from related perspectives in the works by I. Bobul (Бобул, 2018), T. Ryabukha (Рябуха, 2017), V. Tormakhova (Тормахова, 2007) and others.

Purpose of the article – to identify the main principles of musical themes transformation in secondary intonation and to project the results obtained onto the situation of pop music interpretation.

Presentation of the main material. Double intonation – a situation whose fundamental basis we see in the creation of an equivalent sign, as described by Umberto Eco: "A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects..." (Eco, 1979: 180). Therefore, according to the author of the article, the pop interpretation of folk or academic music should be based on the potential openness of the work to further semantic readings, in which its original identity is preserved.

In general, a musical work functions in a field of numerous interpretations based on the correlation between a stable invariant and a potentially unlimited spectrum of variable readings. This state of affairs leads to the understanding of interpretability as a basic genre-creating principle in those types of compositions where the starting point is an appeal to "another" text. In this context, interpretation acquires not only a performative dimension, but also a compositional one – as a form of creative response to previous artistic material. The model of interpretation in pop music practice encompasses genre structures that arise in an intertextual space dominated by dialogue with foreign or one's own thematic material presented in a new light. At the same time, the "foreign" text is not always external to the interpreter: often it is a matter of the author's rethinking of their own previous themes or reference to an established cultural thesaurus. The interpretative interaction type allows us to identify the creative intention dominance of either the author of the original intonation (the composer) or the interpreter (the secondary author), which, in turn, shapes the final genre result, which can take two main forms: interpretation – as a semantic reconstruction or adaptation of matrix information, reinterpretation – as a revision or shift of the original meanings. Depending on the direction and intensity of such processes, they can be correlated with the semantic coding concepts, interpretation and representation introduced by O. Samoilenko (Самойленко, 2003) in the context of musical structures textological analysis. Within the framework of genre analysis, this allows us to speak of the semantic decoding of intonational meanings embedded in the original work.

Developing these issues, N. Pylatiuk proposes to define genres based on a "foreign theme" with the term "derivatives" and emphasises the polyphony of the intertextual space in which multiple versions coexist, placed on the axis of "invariant – variation" (Пилатюк, 2013). Multiplicity here refers not only to artistic material, but also to the types of communication that accompany it. Referring to the positions of researchers of interpretative practice, N. Pylatiuk emphasises that intertext in derivative genres functions in a threefold perspective: as a repetitive structure based on an existing text; as a mechanism for recoding meanings in a new historical and aesthetic context; as a form of dialogue between the individual creative worlds of composers, taking place within a polystylistic or genre-intertextual space (Пилатюк, 2013).

The analysis of the process of borrowing and interpreting "foreign" musical material raises a number of issues related to musical thematicism – that is, those intonational structures which, within the scope of this study, are proposed to be interpreted as "matrix information" – and the semiotics of the new, secondary intonation of this information in the interpretative rethinking process. Musical thematicism, like the very concept of theme, has undergone a long evolution, resulting in changes in both the semantics of the term and its scientific understanding.

Without dwelling on all the approaches, we will focus on revealing the concept of theme in connection with interpretation in V. Moskalenko's theory, where the concept of intonation is structured into a triune model: intonational model – intonation process – intonation (Москаленко, 2013). Thus, the scientist interprets the intonational model as the initial idea, the generalised form of a musical idea, intonation as the process of its "revitalisation", creative thinking that leads to its realisation, and finally, intonation as the result of embodiment, the concrete sound form of musical thought. Thus, the final stage – intonational embodiment – corresponds to the term "intonation", the first stage is the transformation into an "intonational model", and the second is directly related to intonation as an act of musical thinking. In the same context, V. Moskalenko proposes a classification of themes, distinguishing the following variants (Москаленко, 2013). First, there is the theme-principle

and the theme-given – respectively as the source of intonation (theme-director) and as its result (theme-actor). In professional intonation, both roles are realised, forming an "arched" structure (theme – non-theme – theme), while in folklore, only the basic type is realised. Second, there is the theme-object and theme-socium – the former corresponds to the textual structure ("text-object"), the latter – to the intersubjective intonational interaction between the composer, performer and listener. It is the theme-socium, as the embodiment of the law of constancy in combination with development, that gives the theme a "living" character, determined by its ability to change, similar to a living organism. As a result of his analysis, V. Moskalenko formulates the meta-function of musical thematicism, which is actually performed by the musical theme as a reference point in the process of musical thinking – that is, in the procedure of creating, interpreting and creatively and actively perceiving music (Москаленко, 2013). This meta-function is manifested through four parameters: the theme as the main carrier of musical imagery; its special purpose in the dynamics of form creation; its communicative function; and its functioning in the system of the socio-cultural context. Based on these parameters, the musical theme in the above theory is considered as a living musical intonation, rather than an abstract sound unit or fragment of a musical text. It is not a once-and-for-all completed intonational form, but one that continues to be realised. On this basis, the researcher defines a musical theme as a relief intonational complex performed in reality or in the imagination, which in the process of musical thinking performs the function of psychological support for form creation with the function of formation, assimilation and development of the musical imagery of a work.

In this study, this definition will serve as the basis for further considerations, but taking into account that the function of a musical theme can be performed not only by a clearly structured intonational complex, but also by an unstructured one. This approach is particularly relevant in the context of 20th – 21st century music. This necessitates the introduction of a new authorial concept that would allow us to describe the ***secondary intonation phenomena*** within interpretative genres.

Thus, within the framework of this study, we introduce the ***matrix information concept*** as an author's concept, which means the information of the original source, which in an intertextual situation serves as the basis for secondary intonation in the creation of interpretative genres. Unlike the concepts of "theme" or "thematism", which have clear boundaries within classical or modernist concepts of musical form, "matrix information" covers a wider range of phenomena. It includes any intonational-semantic complex – regardless of its relief, structure, or genre affiliation – that is used as a model for interpretive rethinking. Thus, matrix information is interpreted as a generalised concept that functions in the system of intertextual musical communication and is the source material for secondary intonation – that is, a new musical interpretation. Stage interpretation, as a specific form of secondary intonation, is distinguished by its synthetic nature, as it combines music, performer individuality, stage presentation, visual effects, genre stylistics, and emotional and communicative strategies for influencing the audience. In this context, the original work acts as a kind of matrix, serving as a starting point for the construction of a new aesthetic whole, which does not duplicate the original model, but rather represents it through the prism of the interpreter's individual artistic vision.

As a result, in the next stage of the study, we will move on to the field of pop music. The projection of the matrix information's idea ***in pop music performance*** is manifested primarily in the specificity of the selection and actualisation of individual elements of the author's text, which undergo intonational, stylistic and timbral transformation. As a result, a new layer of content is formed, which interacts with the archetypal basis of the work, representing it in a changed cultural, communicative and genre context. On the one hand, the interpreter reads and reconstructs the original semantic model, and on the other hand, imposes its own coordinate system on it, which is determined by subjective (emotional, performative, identification) and sociocultural factors. A distinctive feature of pop music interpretation is its orientation towards a wide audience, which requires the adaptation of the source material to the communicative demands of the mass listener. In this sense, secondary interpretation, based on the matrix information of the work,

is realised through the modification of melody, tempo, harmony, arrangement, vocal delivery, etc. Such adaptation can be either minimal or deeply transformative, creating a new intonational model that correlates with the original but at the same time functions autonomously within the pop genre paradigm.

The idea of secondary interpretation in this context has a much broader semantic horizon than the usual "performance variation". It implies a deep dialogue between the past and the present, between the author's original work and its latest interpretation. For example, modern cover versions of classic songs are often not just a reproduction of a familiar melody, but a deep reflective act, which may include genre transformations (from folk to jazz etc.), changes in the timbre palette, the introduction of new meaning layers – through changes in tempo, voice mixture, the semantic load of the vocals or the visual image of the performer. In this process, the performer acts not only as a translator of content, but as a full-fledged co-author who shapes the new cultural reality of the work. This practice takes on particular significance in the postmodern space, where intertextuality, stylistic quotation, and open polysemy dominate. In the context of pop music interpretation, the idea of an open text, like the concept of matrix information, is extremely relevant, since the work continues to exist in a new sound, while preserving and expanding its semantic horizon.

Conclusions and prospects for further research. Thus, pop interpretation, on the one hand, is a marker of the actualisation of the archetypal basis of a work, and on the other, a way of redefining it in the present. Thus, the repetitiveness of musical and semantic structures inherent in the matrix model, combined with the performer's interpretative freedom, creates a dynamic intonational system where constant interaction between the old and the new ensures the continuity and, at the same time, the innovativeness of artistic practice.

To summarise, it can be stated that pop interpretation, functioning in the space of a secondary intonational model, not only reflects but also reinterprets the matrix information of the original work. It is a form of contemporary musical discourse, within which the artistic text is not confined to a fixed semantic structure but, on the contrary, manifests its openness, capacity for dialogue, transformation and inclusion in new communicative environments. It is precisely through this ability to be reembodied in the act of interpretation that the aesthetic power and cultural vitality of a musical work as an open text is revealed, opening up prospects for further research on the declared topic.

BIBLIOGRAPHY:

1. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. … канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2018. 23 с.

2. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine art and culture studies*. 2022. № 4. С. 12–20. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2 (дата звернення:18.06.2025).

3. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.08. Київ, 2003. 14 с.

4. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.

5. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf (дата звернення: 11.06.2025).

6. Пилатюк Н. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини XX – початку XXI ст.) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2013. 178 с.

7. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.

8. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.

9. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради : автореф. дис. … канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2007. 19 с.

10. Betti E. General Theory of Interpretation: Chapter 7: Interpretation of Drama & Music. Create Space Independent Publishing Platform, 2017. 110 p.

11. Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Indiana University Press, 1979. 273 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=KlJNp_hUmEIC&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false (дата звернення:15.06.2025).

REFERENCES:

1. Bobul, I. (2018). Zhanrovi formy ta stylovi konotatsii vokalno-estradnoho vykonavstva v muzychnii kulturi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Genre forms and stylistic connotations of vocal and pop performance in the musical culture of Ukraine in the late 20th and early 21st centuries] : PhD in Art History : 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian].

2. Holovei, V., Kashaiuk, V. (2022). Teoretyko-metodolohichne pidgruntia interpretatsii muzyky: doslidzhennia, analiz, perspektyvy [Theoretical and Methodological Background of the Music Interpretation: Researches, Analysis, Perspectives]. *Fine art and culture studies*, 4, 12–20. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2 (18.06.2025) [in Ukrainian].

3. Zhukova, N. (2003). Interpretatsiia yak komponent muzychnoi tvorchosti: estetychnyi aspekt [Interpretation as a component of musical creativity: the aesthetic aspect] : PhD in filosofia : 09.00.08. Kyiv [in Ukrainian].

4. Kotliarevska, O. (1996). Variatyvnyi potentsial muzychnoho tvoru: kulturolohichnyi aspekt interpretuvannia [The variable potential of a musical work: the cultural aspect of interpretation] : PhD in Musical Art : 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

5. Moskalenko, V. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures in musical interpretation]. Kyiv. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf (11.06.2025) [in Ukrainian].

6. Pylatiuk, N. (2013). Psykholohichni ta sotsialni aspekty pokhidnykh zhanriv u muzytsi (na prykladi ukrainskoho skrypkovoho perekladu druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.) [Psychological and social aspects of derivative genres in music (based on the example of Ukrainian violin transcriptions from the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century)] : PhD in Musical Art : 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].

7. Riabukha, T. (2017). Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady [The origins and intonational components of Ukrainian pop music] : PhD in Musical Art : 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].

8. Samoilenko, O. (2003). Dialoh yak muzychno-kulturolohichnyi fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva [Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of contemporary musicology] : D-r in Musical Art: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

9. Tormakhova, V. (2007). Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez estrady [Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis of pop music] : PhD in Musical Art : 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

10. Betti, E. (2017). General Theory of Interpretation. Chapter 7 : Interpretation of Drama & Music. Create Space Independent Publishing Platform [in English].

11. Eco, U. (1979). The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. URL: https://books.google.com.ua/books?id=KlJNp_hUmEIC&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false (15.06.2025) [in English].

УДК 780.614.13:[130.123.3:7.03]
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-4

Наталія ФЕДОРНЯК
кандидатка мистецтвознавства, викладачка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76000
ORCID: *0000-0002-4981-6495*

Бібліографічний опис статті: Федорняк, Н. (2025). Співтворчість квартету бандуристок «Ґердан» та військового журналіста Руслана Ганущака: експериментальні форми мистецької колаборації. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 22–29, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-4

СПІВТВОРЧІСТЬ КВАРТЕТУ БАНДУРИСТОК «ҐЕРДАН» ТА ВІЙСЬКОВОГО ЖУРНАЛІСТА РУСЛАНА ГАНУЩАКА: ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ФОРМИ МИСТЕЦЬКОЇ КОЛАБОРАЦІЇ

У статті розглянуто феномен міждисциплінарної співпраці в українському мистецькому просторі крізь призму творчого тандему квартету бандуристок «Ґердан» та військового журналіста Руслана Ганущака у музично-виконавському, художньому, патріотично-просвітницькому, емоційно-комунікативному вимірах. ***Метою дослідження*** *є аналіз особливостей цієї співтворчості як прикладу експериментальної мистецької практики з акцентом на значенні музичного компонента у формуванні нових культурно-ідентичних сенсів у воєнних реаліях.* ***Методологія дослідження*** *ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи історичного, культурологічного, музикознавчого аналізу та елементів медіа-досліджень. Також залучено компаративний і контекстуальний аналіз, що дозволяють комплексно розглянути музично-візуальну природу проєкту.* ***Наукова новизна*** *полягає у вивченні малодослідженого мистецького явища – співпраці музичного колективу академічного спрямування з журналістом-документалістом як інноваційну творчу практику, де зміст виражений через відеоряд та бандурну музику, яка виступає не музичним тлом, а повноцінним емоційно-змістовим складником художнього висловлювання. У* ***висновках*** *наголошено на високому потенціалі подібних міждисциплінарних проєктів у процесах формування культурної пам'яті, національної ідентичності та громадянської свідомості. Проєкти квартету «Ґердан» і Р. Ганущака становлять високу художню вартість, репрезентуючи синергію музики та документалістики як потужного засобу емоційного впливу, трансляції правди та утвердження мистецтва як форми соціального діалогу. Високий професіоналізм бандуристів засвідчує майстерно підібраний репертуар, його технічно-виконавські та виражальні можливості, емоційність виконання. Такі форми колаборації, особливо в умовах воєнного часу, виконують роль важливого інструменту національної консолідації, патріотичного виховання та культурної дипломатії.*

Ключові слова: *бандурне мистецтво, вокальне мистецтво, аудіовізуальне мистецтво, українське музичне виконавство, музично-документальний фільм, Революція гідності, квартет бандуристок «Ґердан».*

Nataliia FEDORNIAK
PhD in Art, Lecturer at the Department of Ukrainian Music Studies and Instrumental Folk Art, Vasyl Stefanyk Carpathian National University, 57 Shevchenko St, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000
ORCID: *0000-0002-4981-6495*

To cite this article: Fedorniak, N. (2025). Spivtvorchist kvartetu bandurystok "Gerdan" ta viiskovoho zhurnalista Ruslana Hanushchaka: eksperymentalni formy mystetskoi kolaboratsii [Co-creation of "Gerdan" bandura quartet and military journalist Ruslan Hanushchak: experimental forms of artistic collaboration]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 22–29, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-4

CO-CREATION OF "GERDAN" BANDURA QUARTET AND MILITARY JOURNALIST RUSLAN HANUSHCHAK: EXPERIMENTAL FORMS OF ARTISTIC COLLABORATION

The article explores the phenomenon of interdisciplinary collaboration in the Ukrainian artistic environment through the creative partnership of the "Gerdan" bandura quartet and military journalist Ruslan Hanushchak. The study

analyzes this co-creation in its musical-performative, artistic, patriotic-educational, and emotional-communicative dimensions. ***The purpose of the research*** *is to examine the specific features of this creative partnership as an example of experimental artistic practice, with an emphasis on the role of music in shaping new cultural-identity meanings within the context of wartime.* ***The methodology*** *is based on an interdisciplinary approach that combines historical, cultural, and musicological analysis, along with elements of media studies. Comparative and contextual analysis are also used to investigate comprehensively the audiovisual nature of the project.* ***The scientific novelty*** *of this research lies in the study of an underexplored artistic phenomenon – the collaboration between professional academic musical ensemble and documentary journalist as an innovative creative practice. The message of this co-creation is expressed through combination of visual imagery and bandura music, which is a full-fledged emotional-semantic component of artistic expression.* ***The conclusions*** *highlight the significant potential of such interdisciplinary projects in formation of cultural memory, national identity, and civic consciousness. The works of the "Gerdan" quartet and Ruslan Hanushchak possess high artistic value, representing a synergy of music and documentary as a powerful means of emotional impact, truth-telling, and affirming art as a form of social dialogue. The high professionalism of the bandura performers is confirmed by masterfully selected repertoire, its technical and expressive capabilities, and the emotional intensity of the performance. Such forms of collaboration, especially during wartime, serve as vital tools of national consolidation, patriotic education, and cultural diplomacy.*

Key words: *bandura art, vocal art, audiovisual art, Ukrainian musical performance, musical documentary film, Revolution of Dignity, "Gerdan" bandura quartet.*

Актуальність проблеми. У сучасному українському культурному просторі дедалі більшої уваги набуває феномен міждисциплінарної співпраці митців різних галузей. Зокрема в умовах воєнного стану мистецька комунікація стає не лише засобом естетичного висловлення, а й потужним інструментом національної ідентифікації. У цьому контексті надзвичайно показовою є творча взаємодія квартету бандуристок «Ґердан» із військовим журналістом Русланом Ганущаком (Івано-Франківськ). Їхні спільні проєкти демонструють новаторські форми художньої колаборації, що поєднують академічну музику та відеорепортаж.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ансамблеву форму виконавства бандуристів, діяльність колективів, аналіз їхнього репертуару, його тематичні та жанрові пріоритети, виконавську стилістику тощо вивчають В. Дутчак (Дутчак, 2022; 2003; 2013), Н. Брояко (Брояко, 2017), Л. Мандзюк (Мандзюк, 2007), О. Бобечко (Бобечко, 2013), О. Кубік (Кубік, 2023) та ін. Сучасні естрадні сценічні форми репрезентації бандури в Україні та діаспорі, зокрема у поєднанні з іншими інструментами, вивчають В. Дутчак та Г. Карась (Дутчак, Карась, 2023). Місце та роль академічної бандури у сучасній масовій культурі, в тому числі нові тенденції та виконавські форми її презентації, є предметом дослідження І. Лісняк у окремих розділах її монографії (Лісняк, 2019). Серед досліджень щодо творчої діяльності квартету бандуристок «Ґердан» розвідка Оксани Бобечко, яка розкриває етапи становлення колективу і його внесок у розвиток бандурного виконавства, а також відзначає його інноваційність з емоційною виразністю та аналітичним підходом до інтерпретації музики (Бобечко, 2022), адже колектив вирізняється серед інших завдяки експериментальним формам творчої комунікації. Спільною роботою з-поміж таких є проєкт «Український передзвін. Карильйон і бандура», результати якого у окремій статті аналізує Віолетта Дутчак (Дутчак, 2022). На сучасному етапі української культури та історії важливе значення мала співпраця колективу із військовим журналістом Русланом Ганущаком, результат творчої діяльності яких ще не був предметом наукових узагальнень, що підкреслює новизну й актуальність дослідження.

Метою статті є дослідження особливостей співтворчості квартету бандуристок «Ґердан» та військового журналіста Руслана Ганущака як прикладу експериментальної мистецької практики із зосередженням на ролі музики у конструюванні нових культурно-ідентичних сенсів у реаліях сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Квартет бандуристок «Ґердан» створений у 2010 році в Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника як навчальний колектив. З 2015 року у його незмінному складі концертують Надія Вівчарук (сопрано), Наталія Федорняк (сопрано), Віолетта Дутчак (мецо-сопрано) та Світлана Матіїшин (альт) під керівництвом докторки мистецтвознавства, професорки кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Віолетти Дутчак. Ансамбль – переможець всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Художній репертуар колективу складають оригінальні твори для бандури, обробки народнопісенного музичного

матеріалу та авторські композиції українських і зарубіжних композиторів в перекладі для бандури переважно патріотичної, лірично-любовної та релігійно-філософської тематики. Квартет тісно співпрацює із місцевими поетами, композиторами та виконавцями, а також із сучасними провідними митцями О. Гераси-менко, Р. Лісовою, Л. Горовою, В. Степурком, І. Рябчун та ін.

Творче життя «Ґердан» надзвичайно насичене участю в різноманітних культурно-мистецьких подіях не тільки міста та області, а й концертними поїздками за кордон (Польща, Угорщина, Литва, Чехія), завдяки чому зав'язалася тісна творча співпраця із різноманітними митцями. Пам'ятними в творчій біографії колективу стали виступи з нагоди святкування 25-річчя Незалежності України в Києві, Будапешті (Угорщина) та Кракові (Польща). Неодноразово артистки були запрошені на Міжнародний фестиваль європейських культур (Гожув Великопольський) та Міжнародний фестиваль «Зустрічі з українською культурою» (Голенюв), були учасницями міжнародного фестивалю «Дні української культури» і Першого з'їзду бандуристів Польщі ім. Петра Лахтюка (Щецин).

Масштабним мистецьким проєктом був «Український передзвін. Карильйон і бандура», реалізований Українським культурним фондом та Івано-Франківською телерадіокомпанією «РАІ» у 2021 році. Це серія концертів у колаборації бандурного ансамблю та карильйону у десяти містах України – Києві, Львові, Запоріжжі, Кам'янці-Подільському, Чернігові, Івано-Франківську та ін., де звучали кращі зразки української музики різних періодів. Виконавцями проєкту були квартет «Ґердан» та професійна українська карильйоністка Ірина Рябчун (Дутчак, 2022).

В одній із чергових творчих поїздок відбулося знайомство дівчат із військовим журналістом та фотографом Русланом Ганущаком з Івано-Франківська. З початку війни на сході України він добровільно розпочав службу в Збройних силах України як військовий та журналіст. Руслан Ганущак – телеоператор, документаліст, військовий підрозділу "CODE 9.2" 92 окремої штурмової бригади із псевдо «Фотограф» та «Остап», який загинув у бою під Суджею 11 січня 2025 року за свободу та незалежність нашої країни.

12–13 вересня 2015 року в краєзнавчому музею міста Жешова (Польща) відбувалися «Культурні претексти» в рамках Європейських днів спадщини, які в тому році були присвячені сучасній українській культурі. З України до участі в цій події були запрошені квартет бандуристок «Ґердан» з мистецькою програмою, а також військовий репортер Р. Ганущак із показом документальних фільмів про Україну, що стало головною подією зустрічей. Був запланований перегляд двох його фільмів – «Українська революція Гідності» та «Два дні в Ілловайську», а також відкрите спілкування із автором. Фотовиставку на тему втраченої спадщини представляв ще один франківський журналіст Володимир Гарматюк. Виявилося, що організатори події запланували показ одного із німих фільмів Р. Ганущака – «Українська Революція гідності» у музичному супроводі квартету бандуристок. Кінострічка заснована на реальних подіях, які відбувалися на зламі 2013–2014 років на Майдані Незалежності в Києві, і демонструє події від розгону студентів до розстрілу та демонтажу Майдану. Варто зазначити, що саме організатори наполягали на супроводі бандури. Керівниця квартету професорка В. Дутчак вважає, що це вагомий аргумент того, що бандура є символом не тільки української музики, а й української нації і має надзвичайний енергетичний потенціал (Ганущак). Особливістю цієї творчої співпраці було те, що учасниці квартету раніше не бачили фільму. Тому після попереднього перегляду стрічки довелося коригувати репертуар, який готувався заздалегідь.

Трансляція «Української Революції гідності» відбувалася ввечері на великому телеекрані у внутрішньому дворику музею. За свідченням глядачів, вдало підібраний репертуар не тільки гармонійно доповнив фільм, а й емоційно увиразнив його зміст. Хоча ці два мистецькі перформанси були самодостатніми окремо, разом вони «творили з людьми неймовірне». А коли в кульмінаційний момент фільму бандуристки піднялися і заспівали *a capella* «Пливе кача», всі, хто був у дворику музею, миттєво відреагували і також піднялися зі своїх місць. «Мертва тиша запала після того, як останній звук затих у вечірньому небі. І тривала кілька хвилин, поки на екрані горіли свічки, а бандуристки не взяли першу ноту заключної пісні. Тільки зрадливо

порушив тишу дзвін на годиннику костельної вежі. Ніби то так було задумано...» (журналіст Володимир Гарматюк) (Гарматюк, 2015). «Ця емоційна пауза була напевно найскладніша і найважча і уособлювала хвилину мовчання, коли не потрібно було музики, коли тиша, кадри і відгомін пісні «Пливе кача» дозволили зафіксувати той емоційний настрій, який був створений в глядацькій залі» (В. Дутчак) (Ганущак).

Самі ж учасниці відзначають, що це був надзвичайно важкий виступ як в емоційному, так і технічному контексті. За словами Р. Ганущака, жанр німого кіно є надзвичайно складним, оскільки глядач повинен зрозуміти його зміст через перегляд відеоряду без слів (Ганущак). Тому у цьому випадку роль підбору музичного супроводу з відповідними музичними інтонаціями та тематикою, ритмами та ладами важко переоцінити та є дуже відповідальним завданням для музиканта. Натомість виконавиці під час показу фільму не бачили сюжету кінокартини, оскільки сценічне розташування передбачало розміщення екрану за їхніми спинами, що ускладнювало контроль синхронізації виконання і відеоряду. Після перегляду фільму в процесі підготовки до виступу дівчата так перейнялися сюжетом, що впоратися із емоціями було іноді важко навіть під час виступу, оскільки зміст підібраних композицій тільки посилював суть стрічки. Водночас учасниці бачили цілковите розуміння кіно та дуже тонко відчували емоційну відповідь глядача, що засвідчувало добру кооперацію мистецтв на сцені.

В процесі підготовки концертної програми Віолетта Дутчак зробила аранжування тужливої лемківської пісні «Гей, пливе кача по Тисині» для жіночого вокального квартету *a capella*, яка стала символом-реквіємом за загиблими учасниками Революції гідності. З нагоди поїздки бандуристка також зробила аранжування сучасних популярних композицій «Біля тополі» (з репертуару гурту «Еней» П. і П. Солодухи) та «Не твоя війна» (С. Вакарчук). Супровід фільму був емоційно насичений та тематично спрямованим. Звучали авторські пісні патріотичної тематики «Україна є, Україна буде» (муз. Р. Демчишна, сл. З. Ружин, аранж. О. Герасименко), «Золото-блакитна Україна» (муз. О. Герасименко, сл. М. Чумарної), «Укріпи нас, любов» (муз. Т. Саматі-Оленєвої, сл. З. Ружин, пер. С. Овчарової), «Балада про мальви» (муз. В. Івасюка, сл. Б. Гури, аранж. І. Мокрогуз), «Чуєш, брате, мій» (муз. Л. Лепкого, сл. Б. Лепкого, аранж. М. Сточанської), «Ой, чого ти почорніло» (сл. Т. Шевченка, муз. нар., аранж. В. Дутчак), бандурна фантазія «Гомін степів» (Г. Китастий), стрілецькі пісні «Їхав стрілець на війноньку» (муз. М. Гайворонського, сл. членів пресової квартири УСС, аранжув. О. Герасименко), «Повіяв вітер степовий» (аранж. С. Овчарової).

Фільми стали справжнім відкриттям для польських глядачів, оскільки багато з них не знали про події, які відбувалися в Україні. Під час розмови із автором, Руслан Ганущак наголосив, що в Україні немає ніякої громадянської війни, а відбувається справжня російська агресія та окупація.

Саме після успішного досвіду музичного озвучення відеофільму у керівниці та натхненниці квартету Віолетти Дутчак зародилася ідея продовжити співпрацю з Русланом Ганущаком в цьому напрямку у новому проєкті, адже виявилося, що автор відзняв дуже багато матеріалів подій Євромайдану та Революції гідності, оскільки був їх активним учасником. Так мистецька співпраця продовжилася створенням документально-музичного телефільму «Україна. Майдан. Перезавантаження» завдяки гранту Українського культурного фонду у серії «Аудіовізуальне мистецтво». Мистецький проєкт було реалізовано у 2019 році у співпраці Руслана Ганущака та квартету бандуристок «Ґердан» із телерадіокомпанією «РАІ» (головний директор Андрій Русиняк) за підтримки УКФ. Авторкою та координаторкою проєкту була Віолетта Дутчак (Спецрепортаж ТРК «РАІ»).

Документально-музичний фільм «Україна. Майдан. Перезавантаження» висвітлює трагічні події від Євромайдану до Революції гідності у 2013–2014 рр. на оригінальному авторському матеріалі військового кореспондента Р. Ганущака через відеоряд (візуальний компонент) та музичний супровід (емоційний компонент). Сформований із документальних кадрів сюжет хронологічно відображає основні події, які відбувалися в різних частинах Майдану Незалежності, відважні та трагічні моменти боротьби українців за свободу. На відміну від першого фільму, тут вже звучать реальні звуки Революції гідності, героїчних протестів українців, а також музикант-трубач, який грав

на Майдані. Фільм не має коментарів чи голосового супроводу, тільки відео та музика, які не дублюють одне одного, а вступають у змістовий діалог, доповнюючи й увиразнюючи загальний наратив та емоції. Музичний матеріал (оброблений, аранжований, скомпонований В. Дутчак) – обробки українських народних пісень, оригінальні інструментальні та вокально-інструментальні твори, а також переклади авторських композицій для квартету бандуристів, що відповідають задуму режисера, посилюючи емоційну сторону сприйняття фільму. Тематика боротьби за незалежність та свободу українців та відповідні музичні мотиви відображають не тільки трагізм цієї переломної історичної події, а й цілеспрямованість, відданість та безстрашність українських борців за свободу, їх силу та впевненість, а також віру у світле майбутнє, що транслюється у відеоряді. Музичне наповнення кінострічки включає різноманітну музику, яскраво демонструючи емоційний вплив на глядача не тільки сучасними популярними творами, а й утверджує значення оригінальної бандурної творчості. Зокрема деякі музичні композиції супроводжували «Українську Революцію гідності».

Звучання бандури – інструмента, який асоціюється з історичною пам'яттю та національною ідентичністю, надає фільму глибокого символізму. Виконувані на ній твори розширюють сенс зображеного, надають метафоричного виміру. Це не просто музичний супровід, а співпереживання, бо музика тут не ілюструє події, а пробуджує емпатію відповідно до драматичної динаміки розвитку подій. У моментах єдності чи спротиву музика мобілізує, пробуджує внутрішню гідність і закликає до боротьби – у творах «Не твоя війна» С. Вакарчука, «Небесні корогви» (муз. О. Герасименко, сл. М. Чумарної), «Ой, чого ти почорніло» (текст Т. Шевченка, аранж. В. Дутчак). У епізодах розчарування та безнадії музика сумує та тужить – у інструментальних композиціях «Сповідь» О. Герасименко та «Мелодія» М. Скорика, пісні «Біля тополі» гурту «Еней» (П. і П. Солодуха). У сценах загибелі та втрат звучання бандури посилює трагізм, зокрема у кульмінації музичного фільму, де зображені кадри жорстокого вбивства українців під звучання реквієму «Пливе кача по Тисині» в оригінальному аранжуванні В. Дутчак у супроводі бандури, а також у композиції «Чуєш, брате мій» (муз. Л. Лепкого на сл. Б. Лепкого, аранж. М. Сточанської). Та автор вірить у краще майбутнє країни, що утверджено піснями «Золото-блакитна Україна» (муз. О. Герасименко, сл. М. Чумарної) та «Укріпи нас, любов» (муз. Т. Саматі-Оленєвої, сл. З. Ружин, перекл. С. Овчарової).

Спеціально для фільму були написані твори «Передчуття» та «Дорога» авторства Віолетти Дутчак. Саме композиція для соло труби з бандурами «Передчуття» розпочинає авторську стрічку і створена на замовлення Руслана Ганущака. Він хотів почути у своєму фільмі саме звучання труби. Отже, був написаний твір, який став лейтмотивом фільму. Цікаво, що саме у тембровому поєднанні звучання двох нетипових інструментів, духового і струнного, у лірико-обнадійливих та водночас патріотично-закличних інтонаціях музики, опертих на неперебірний монотонний ритм мисткиня відчула уособлення тогочасної перемоги – «…не стільки політичної, а швидше ментальної – над самими собою, поворот енергії, яка до того часу існувала в суспільстві, у нове прогресивне русло...» (Франківська газета, 2021). Ці передчуття звучать у фільмі і пізніше. Варто відзначити, що композиція «Передчуття» отримала перемогу та диплом відзнаки на конкурсі-фестивалі бандуристів-композиторів «Бандура дарує натхнення», який проходив у червні 2021 року в Чернігові.

Процес створення фільму включав окреме створення аудіозаписів виконання на бандурі та створення відеоряду автором, які синхронізувалися і коригувалися в процесі монтування відповідно до авторського задуму сюжету. Режисером стрічки є її автор. У створенні звукозаписів взяли участь концертмейстерка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету, заслужена артистка України Ірина Яцущак (скрипка), керівник та головний диригент оркестру Івано-Франківського національного академічного театру ім. І. Франка, заслужений діяч мистецтв України Богдан Ткачук (ударні), студенти кафедри виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету Роман Дідух (труба) і Юрій Ткачівський (кларнет).

Публічна презентація роботи відбулася 24 жовтня 2019 року в приміщенні кінотеатру

«Люм'єр» для учнівської та студентської молоді міста, яка з великою зацікавленістю сприйняла фільм. Емоційна та зворушлива музична кінострічка не залишила нікого байдужим. Бандура як символ нації, жіночий вокал як образ матері-батьківщини, тексти про віру, пам'ять, надію – усе це формує потужний ідейний заклик. Аншлаг на презентації фільму засвідчив його успішність, затребуваність і корисність. В. Дутчак переконана, те, що Р. Ганущак пережив і бачив, повинні знати наступні покоління – не лише сучасники, але й молодь, яка підростає. Вони повинні знати про феномен Майдану, про цей унікальний, історичний, суспільний і культурний досвід українців. Адже Руслан Ганущак – один із тих, хто, незважаючи на небезпеку (декілька разів у нього стріляли та наказували опускати камеру), зняв кадри, де відбувалися найжорстокіші і найстрашніші події – розстріл Небесної сотні, і цим задокументував злочин проти учасників Майдану. Усі відзняті фото- та відеоматеріали, які були зроблені в той період, він передав до Генеральної прокуратури і зараз вони використовуються, як доказ злочинів. Так, у фільмі є кадри вбивства франківського студента Романа Гурика. Таким чином документально-музичне кіно виконує просвітницьку та патріотичну функцію, адже доносить історичну правду, формуючи критичне мислення, історичну пам'ять і громадянську свідомість, зокрема молодого глядача.

Музично-документальний фільм отримав численні позитивні відгуки, а у 2020 році був відзначений Івано-Франківською обласною премією ім. Богдана Бойка в галузі журналістики. У 2025 році за сприяння голови ГО «Родини Небесної сотні» Наталії Дигдалович (вбивство чоловіка якої потрапило у об'єктив стрічки) відбувся показ фільму у Києві в Будинку кіно.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Співтворчість квартету бандуристок «Ґердан» та військового журналіста Руслана Ганущака стала унікальним прикладом синергії різних мистецьких жанрів – музики, кіно та документалістики у вигляді музично-документального фільму. Така новаторська форма співпраці демонструє ефективність міждисциплінарної взаємодії у творенні нових сенсів, актуальних у реаліях воєнного сьогодення.

У спільних проєктах квартету та відеографа через синтез бандурного мистецтва та візуального ряду музика є рівноправною із зображенням у створенні художнього цілого та не лише супроводжує, а й надає глибокого емоційного змісту, допомагаючи глядачеві співпережити, осмислити, запам'ятати. Емоційний резонанс, викликаний цим поєднанням, є свідченням сили мистецтва як способу впливу на свідомість глядача, здатного транслювати правду, формувати національну гідність і мобілізувати до дії. Патріотична спрямованість музичного матеріалу та символічне звучання бандури формують історичну пам'ять, національну ідентичність та громадянську свідомість. Виконавський рівень квартету «Ґердан», його технічно-виконавські та виражальні можливості, майстерність підібраного репертуару, емоційна насиченість та ідейна цілісність проєктів засвідчують високий професіоналізм колективу, гнучкість музичного мислення та здатність працювати в експериментальному форматі. Фільм сприяє збереженню пам'яті про Революцію гідності, порушує проблему патріотизму, громадянської відповідальності і свободи. Його значущість ще й тому, що автор матеріалу загинув, продовжуючи служити на фронті, і цим зйомки Майдану набувають символічного продовження в контексті сучасного спротиву.

Таким чином, мистецькі проєкти квартету бандуристок «Ґердан» та військового журналіста Руслана Ганущака є цілісним, змістовно насиченим та соціально значущим явищем сучасної української культури, що утверджує мистецтво як потужний інструмент комунікації, пам'яті та національної єдності.

Надалі доцільним видається глибше осмислення взаємодії музичного та візуального мистецтва в українському культурному просторі, зокрема в аспекті формування національної пам'яті та ідентичності. Перспективним є вивчення впливу подібних колаборацій на емоційно-психологічне сприйняття суспільно значущих подій. Також варто дослідити ширший контекст участі бандурного мистецтва в міждисциплінарних проєктах, зокрема за участі митців інших жанрів (театр, хореографія, кінематограф).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бобечко О. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації : автореф. дис. ... канд. миств. : спец. 17.00.03. Львів, 2013. 20 с.
2. Бобечко О. Традиції і новаторство у творчо-виконавській діяльності прикарпатського квартету бандуристок «Ґердан». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2022. Вип. 5 (1). С. 24–38.
3. Брояко Н. Теорія і практика бандурного виконавства : навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2017. 196 с.
4. Документально-музичний фільм «Україна. Майдан. Перезавантаження». URL: https://www.youtube.com/watch?v=iwGJbcyIKlQ (дата звернення: 29.06.2025).
5. Гарматюк В. Допис на власній сторінці у соціальній мережі Facebook за 14 вересня 2015 року. URL: https://www.facebook.com/VolodymyrGarmatuk?__cft__[0]=AZVVb0K9F7NvT77dsMROhhnOapM5YuIBpeb38gscKWOXG2onaQh6oqT90aL7zouzLdu2EaveMBO1Oi832IKUAhHeqMvdJiZ9a5HJsP5Vq_KaKWzjciRiC0pZA-UITDr25rrVgPwQfLVjSS6lYtD7x9t9VBsZMf-FzRT-lm-MnbxLnw&__tn__=-]C%2CP-R (дата звернення: 29.06.2025).
6. Дутчак В. «Український передзвін» карильйону і бандур: результати всеукраїнського мистецького проекту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (Напрям «Культурологія»)*. 2022. Вип. 38. С. 16–22.
7. Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі: історія і сучасність (вступна стаття). *«Любіть Україну». Зб. творів для ансамблів бандуристів. Упоряд. та аранж. В. Дутчак*. Івано-Франківськ : Плай, 2003. С. 3–12.
8. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с. + 72 іл.
9. Дутчак В., Карась Г. Естрадні виміри сучасного бандурного мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 44. С. 110–117.
10. Звуковий код українства. *Франківська газета*, 4 серпня 2021 року. URL: https://www.facebook.com/share/p/16Cxpu1b7c/ (дата звернення: 29.06.2025).
11. Кубік О. Ансамблеве мистецтво бандуристів України та діаспори: історія, теорія, виконавська практика : дис. … докт. філос. : 17.00.03. Івано-Франківськ, 2023. 316 с.
12. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ–початку ХХІ ст. : монографія. Київ, 2019. 254 с.
13. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2007. 18 с.
14. Руслан Ганущак: «Використовую будь-яку можливість розповісти людям правду про Україну». URL: https://www.youtube.com/watch?v=D3Eu4MkE_RU (дата звернення: 29.06.2025).
15. Спецрепортаж ТРК «РАІ». Як знімали стрічку «Україна. Майдан. Перезавантаження». URL: https://www.youtube.com/watch?v=djHR_7pZ1tU (дата звернення: 29.06.2025).
16. «Україна. Майдан. Перезавантаження»: у Києві продемонстрували фільм Руслана Ганущака. URL: https://suspilne.media/kyiv/953293-ukraina-majdan-perezavantazenna-u-kievi-prodemonstruvali-film-ruslana-ganusaka/ (дата звернення: 29.06.2025).

REFERENCES:

1. Bobechko, O. (2013). Bandurne mystetstvo XX stolittia v konteksti protsesiv feminizatsii [Bandura art of the twentieth century in the context of the feminization]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
2. Bobechko, O. (2022). Tradytsii i novatorstvo u tvorcho-vykonavskii diialnosti prykarpatskoho kvartetu bandurystok "Gerdan" [Traditions and innovations in the creative and performing activities of the Precarpathian bandura quartet Gerdan]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo – Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5 (1), 24–38 [in Ukrainian].
3. Broiako, N. (2020). *Teoriia i praktyka bandurnoho vykonavstva : navch. pos*. [Theory and practice of bandura performance: textbook]. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
4. Dokumentalno-muzychnyi film "Ukraina. Maidan. Perezavantazhennia" [Musical documentary "Ukraine. Maidan. Restart"]. *https://www.youtube.com*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=iwGJbcyIKlQ [in Ukrainian].
5. Harmatiuk, V. (2015). Dopys na vlasnii storintsi u sotsialnii merezhi Facebook za 14 veresnia 2015 roku [Post on Volodymyr Harmatyuk's personal Facebook page dated September 14, 2015]. *https://www.facebook.com*. Retrieved from https://www.facebook.com/VolodymyrGarmatuk?__cft__[0]=AZVVb0K9F7NvT77dsMROhhnOapM5YuIBpeb38gscKWOXG2onaQh6oqT90aL7zouzLdu2EaveMBO1Oi832IKUAhHeqMvdJiZ9a5HJsP5Vq_KaKWzjciRiC0pZA-UITDr25rrVgPwQfLVjSS6lYtD7x9t9VBsZMf-FzRT-lm-MnbxLnw&__tn__=-]C%2CP-R [in Ukrainian].
6. Dutchak, V. (2022). "Ukrainskyi peredzvin" karylionu i bandur: rezultaty vseukrainskoho mystetskoho proektu ["Ukrainian bell ringing" of carillon and bandura: results of the all-Ukrainian art project]. *Ukrainska kultura : mynule,*

suchasne, shliakhy rozvytku (Napriam "Kulturolohiia") – Ukrainian culture: the past, modern ways of development (Branch Clturology), 38, 16–22 [in Ukrainian].

7. Dutchak, V. (2003). Ansamblevyi vyd vykonavstva na banduri: istoriia i suchasnist (vstupna stattia) [Ensemble type of bandura performance: history and modernity (introductory article)]. *Liubit Ukrainu. Zb. tvoriv dlia ansambliv bandurystiv. Uporiad. ta aranzh. V. Dutchak – Love Ukraine. Collection of works for bandura ensembles. Compiled and arranged by V. Dutchak*, 3–12 [in Ukrainian].

8. Dutchak, V. H. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia: monohrafiia [Bandura art of Ukrainian abroad of the 20th – beginning of the 21st century:monograph]*. Foliant [in Ukrainian].

9. Dutchak, V., Karas, H. (2023). Estradni vymiry suchasnoho bandurnoho mystetstva [Entertainment dimensions of contemporary bandura art]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku – Ukrainian culture: the past, modern ways of development*, 44, 110–117 [in Ukrainian].

10. Zvukovyi kod ukrainstva [The sound code of Ukrainian identity]. *Frankivska hazeta, 4 serpnia 2021 roku – Frankivsk Newspaper*, *August 4, 2021. https://www.facebook.com*. Retrieved from https://www.facebook.com/share/p/16Cxpu1b7c/ [in Ukrainian].

11. Kubik, O. (2023). Ansambleve mystetstvo bandurystiv Ukrainy ta diaspory: istoriia, teoriia, vykonavska praktyka [Ensemble art of bandura players of Ukraine and the Diaspora: history, theory, performance practice]. *Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy*. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

12. Lisniak, I. (2019). *Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia KhKh–pochatku KhKhI st.: monohrafiia [Academic bandura art of Ukraine in the late XXth to early XXIst century: a monograph]*. Kyiv [in Ukrainian].

13. Mandziuk, L. (2007). Ansamblevo-vykonavska tvorchist bandurysta: mystetstvoznavchyi ta psykholoho-pedahohichnyi aspekty [Ensemble performance creativity of a bandurist: art studies and psychological-pedagogical aspects]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].

14. Ruslan Hanushchak: "Vykorystovuiu bud-yaku mozhlyvist rozpovisty liudiam pravdu pro Ukrainu" [Ruslan Hanushchak: "I use every opportunity to tell people the truth about Ukraine"]. *https://www.youtube.com*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=D3Eu4MkE_RU [in Ukrainian].

15. Spetsreportazh TRK "RAI". Yak znimaly strichku "Ukraina. Maidan. Perezavantazhennia" [Special report by RAI TV Channel: How the film "Ukraine. Maidan. Restart" was filmed]. *https://www.youtube.com*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=djHR_7pZ1tU [in Ukrainian].

16. "Ukraina. Maidan. Perezavantazhennia": u Kyievi prodemonstruvaly film Ruslana Hanushchaka ["Ukraine. Maidan. Restart": Ruslan Hanushchak's film screened in Kyiv]. *https://suspilne.media*. Retrieved from https://suspilne.media/kyiv/953293-ukraina-majdan-perezavantazenna-u-kievi-prodemonstruvali-film-ruslana-ganusaka/ [in Ukrainian].

УДК 78.03
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-5

Олександр ФІЛІППОВ
аспірант кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Неждановї, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
ORCID: *0009-0004-3989-730X*

Бібліографічний опис статті: Філіппов, О. (2025). Особливості розвитку одеської вокальної школи у ІІ половині ХХ століття (на прикладі діяльності оперної студії ОНМА імені А. В. Неждановї). *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 30–36, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-5

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ОДЕСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ У ІІ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ ОНМА ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ)

Мета роботи *полягає у різносторонньому висвітленні та обґрунтуванні провідної системоутворюючої ролі оперної студії ОНМА імені А. В. Неждановї яка розглядається як фундаментальна освітньо-творча платформа у становленні, подальшому динамічному розвитку та консолідації самобутніх рис одеської вокальної школи. Дослідження також прагне чітко визначити масштаби та характер її впливу на формування ширшого мистецького простору Одеси та України загалом у період другої половини ХХ століття, який був часом значних соціально-культурних трансформацій.* ***Методологія дослідження*** *ґрунтується на комплексному застосуванні низки загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів: історіографічний метод, системно-аналітичний, метод інтерв'ювання, що забезпечує багатоаспектний підхід до вивчення феномену.* ***Наукова новизна*** *отриманих результатів полягає у першому системному та цілісному науковому осмисленні та концептуалізації внеску оперної студії ОНМА імені А. В. Неждановї у розвиток та генезис одеської вокальної школи. Виявлено зв'язок між функціонуванням студії та еволюцією стильових ознак одеської вокальної школи, що дозволяє побачити її як закономірний результат цілеспрямованої освітньо-творчої діяльності. Стаття акцентує увагу на студії не лише як на навчальному підрозділі, а саме як на структурному компоненті професійної підготовки співаків, що відіграває роль у спадкоємності виконавських традицій та передачі унікального досвіду від покоління до покоління.* ***Висновки*** *дослідження підкреслюють, що оперна студія Одеської національної музичної академії імені А. В. Неждановї є не просто академічним навчальним підрозділом, а стратегічно важливою інституцією, яка відіграла ключову та центральну роль у кристалізації та артикуляції самобутніх рис, методичних засад та виконавських стандартів одеської вокальної школи. Її багаторічна діяльність забезпечила не лише формування міцних мистецьких традицій, а й стимулювала інноваційний пошук у вокальній педагогіці, сприяючи постійному розвитку та вдосконаленню підходів до навчання. Завдяки цій роботі, студія стала справжнім центром, що забезпечує підготовку вокальних виконавців найвищого професійного рівня, які згодом гідно представляють одеську вокальну школу на національних та міжнародних сценах. Її вплив простежується у формуванні не лише технічної майстерності, а й унікальних художніх особливостей, емоційної глибини та високої сценічної культури.*

Ключові слова: *одеська вокальна школа, оперна студія Одеської національної музичної академії імені А. В. Неждановї, вокальна педагогіка, оперне мистецтво, виконавська школа, виконавська традиція, професійна мистецька освіта, сучасний мистецький простір.*

Oleksandr FILIPPOV
PhD Candidate at the Department of Choral Conducting, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 61 Novoselskoho St, Odesa, Ukraine, 65023
ORCID: *0009-0004-3989-730X*

To cite this article: Filippov, O. (2025). Osoblyvosti rozvytku odeskoi vokalnoi shkoly u II polovyni XX stolittia (na prykladi diialnosti opernoi studii ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi) [Peculiarities of the development of the Odesa vocal school in the second half of the 20th century (based on the activities of the opera studio of the A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy)]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 30–36, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-5

PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF THE ODESA VOCAL SCHOOL IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY (BASED ON THE ACTIVITIES OF THE OPERA STUDIO OF THE A. V. NEZHDANOVA ODESA NATIONAL MUSIC ACADEMY)

Purpose. *The purpose of this study is to provide a comprehensive analysis and substantiation of the leading system-forming role of the Opera Studio of the Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy (ONMA), regarded as a fundamental educational and artistic platform in the formation, further dynamic development, and consolidation of the distinctive features of the Odesa vocal school. The research also aims to clearly define the scope and nature of the Studio's influence on the formation of the broader artistic landscape of Odesa and Ukraine in general during the second half of the 20th century, a period marked by significant socio-cultural transformations.* ***Methodology.*** *The methodology of the study is based on the integrated application of a number of general scientific and specialized musicological methods, including historiographic, system-analytical, and interview-based approaches, which together ensure a multifaceted examination of the phenomenon.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of the findings lies in the first systematic and holistic scholarly interpretation and conceptualization of the contribution of the ONMA Opera Studio to the development and genesis of the Odesa vocal school. The study reveals a connection between the Studio's functioning and the evolution of stylistic features of the Odesa vocal tradition, enabling us to view it as a logical outcome of deliberate educational and artistic activity.* ***Conclusions.*** *The conclusions of the study emphasize that the Opera Studio of the Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy is not merely an academic educational unit, but a strategically significant institution that has played a key and central role in the crystallization and articulation of the distinctive features, methodological foundations, and performance standards of the Odesa vocal school. Its long-standing activity has not only contributed to the establishment of strong artistic traditions but has also stimulated innovative inquiry in vocal pedagogy, fostering the continuous evolution and refinement of educational approaches. Through its work, the Studio has become a true center for the training of vocal performers of the highest professional caliber, who subsequently represent the Odesa vocal school with dignity on both national and international stages. Its influence can be traced not only in the development of technical mastery, but also in the cultivation of unique artistic characteristics, emotional depth, and a high level of stage culture.*

Key words: *Odesa vocal school, Opera Studio of the A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, vocal art, vocal pedagogy, performance traditions, stage mastery.*

Актуальність проблеми. Дослідження розвитку одеської вокальної школи в оперній студії Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової (надалі ОНМА імені А. В. Нежданової) у другій половині XX століття набуває особливої актуальності з кількох причин:

По-перше, в умовах сучасних трансформацій у сфері мистецької освіти та культури в Україні, звернення до історичного досвіду провідних навчальних закладів, яким є ОНМА імені А. В. Нежданової, є критично важливим. Аналіз функціонування її оперної студії дозволяє виявити фундаментальні освітні та художні парадигми, що забезпечили формування унікальної вокальної школи, здатної виховати висококваліфікованих виконавців. Цей досвід може слугувати методологічною базою для оптимізації сучасних навчальних процесів та збереження національних мистецьких традицій;

По-друге, одеська вокальна школа є визнаним культурним феноменом як на національному, так і на міжнародному рівнях. Проте її системоутворююча роль та генезис крізь призму діяльності оперної студії залишаються недостатньо вивченими у вітчизняному музикознавстві. Комплексне дослідження цього аспекту заповнює значну прогалину в історії українського вокального мистецтва та сприяє глибшому розумінню механізмів формування виконавських шкіл;

По-третє, друга половина XX століття була періодом значних соціально-культурних змін та водночас розквіту виконавських традицій, зокрема в Україні. Аналіз функціонування оперної студії у цей період дає змогу оцінити її здатність адаптуватися до викликів часу, зберігаючи високі стандарти професійної підготовки та академічну спадкоємність. Це дозволяє краще зрозуміти чинники, які забезпечили життєздатність та конкурентоспроможність одеської вокальної школи на світовій оперній сцені;

По-четверте, актуальність зумовлена необхідністю збереження та популяризації національної мистецької спадщини. Систематизація знань про діяльність оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової як осередку формування вокальної еліти сприятиме не лише поглибленню наукових знань, а й послугує важливим джерелом для майбутніх поколінь дослідників, педагогів та виконавців, підкреслюючи

значущість української вокальної культури у світовому контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з тематики, що стосується одеської вокальної школи та ролі оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової, свідчить про зростаючий інтерес до вивчення історії та розвитку української вокальної педагогіки та виконавства. Зокрема, одеська вокальна школа досліджується у низці наукових праць Кулієвої А. (Кулієва, 2001; Кулієва, 2020), Сазонова В. (Сазонов, 2011, с. 246–251), Андрющенко Т. (Андрющенко, 2019). Довгань Л. (Довгань, 2007) у своїх працях аналізує оперну студію ОНМА імені А. В. Нежданової як центральний інституційний чинник у становленні та розвитку одеської вокальної школи. Більшість же інших згадок про студію мають епізодичний характер або зосереджені на окремих періодах її діяльності, а не на комплексному впливі на школу, а саме, в роботах Телішевського М. (Телішевський, 2013), Сідлецької Т., Розенберг Р. Проте, попри наявність окремих цінних праць, комплексне та систематизоване дослідження саме впливу оперної студії на формування одеської вокальної школи у другій половині XX століття залишається недостатньо висвітленим. Це підкреслює актуальність та наукову новизну нашого дослідження, оскільки воно спрямоване на заповнення цієї прогалини в музикознавчій науці та створення цілісної картини еволюції одного з найвизначніших феноменів українського вокального мистецтва.

Метою дослідження – є багатостороннє вивчення та обґрунтування провідної, системоутворюючої ролі оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової як ключової освітньо-творчої платформи у становленні, еволюції та консолідації самобутніх рис одеської вокальної школи в історико-мистецькому контексті другої половини XX століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одеська вокальна школа як мистецький феномен формувалася на перетині локальних традицій і потужних зовнішніх впливів, передусім італійської оперної культури. Становлення цього явища відбувалося в умовах багатого музичного життя регіону, одним із головних центрів якого був Одеський національний академічний театр опери та балету. За спостереженнями дослідника Бацака К., саме італійська оперна традиція, закладена в Одесі ще в 1810-х роках, на тривалий час визначила вектор культурного розвитку міста й усього південноукраїнського регіону (Бацак, 2019, с. 67–70). Такий інтенсивний культурний обмін сприяв формуванню особливого вокального стилю, який згодом дістав назву «одеська вокальна школа».

Як у своїх роботах зазначає Сазонов В., у музикознавстві термін «вокальна школа» часто трактується як сукупність професійних досягнень у сфері вокального виконавства та педагогіки, сформованих у межах тієї чи іншої національної традиції. Використання термінології «національна вокальна школа» передбачає, що мова йдеться про систему, в якій чітко простежуються етнокультурні особливості, стильові домінанти та історично зумовлена методологія навчання. У ширшому культурологічному контексті вокальна школа розглядається як багатогранне явище, що охоплює не лише технічні й естетичні засади вокального мистецтва, а й індивідуальний творчий підхід конкретних педагогів і виконавців (Сазонов, 2011, с. 247).

У дослідженні Андрющенко Т., показано що характерною рисою саме одеської вокальної школи – є синтез італійської, німецької, російської та української вокальних традицій, що дозволяє об’єднати принципи бельканто, такі як: кантиленність співу, яскравість тембру, рівність звучання, вільне володіння різними техніками вокалу; рівність вокальних регістрів від німецької традиції, а також особливості фразування, виразність і емоційність українського слова. Крім того, важливим аспектом є налаштування співацького голосу на відчуття вертикалі, повноти об’єму та округлості звуку. Також варто зазначити єдність технічних і художніх аспектів виконання вокальних творів, що ґрунтується на правильному розумінні стилю та жанру (Андрющенко, с. 23–32).

Поступове зростання вимог до рівня вокально-акторського виконавства в одеському регіоні, обумовлене активністю оперного театру та запитами публіки у XIX–XX ст., створило передумови для розвитку системної вокальної освіти, що, зокрема, реалізовувалась у межах діяльності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Водночас, оперна студія академії стала важливим інструментом трансляції традицій вокальної школи в різних поколіннях співаків, зокрема й у другій

половині XX століття, коли цей вплив простежується найяскравіше.

Таким чином, заснування кафедри оперної підготовки у 1949 році стало важливим етапом у структурному розвитку ОНМА імені А. В. Нежданової та мало далекоосяжні наслідки для формування системи фахової підготовки оперних співаків в Україні.

Ми повністю погоджуємось зі словами Сазонова В., які він висловив в одній із своїх статей: – «…крім кафедри сольного співу, важливу роль у становленні співаків-професіоналів завжди відігравали також кафедра оперної підготовки та оперна студія – найважливіші навчальні підрозділи ОДМА імені А. В. Нежданової. Їхнє завдання – підготовка студентів-вокалістів до практичної роботи на оперних сценах, в музичних театрах. Саме при роботі на кафедрі оперної підготовки і в оперній студії студенти-вокалісти стають частиною безперервної традиції музичної сцени».

У 1950–1960-х роках до викладацької роботи в студії активно залучалися видатні представники одеської музичної сцени: Капара С. (вокаліст Одеського оперного театру), Ільїн С. (вокаліст Одеського оперного театру), Покровський М. (головний диригент і художній керівник Одеського оперного театру), Кедрова О. (режисерка, учениця Станіславського К.), Базилевич В. (викладач Румунської консерваторії, артистка Одеського оперного театру), Зайцев Н. (один із засновників Одеського ТЮГ), та інші представники провідних мистецьких закладів, що доцільно висвітлено у роботі Довгань Л. (Довгань, 2008). Їхня присутність не обмежувалася лише аудиторною педагогікою, адже багато з них брали активну участь у роботі оперної студії, що функціонувала при академії як простір професійного становлення молодих вокалістів. Участь цих педагогів-практиків у студійних постановках, їхнє безпосереднє наставництво та спільна творча діяльність зі студентами сприяли не лише засвоєнню технічних навичок, але й передаванню виконавських традицій, сценічної культури та вокального стилю. Саме через оперну студію відбувалася жива трансляція мистецького досвіду, що став основою для поступової кристалізації ознак одеської вокальної школи. Так формувався унікальний локальний феномен, в основі якого – синтез педагогічної спадщини, вокальної, театральної практики та індивідуального підходу до розвитку кожного виконавця.

Вже з тих часів (50-ті рр. XX ст.) вихованці Одеської консерваторії (ОНМА імені А. В. Нежданової) здобували численні перемоги на вокальних конкурсах, виступали в театрах та активно гастролювали, демонструючи високий рівень підготовки. Це підтверджувало ефективність педагогічних методів, застосованих у студії, а також високу якість виконавської майстерності, що стала візитною карткою «одеської вокальної школи».

Під час роботи над художнім образом велика увага приділялась психо-емоційній складовій, яка безпосередньо впливає й на технічні параметри виконання і темброву виразність. З майстер-класів народної артистки УРСР Поліванової Г. (яка навчалась в оперній студії в 1950-х рр.) можна зазначити, що правильно спрямоване емоційне переживання сприяє багатьом вокально-виконавським аспектам: оптимізації звуковидобування, поліпшенню контролю дихання (воно набуває природньої фізіології), розкриттю унікальних фарб голосу (занурення в художній образ активізує тембральну виразність та емоційність). Поліванова Г., як вихованка оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової та одна з найяскравіших представників одеської вокальної школи, наголошувала на тому, що емоційне переживання має бути не спонтанним, а свідомо спрямованим. Психофізична дія студента в процесі виконання твору дозволяє досягти гармонії між технікою та емоціями, забезпечуючи, водночас, естетичну та технічну досконаліть (Поліванова, 2018). Таким чином, саме робота режисерів в оперній студії ОНМА впливала на концептуальне створення та розкриття художнього образу як невід'ємну складову вокального виконання. Цей підхід сприяє всебічному розвитку виконавця, формуючи характерний стиль «одеської вокальної школи», де емоційна глибина і технічна майстерність органічно поєднуються в одне ціле.

Ще одна представниця одеської вокальної школи, заслужена артистка України – Джамагорцян А., яка навчалася в оперній студії у 1960-х роках, і понині працює викладачем на кафедрі «сольного співу», продовжує розвивати традиції закладені з тих часів в студії.

Викладач підкреслює важливу роль концертмейстерів у процесі формування вокальних навичок. Саме з концертмейстерами студенти оперної студії ретельно вивчали оперні партії та уривки, працювали над виконавським автоматизмом і вокально-музичною грамотністю. Окрім вищезазначеного, згідно з твердженнями Джамагорцян А., однією з визначальних рис «одеської вокальної школи» є особлива увага до чіткості й виразності передачі тексту, ясність слова, що дозволяє максимально глибоко розкрити зміст вокальних творів і донести їх до слухача. Ця характеристика стала невід'ємною складовою виконавської майстерності, яка формувалася під впливом загальноєвропейських традицій та локальних культурних особливостей. Важливу роль у розвитку цієї риси відіграє діяльність оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової. У процесі репетицій і постановок, викладачі акцентують увагу на кількох ключових аспектах роботи зі словом: правильній артикуляції, інтонаційній виразності та глибокому розумінні семантичного наповнення тексту. Практика роботи зі словом включає детальний аналіз літературного матеріалу, розбір його емоційного навантаження й адаптацію тексту до музичного контексту, що сприяє інтеграції літературної основи з музичною драматургією. «Одеські вокалісти, завжди вирізнялись серед інших ясністю та подачею слова» (Джамагорцян, 2024). У статті Синьюань Д., також зазначено про важливість подачі тексту під час виконання оперних творів: «У слові фокусується і фізична дія, і результат уяви артиста, його почуття, пориви; в інтонуванні слова і в музичній інтонації висловлюється емоційно-духовний стан персонажа. За виразом Станіславського, «слово – відзвук стану духу». Тому за словами, тим більше за проспіваними словами, повинен стояти образ, створений уявою артиста, його переживаннями та думками» (Синьюань, с. 241).

Важливий погляд ще одного випускника студії, висвітлено в роботі Андрющенко Т.: на думку професора ОНМА, народного артиста України Навроцького В., який був вихованцем оперної студії у 1980-х роках, а згодом з 1992 по 2002 роки був завідуючим кафедри оперної підготовки, до одних із фундаментальних принципів «одеської вокальної школи» прийнято включати наступне: свободу голосового апарату (яка забезпечує легкість та природність звучання), єдність технічної майстерності та художньої інтерпретації (де технічні аспекти не існують ізольовано від емоційного змісту твору), емоційну забарвленість і виразність тембру (що дозволяє досягти унікальної якості звучання) (Андрющенко, 2019). Саме оперна студія ОНМА імені А. В. Нежданової відігравала особливу роль у формуванні таких принципів, де основним завданням режисера в межах студії був і є розвиток акторської свободи, яка забезпечує природність і легкість сценічної поведінки. Спираючись на слова заслуженої артистки України Жадушкіної Г. – «Значне зростання досягалось через дарування режисером співаку відчуття свободи та любові, захоплення процесом. Природні жести, рухи та дії, які відповідають внутрішнім відчуттям виконавця, впливають на стан голосового апарату, сприяючи його розслабленню. Для відчуття свободи і комфорту голосового апарату та в цілому на сцені, на початкових етапах навчання, рекомендувалось використовувати комедійний матеріал. Адже під час роботи із комедією студенти відчувають більшу відкритість до експериментів та творчості, оскільки емоційне навантаження зменшується, а їхня увага спрямовується на простий пошук рішень» (Жадушкіна, 2025).

Як знаходимо в ґрунтовних позиціях музикознавців (Кулієва, с. 199–200) «Театрально-інтонаційний напрям, репрезентований у одеській вокальній школі В. Селявіним, базований на первинності ролі виразової стихії мови жесту, театральної пози, що ніби «підказували» виконавцю певну технічну деталь, тоді як образно-змістовне розуміння музично-сценічної ситуації сприяло народженню цілісної виконавської вокальної концепції. «Взірцями» театрально-інтонаційного напряму, розвиненого в одеській вокальній школі Селявіним В., були генії вокального мистецтва Шаляпін Ф. та Єршов І. Натомість, представники напряму «виключно вокальної першості» – викладачі Одеської консерваторії Рейдер Ю., Менер-Каневська М., Синягіна О. (педагог Данькевича К. з вокалу), Асланова О. (співала разом із Шаляпіним Ф.) дбали про розвиток вокального мистецтва, надаючи переваги властивим йому імманентним позиціям «техніцизму»».

Також, в цьому питанні, у контексті формування професійної вокальної майстерності

студентів, значну роль відіграють дисципліни, які були впроваджені із самого початку функціонування оперної студії, а саме ті, які пов'язані з розвитком фізичної культури виконавця, такі як «сценічний рух» та «танок». Як показує практика, правильна постава, яка є одночасно прямою та розслабленою, вправи на гнучкість м'язів та дихання, сприяють уникненню напруження в ділянці грудної клітки та шиї. Ці методи не лише сприяють зняттю напруження, але й дозволяють досягти необхідної рівноваги між напруженням і розслабленням, що є критично важливим для оптимального функціонування дихальної та голосової систем оперного виконавця.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, можна стверджувати, що сучасні виклики у розвитку української вокальної школи представляють собою багатогранний процес формування національної мистецької еліти, яка має бути здатною не лише до збереження та розвитку сформованих традицій, а й до внесення свіжого, особистісного змісту у суспільні тенденції сьогодення. Подальші наукові розвідки у цій царині, а також систематизація історичних даних про становлення та майже столітню діяльність одеської вокальної школи, сприятимуть уточненню як теоретичних засад, так і практичних аспектів вивчення вокального мистецтва. Дослідження показало, що оперна студія ОНМА імені А. В. Нежданової відіграла ключову, системоутворюючу роль у формуванні та розвитку одеської вокальної школи у другій половині XX століття. Цей період був часом інтенсивного становлення, коли завдяки синергії кваліфікованих педагогів-практиків, збагачених досвідом Одеського оперного театру та інших провідних мистецьких установ, відбувалася жива трансляція унікальних виконавських традицій. Завдяки зусиллям таких видатних особистостей, як Покровський М., Капара С., Глибоко-Долинскька Л., Пресич А., Шаврук І., Мешкіс Б. В., Жадушкіна Г. В., та ін. режисери та концертмейстери оперної студії, вдалося інтегрувати технічну майстерність з глибоким художнім осмисленням. Особлива увага приділялася психоемоційній складовій виконання, розвитку акторської свободи та чіткості й виразності передачі тексту, що стали візитною карткою одеських вокалістів.

Таким чином, оперна студія у другій половині XX ст. функціонувала не просто як навчальний клас, а як повноцінний творчий простір, який, відносно формування та розвитку одеської вокальної школи, проявляється у неперервній педагогічній лінії, що стартує від класичних бельканто-принципів і доходить до модерної органічної інтеграції техніки, слова та драматургії; системному міждисциплінарному підході, що поєднує вокал, сценічний рух, хореографію, режисуру і драматургію у єдине освітньо-творче середовище, а також живому культурному просторі, де студенти–випускники впроваджують традиції школи у театральну та концертну практику не лише в Україні, а й за кордоном.

Актуальність подальших досліджень розвитку одеської вокальної школи в оперній студії ОНМА імені А. В. Нежданової залишається високою, що обумовлено кількома важливими аспектами: попри існуючі праці, залишається потреба у глибшому аналізі еволюції вокальної педагогіки в одеській школі в різні історичні періоди. Детальне вивчення конкретних методик викладання, що застосовувалися видатними педагогами студії, може надати цінні орієнтири для сучасних освітніх програм; необхідно провести порівняльний аналіз одеської вокальної школи з іншими провідними вокальними школами України та світу; важливим напрямом є дослідження впливу сучасних технологій та інновацій на вокальну педагогіку та виконавство в оперній студії ОНМА імені А. В. Нежданової у XXI столітті. Це дозволить оцінити, як традиційні підходи інтегруються з новими вимогами та можливостями; актуальним є вивчення соціокультурного впливу вихованців одеської вокальної школи на розвиток оперного мистецтва в Україні та за її межами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрющенко Т. В. Методика вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на основі одеської вокальної школи. Кривий Ріг, 2019. 102 с. URL: https://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/3430/Магистерская%20.%20(1)-конвертирован.pdf?sequence=1&isAllowed=y

2. Бацак К. Ю. Одеська італійська опера та Східна війна: особливості театрального сезону 1854–1855 років. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 124. С. 54–73.

URL: https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/baczak-k.-yu.-odeska-italijska-opera-ta-shidna-vijna-osoblyvosti-teatralnogo-sezonu-1854%E2%80%931855-rokiv.pdf

3. Довгань Л. Навчання і виховання оперних співаків-акторів у Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової (історія кафедри оперної підготовки і оперної студії). Одеса : Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2008. 246 с.

4. Кулієва А. Я. Виконавський синтез як творчий метод одеської вокальної школ. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 198–202.

5. Поліванова Г. А. Майстер-клас із сольного співу. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Особисті спостереження автора. Одеса, 2018.

6. Сазонов В. З історії становлення одеської вокальної школи. *Проблеми мистецької освіти* : збірник науково-методичних статей. 2011. Вип. 6. С. 246–251.

7. Синьюань Д. Оперне інтонування як синтетичний художньо-експресивний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. Вип. 27. Книга 1. С. 335–344. URL: https://www.music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/386/772

8. Телішевський М. Р. Оперна студія як складова виховання співака-професіонала. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2013. Вип. 19. Т. І. С. 264–269. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013_19%281%29__57

9. Філіппов О. О. Інтерв'ю з Жадушкіною Г. В. Рукопис. Одеса, 2025. 22 с.

10. Філіппов О. О. Інтерв'ю з Джамагорцян А. В. Рукопис. Одеса, 2024. 8 с.

REFERENCES:

1. Andriushchenko, T. (2019). Metodyka vokalnoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva na osnovi Odeskoi vokalnoi shkoly [Methodology of vocal training for future music art teachers based on the Odesa vocal school]. Kryvyi Rih. Retrieved from https://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/3430/Магистерская%20.%20(1)-конвертирован.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in Ukrainian].

2. Batsak, K. (2019). Odeska italiiska opera ta Skhidna viina: osoblyvosti teatralnoho sezonu 1854–1855 rokiv [Odesa Italian Opera and the Eastern War: peculiarities of the 1854–1855 theater season]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 124, 54–73 [in Ukrainian].

3. Dovhan, L. (2008). Navchannia i vykhovannia opernykh spivakiv-aktoriv u Odeskii derzhavnii muzychnii akademii im. A. V. Nezhdanovoi (istoriia kafedry opernoi pidhotovky i opernoi studii) [Training and education of opera singers-actors at the Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova (history of the Department of Opera Training and Opera Studio)]. Odesa : Odeska derzhavna muzychna akademiia im. A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].

4. Kuliieva, A. (2020). Vykonavskyi syntez yak tvorchyi metod Odeskoi vokalnoi shkoly [Performing synthesis as a creative method of the Odesa vocal school]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 198–202 [in Ukrainian].

5. Polivanova, H. (2018). Maister-klas iz solnoho spivu. Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi. [Master class in solo singing. Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova]. (Author's personal observations) [in Ukrainian].

6. Sazonov, V. (2011). Z istorii stanovlennia Odeskoi vokalnoi shkoly [From the history of the formation of the Odesa vocal school]. *Problemy mystetskoi osvity: zbirnyk naukovo-metodychnykh statei*, 6, 246–251 [in Ukrainian].

7. Syniuan, D. (2018). Operne intonuvannia yak syntetychnyi khudozhno-ekspresyvnyi fenomen [Opera intonation as a synthetic artistic and expressive phenomenon]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 27 (1), 335–344. Retrieved from https://www.music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/386/772 [in Ukrainian].

8. Telishevskyi, M. (2013). Operna studiia yak skladova vykhovannia spivaka-profesionala [Opera studio as a component of professional singer training]. *Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu*, 19 (1), 264–269. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013_19%281%29__57 [in Ukrainian].

9. Filippov, O. (2025). Interviu z Zhadushkinoyu H. [Interview with Zhadushkina G.]. Manuscript. Odesa [in Ukrainian].

10. Filippov, O. (2024). Interviu z Dzhamahortsian A. [Interview with Dzhamahortsian A.]. Manuscript. Odesa [in Ukrainian].

УДК 781.4:785.9
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-6

Сижуй ХОУ
аспірантка кафедри української музики та музичної фольклористики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, м. Київ, Україна, 01001
ORCID: *0009-0002-3198-6661*

Бібліографічний опис статті: Хоу, Сижуй (2025). Авторство в дії: трансформація ролі виконавця у сучасній камерній музиці. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 37–44, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-6

АВТОРСТВО В ДІЇ: ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ВИКОНАВЦЯ У СУЧАСНІЙ КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ

У сучасному художньому дискурсі спостерігається дедалі активніше переосмислення ролі виконавця як самостійного суб'єкта творчого процесу. Зрушення в бік перформативних, інтермедійних і співтворчих моделей актуалізують потребу в системному аналізі трансформацій виконавської функції в академічній музиці. ***Метою статті*** *є здійснення комплексного аналізу еволюції ролі виконавця в академічній камерній музиці другої половини XX – початку XXI століття, з акцентом на зміщення фокусу з текстоцентричної моделі авторства до перформативної парадигми співтворчості.* ***Методологія дослідження*** *спирається на історико-логічному, порівняльному і системно-структурному підходах, що дозволяє розглядати музичний твір як процес взаємодії композитора, виконавця й слухача. Типологічний аналіз емпіричних кейсів проведено через призму семирівневої шкали творчих пропозицій А. Куб'як-Кенуорті.* ***Наукова новизна.*** *Здійснено системний огляд трьох ключових сценаріїв трансформації виконавської ролі в камерній музиці: 1) поєднання композиторської та виконавської функції в одній особі, 2) ініціативне замовлення нових творів виконавцями або ансамблями, 3) делегування композиторських рішень виконавцю в умовах індетермінованості, імпровізації, мультимедійності.* ***Висновки.*** *У результаті дослідження обґрунтовано, що сучасний виконавець постає як повноправний співтворець музичного твору, який не лише реалізує, але й співформує художній результат. Це зумовлює оновлення виконавської агентності, що передбачає володіння розширеними техніками гри, навичками роботи з live-electronics, сценічною пластикою тощо. Особлива увага приділена українському контексту, де камерні колективи виступають як замовники нових творів і активні учасники формування остаточного звучання. Визначено потребу подальших досліджень перформативних стратегій у камерній музиці в умовах міждисциплінарного та технологічного зрушення.*

Ключові слова: *виконавець, авторство, композитор-виконавець, співтворчість, камерна музика, сучасне мистецтво.*

Sirui HOU
Postgraduate student at the Department of Ukrainian Music and Musical Folklore, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1–3/11 Arkhitektora Horodetskoho St, Kyiv, Ukraine, 01001
ORCID: *0009-0002-3198-6661*

To cite this article: Hou, Sirui (2025). Avtorstvo v dii: transformatsiia roli vykonavtsia u suchasnii kamernii muzytsi [Authorship in action: the transformation of the performer's role in contemporary chamber music]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 37–44, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-6

AUTHORSHIP IN ACTION: THE TRANSFORMATION OF THE PERFORMER'S ROLE IN CONTEMPORARY CHAMBER MUSIC

Contemporary artistic discourse increasingly reconsiders the role of the performer as an independent subject of the creative process. The shift towards performative, intermedial, and co-creative models has highlighted the need for a systematic analysis of the transformation of the performer's function in academic music. ***The aim of the article*** *is to provide a comprehensive analysis of the evolution of the performer's role in academic chamber music from the late twentieth to the early twenty-first century, with an emphasis on the shift from a text-centered model of authorship to a performative paradigm of co-creation.* ***The research methodology*** *is based on historical-logical, comparative, and system-structural approaches, which make it possible to consider the musical work as a process of interaction between composer, performer, and listener. The typological analysis of empirical cases is conducted through the lens of A. Kubiak-Kenworthy's seven-level*

scale of "creative change suggestions." ***Scientific novelty.*** *The study offers a systematic overview of three key scenarios in the transformation of the performer's role in chamber music: (1) the unification of compositional and performative functions in a single individual; (2) the initiative commissioning of new works by performers or ensembles; (3) the delegation of compositional decisions to the performer in conditions of indeterminacy, improvisation, and multimedia.* ***Conclusions.*** *The study substantiates that the modern performer emerges as a full-fledged co-creator of the musical work, who not only realizes but also co-shapes the artistic outcome. This leads to an updated notion of performative agency, which includes mastery of extended instrumental techniques, skills in working with live electronics, stage movement, and more. Special attention is paid to the Ukrainian context, where chamber ensembles act as commissioners of new compositions and active participants in shaping their final sound. The need for further research into performative strategies in chamber music under conditions of interdisciplinary and technological shifts is emphasized.*

Key words: *performer, authorship, composer-performer, co-creation, chamber music, contemporary art.*

Актуальність проблеми. В європейській музичній традиції закріпилася ієрархічна модель музичного авторства, за якої композитор розглядався як єдине джерело творчого задуму, а виконавця – лише його інтерпретатором. Ця парадигма, сформована в добу класицизму та романтизму, підтримувалася в музикознавчій думці й виконавській практиці аж до середини XX ст. У центрі уваги залишався композитор-*demiurgus* – автор ідей, структури й форми, тоді як виконавець мислився радше як медіатор, відповідальний за точне й стилістично виважене втілення нотного тексту. Подібні погляди ґрунтувалися на текстоцентричному музичному мисленні, згідно з яким інтерпретацію трактували як вторинну щодо авторського задуму, а справжньою творчістю уважалося виключно написання партитури.

У другій половині XX – на початку XXI століття в академічній музиці відбувся радикальний перегляд усталеної ієрархії «композитор – виконавець – слухач». Дихотомію «автор – інтерпретатор» поступово витіснила гнучка модель співтворчості, під час якої музичний твір набуває остаточної форми лише у процесі виконання. Цей зсув від «музики-тексту» до «музики-події» окреслено в роботах постструктуралістів М. Фуко й Р. Барта, а дослідження Р. Говата, Е. Кона, Н. Кука, Д. Ліч-Вілкінсона та А. Куб'як-Кенуорті доводять, що музика існує як процес взаємодії композитора, виконавця й аудиторії. Саме в репетиційному діалозі виникають «творчі пропозиції», розкривається багатошаровість смислів, а авторство змінює формат, рухаючись в бік співтворчості. Отже, сучасна камерна музика трактується як перформативний простір, в якому межа між створенням і відтворенням нівелюється. Авангардна естетика, індетермінована й відкрита форма твору, графічна нотація, імпровізація, театралізація виконавства й мультимедійні технології додатково розширили сферу відповідальності й одночасно свободу волі виконавця. У камерних форматах, де творення відбувається у безпосередньому контакті автора й виконавців, інтерпретація невіддільна від становлення самого твору. Саме тому актуальним стає окреслення практик, у яких виконавець виступає не лише ретранслятором, а й ініціатором, куратором і співтворцем.

Метою статті є здійснення комплексного аналізу еволюції ролі виконавця в камерній музиці другої половини XX – початку XXI століття, окресливши перехід від функції ретранслятора до статусу активного агента творчості.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні кількох взаємодоповнювальних підходів. Історико-логічний та порівняльний аналізи дозволили простежити еволюцію поглядів на авторство – від текстоцентричної парадигми до сучасних перформативних концепцій – і зіставити західні й вітчизняні теоретичні джерела. Системно-структурний підхід дозволив розглядати нотний текст, репетиційний процес і публічне виконання як взаємопов'язані підсистеми єдиного художнього феномена. Для розкриття практичних аспектів застосовано типологічний аналіз: виділено три ключові сценарії співтворчості. Нарешті, контент-аналіз через оптику семирівневої шкали А. Куб'як-Кенуорті, дав змогу окреслити творчі втручання виконавців у процесі модифікації авторського задуму під час спільної роботи з композитором.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з другої половини XX століття у гуманітарному дискурсі активно переглядається традиційне розуміння авторства як індивідуальної, замкненої практики. Серед концептуальних підходів, що вплинули на переосмислення ролі виконавця у музиці, варто передусім згадати постструктуралістську критику авторства – зокрема есе Ролана Барта *The Death of the Author* (Barthes, 1977)

і лекцію Мішеля Фуко *Qu'est-ce qu'un auteur?* (Foucault, 1969) у яких авторство потрактовано як дискурсивну функцію, відкриту до множинних інтерпретацій і співучасті інших суб'єктів – зокрема виконавця.

Зазначені ідеї щодо децентралізації авторства підхопили музикознавці, у працях яких ми можемо простежити поступовий перехід від текстоцентричної до перформативної моделі. В них тактування виконавської агентності відбувається послідовно – від перших сумнівів у безумовній авторитетності та недоторканності нотного тексту до визнання виконавця співтворцем твору.

У збірнику *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* під редакцією Джона Рінка досліджується, як саме виконавець переходить від ролі «реконструктора» нотного тексту до активного співтворця смислу. Відкриваючи збірку, Рой Говат формулює ключову тезу: «Те, що ми можемо – і, по суті, єдине, що можемо – інтерпретувати, це сама нотація» (Howat, 1995, с. 3). Така позиція підкреслює, що виконавець неминуче вступає у творчу взаємодію з композитором, «зчитуючи» та «перекодовуючи» знаки партитури у звучання. Говат додає, що нотний запис «поділяє» музику на фрагменти й водночас певною мірою її спотворює, тож завдання піаніста – «читати крізь ці викривлення» (Howat, 1995, с. 4). Відтак межа між автором і інтерпретатором виявляється умовною: виконавець не просто відтворює твір, а щоразу заново його реконструює, спираючись на власний слуховий і аналітичний досвід.

Едвард Т. Кон позиціонує піаніста-виконавця як критика, для якого саме процес гри є актом критичного осмислення: «саме фортепіанна гра є критичною діяльністю – кожне виконання приховано містить у собі акт критики» (Cone, 1995, с. 241). Відтак, інтерпретація розгортається в реальному часі, а кожне звукове рішення транслює індивідуальне концептуальне бачення твору й водночас «проектує» його слухачеві. Таким чином авторитет композитора співіснує з авторитетом виконавця-дослідника, який публічно демонструє власне прочитання форми через динаміку, темп і артикуляцію.

Ніколас Кук у монографії *Beyond the Score* пропонує цілісну теоретичну платформу, яка розглядає авторство як колективний, процесуальний феномен. Уже у вступі він піддає критиці «парадигму відтворення», згідно з якою виконання тлумачиться як бездоганне відтворення волі композитора (Cook, 2013, с. 3). Дослідник переносить акцент із формули «музика *і* виконання» на формулу «музика *як* виконання». На думку Кука, партитура не є завершеним текстом, а являє собою своєрідний скрипт або сукупність інструкцій, які ініціюють соціальну взаємодію між виконавцями та аудиторією. Як зазначає дослідник, «музиканти не прочитують нотний запис як послідовність команд, подібно до того, як комп'ютер відтворює MIDI-файл; під час виконання кожен параметр набуває нюансованого значення, і ці значення узгоджуються між виконавцями» (Cook, 2013, с. 235). Отже, твір існує як мережа подій, що розгортаються в моменті, а виконавець постає рівноправним співтворцем смислу, а не простим «ретранслятором».

Для аналітичного опису такого процесу Кук вводить поняття «виконавського аналізу» і наголошує, що сучасні підходи «надають виконавцям голос – як консультантам, співробітникам чи дослідникам у власному праві, зосереджуючи увагу на виконанні *як процесі*» (Cook, 2013, с. 250). Тілесно-технічне знання інтерпретатора, таким чином, стає легітимним джерелом музикознавчого дискурсу. Зазначений підхід функціонує в рамках «етнографічного повороту» у музичних студіях в рамках яких спостереження репетицій, інтерв'ю та аналіз живих практик відкривають простір для залучення особистого виконавського досвіду.

Радикальне переосмислення статусу автора в академічній музиці зі зміщенням фокусу з композитора на виконавця та слухача бачимо в монографії *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance* Даніеля Ліч-Вілкінсона. Спираючись на сучасну музичну когнітивістику, автор наголошує, що «виконавець є джерелом усякого найконкретнішого музичного смислу. Те, що пише композитор, безумовно є важливим, проте саме дії виконавця з цим матеріалом формують наші реакції – і взагалі роблять їх можливими» (Leech-Wilkinson, 2009, *Preface*, § 7). Отже, остаточний звуковий образ твору постає лише в момент його звучання. Партитура, за Ліч-Вілкінсоном, – це передусім порада виконавцеві, відправна точка творчої інтерпретації, а не завершений об'єкт. Звідси випливає його

висновок, згідно з яким ідентичність твору не зводиться до єдиної версії а навпаки – виконавець отримує право на варіативність, а слухач на свободу у виборі інтерпретації.

Важливо, що свої висновки Ліч-Вілкінсон обґрунтовує детальним компаративним аналізом аудіозаписів різних епох. Саме еволюція темпів, динаміки та артикуляції у записах демонструє, наскільки історично змінними є так звані норми звучання. Автор критикує об'єктивістське слухання, яке оцінює виконання за шкалою правильно/помилково, й пропонує описову, процесуальну оптику, що зосереджується на тому, як саме виконавці надають партитурі конкретної форми. Відтак слухацькі очікування розглядаються не як пасивний фактор, а як активне поле, що у свою чергу впливає на виконання і спрямовує розвиток інтерпретаційних практик. Отже, праця Ліч-Вілкінсона пропонує концептуальний і методологічний ґрунт для розгляду авторства як колективного процесу, де виконавець посідає ключове місце. Його концепція підтверджує необхідність переходу від текстоцентричного до перформативного аналізу та зміцнює аргументи щодо «розширеної ролі виконавця» в сучасній камерній музиці, акцентуючи на історично мінливій природі звучання.

Розглянуті студії окреслюють послідовну траєкторію переакцентації ролі виконавця. Спершу в роботах, представлених у збірнику *The Practice of Performance*, Рой Говат і Едвард Т. Кон демонструють варіативність трактування нотації, наголошуючи, що виконавець уже не просто реконструює текст, а критично його прочитує і переосмислює. Далі Ніколас Кук радикально змінює саму онтологію твору, трактуючи партитуру як «скрипт» події й запроваджуючи концепт виконавського аналізу, який ставить виконавця на один рівень із теоретиком-дослідником. Нарешті Даніель Ліч-Вілкінсон, спираючись на порівняльне вивчення аудіозаписів, доводить історичну мінливість норм звучання і позиціонує виконавця у центрі колективної авторської взаємодії, під час якої народжується кінцевий результат. У сукупності ці три щаблі – історичний імпульс, теоретичний каркас і верифікація через порівняння записів різних епох – демонструють перехід від текстоцентричного до перформативного розуміння музики. Твір в цьому контексті існує не як статичний об'єкт, а як динамічна подія, ініційована, модерована й публічно втілювана виконавцем.

Перехід від загальної теоретичної рамки до конкретного інструментарію дозволяє здійснити робота Аґати Куб'як-Кенуорті *Composer-Performer Collaborations in New Music: Suggestions for Change Versus Authorship* (Music & Practice, 2020), яка пропонує авторський дискурс щодо композиторсько-виконавські взаємодії в сучасній академічній музиці. Авторка відразу окреслює предмет дослідження як «унікальну соціальну ситуацію», у якій творча взаємодія між композитором і виконавцем відкриває можливості для «діалогу, що за інших умов не відбувся б» (Kubiak-Kenworthy, 2020, с. 1). Саме через призму такого діалогу вона пропонує переосмислити традиційне розуміння авторства, демонструючи, що креативність у новій музиці є колективно і виходить за межі індивідуального акторства композитора.

Методологічну основою її роботи складає комплекс дослідницьких стратегій, серед яких назвемо етнографічні спостереження за репетиціями, інтерв'ю з композиторами та виконавцями, а також анкетування виконавців. Головним теоретичним результатом описаної стратегії є авторська типологія «творчих пропозицій» ("*creative change suggestions*"), що охоплює наступні пункти:

– виявлення та виправлення помилки (корекція одразу вноситься);

– пропозиції спрощення (може бути прийнята або відхилена);

– надання виконавцеві варіантів вибору (після чого робиться вибір);

– уточнення авторського наміру (за яким може послідувати зміна партитури);

– запропонований експеримент (проводиться → ухвалюється чи відкидається);

– спонтанні зміни (помічаються → приймаються чи ігноруються) (Kubiak-Kenworthy, 2020, с. 5).

Наведені авторкою шість модусів у повному обсязі описують увесь спектр творчої взаємодії між виконавцями та композиторами. Таким чином, Куб'як-Кенуорті формалізує складні й часто імпліцитні процеси співпраці, пропонуючи аналітичний інструментарій, застосовний до різних жанрових і стилістичних контекстів. На емпіричному рівні дослідниця демонструє, що частота використання кожної категорії

корелює зі стилем музики та композиторською методологією: наприклад, у колаборацiях із використанням графічної нотації домінують експериментальні та вибіркові пропозиції, тоді як у більш традиційних партитурах переважають редакційні зміни або спрощення техніки. Ці спостереження дозволяють вийти за межі опису і поставити ширше питання про моделі авторства в сучасній камерній музиці.

Українська музикознавча думка підтримує запропонооований вектор авторства у співдії композитора і виконавця, представлений Куб'як-Кенуорті, і водночас вводить власний термінологічний ресурс. Цікавим у цьому контексті є дослідження Наталії Миронової «Композиторська і виконавська співтворчість як комунікативна система у скрипковому мистецтві» (Миронова, 2021), в якому комунікація «композитор – виконавець» потрактовано як багаторівневу комунікативну систему, а не ієрархічний механіз передачи тексту. Спираючись на історико-порівняльний і системно-структурний аналіз, а також на методи інтерв'ю та контент-аналізу виконавських мемуарів, авторка демонструє, що значна частина розширених технік формується саме під час репетиційного діалогу, коли композитор коригує задум, а виконавець пропонує практичні рішення. Миронова вирізняє первинне виконання як критичний етап комунікації зі слухачем: саме тут від якості інтерпретації залежить подальша життєздатність нового твору. В результаті українська авторка підтверджує ключову тезу міжнародного дискурсу: музичне авторство остаточно формується не в партитурі, а у співпраці композитора, виконавця й аудиторії, де виконавець виконує роль повноправного співтворця художнього продукту. Означений комунікативний ракурс гармонійно доповнює типологію «творчих пропозицій» Куб'як-Кенуорті та слугує концептуальним містком до подальшого аналізу конкретних українських і зарубіжних кейсів у практичній частині статті.

Отже, з'ясувавши, що виконавець перебуває у центрі сучасних музичних процесів, конкретизуємо три основні сценарії, у яких його авторська роль набуває виразного прояву: це подвійна роль композитора і виконавця, ініціювання твору саме виконавцем, а також ситуації, коли новітні естетичні та технологічні підходи свідомо делегують виконавцеві частину композиційних рішень.

Перший сценарій, в якому композитор сам виступає виконавцем власних творів є притаманним багатьом історичним постатям. У сучасній камерній музиці така традиція набуває нових форм. Ця стратегія поєднання двох функцій в одній особі сприяє максимально точному втіленню авторського задуму, уникаючи можливих втрат чи неточностей при передачі твору іншому музиканту тим самим розмиваючи межу між автором і інтерпретатором. Важливо зазначити, що розширені виконавські техніки часто народжуються в процесі композиції, коли автор-виконавець може експериментувати з різними техніками гри.

Серед композиторів, які стали виконавцями власних творів можемо назвати Мередіт Монк – авторку вокально-театральних композиції, *Вінко Глобокара* – тромбоніста-імпровізатора, який у власних експериментальних п'єсах розширив звукові можливості інструмента. В українській академічній музиці приклади композиторів-виконавців також численні. Серед старшого покоління необхідно згадати Мирослава Скорика та Валентина Сильвестрова. Наступні покоління композиторів ще продовжують практикувати виконання власних творів. Так, український композитор і віолончеліст Золтан Алмаші успішно поєднує композиторську і виконавську діяльність. Він наголошує: «Можна поєднувати композицію і виконавство, і робити добре і те, й інше – просто треба обрати правильну стратегію». Алмаші відзначає, що виконання власних творів дозволяє максимально точно реалізувати авторський задум, адже сам композитор закладає у партитуру безліч тонких нюансів і особливостей звучання, на які інші виконавці часто не звертають увагу. Для нього цей процес стає актом постійного внутрішнього пошуку й експерименту, що збагачує інтерпретаційні стратегії сучасного виконавства, стираючи традиційну межу між авторським замислом і його реалізацією на сцені.

Наступний сценарій взаємодії композитора та виконавця виникає у випадках, коли виконавець стає ініціатором написання нових творів, замовляючи їх у композиторів. На межі XX–XXI ст. практика замовлення нових композицій ансамблями або сольним виконавцем стала рушійною силою розвитку сучасної камерної музики. Знаковим прикладом реалізації даного сценарію є відомий струнний квартет "*Kronos*",

який систематично співпрацює з композиторами, серед якийх Філіп Ґлас, Террі Райлі, Генрік Ґурецький, Валентин Сильвестров та інші. Часто при написанні творів, композитори враховували індивідуальні можливості й особливості учасників ансамблю, а самі музиканти істотно впливали у процесі підготовки твору до виконання на фінальний результат.

У контексті української академічної музики роль виконавця-ініціатора істотно зросла починаючи з 1990 х років. Зміни у структурі авторсько-виконавських взаємин часто виявляються саме у камерних ансамблях, де процес репетиції перетворюється на безперервний обмін ідеями, а остаточна форма та/або драматургія твору часто народжується в процесі активної творчої співпраці всіх учасників. Українська дослідниця Анастасія Кравченко фіксує це явище, вказуючи на зростання ролі ансамблів як рушіїв сучасної творчості. Як зазначає дослідниця, «основними “провайдерами” новітньої музики виступають камерно-інструментальні колективи, які перебувають у щільному спілкуванні з композиторами-сучасниками…» (Кравченко, 2020, с. 224). Іншими словами, саме колектив виконавців сьогодні може спрямовувати вектор розвитку власного репертуару, наприклад через залучення розширених технік, використання мультимедійних форматів, просуваючи їх на фестивальні платформи. Про це свідчить діяльність ансамблів, що функціонують в Україні протягом останніх десятиліть, зокрема це: «*Київська Камерата*», «*Київські солісти*», «*Нова музика в Україні*», «*Рикошет*», «*Ensemble Nostri Temporis*», «*Ухо-ансамбль*», «*Senza Sforzando*». Колективи складаючи основну творчу силу щорічних музичних фестивалів в Україні часто стають ініціаторами власних концептуальних проєктів.

Значною мірою роль виконавця в камерній музиці трансформували новітні естетичні течії та технологічні новації другої половини XX – початку XXI століть. Введення композиторами алеаторики, індетермінованості у творах і як логічне продовження – графічних партитур, розширило простір для виконавчої свободи. В експериментальних творах Джона Кейджа, Мортона Фелдмана, Корнеліуса Кардю та інших композиторів музикант має ухвалювати рішення на місці. Це змінило статус виконавця наближаючи його до співавтора звучання, при цьому в такому випадку кожне виконання відрізняється від попередньому. Таким чином, експериментальні практики спричинили розширення меж традиційної виконавської ролі. Інтерпретатор сучасної музики повинен опановувати навички імпровізації, читання нетрадиційної нотації, розширені техніки гри. Зазначене поступово змінило саму психологію виконання: музикант став не лише інтерпретатором нотного тексту, а дослідником звуку, що розширює палітру інструмента.

Ба більше, з огляду на активне включення в сучасні камерні твори елементів театральності поступово зароджується перформер-актор, який рухається, жестикулює, взаємодіє з відеопроекцією чи світлом. У сучасних проєктах інтермедіальні пласти часто вибудовує сам перформер, що підтверджується думкою А. Кравченко: «…додаткові позамузичні компоненти можуть бути усвідомлено відокремлені, заздалегідь варіантно замінені чи, навпаки, семіотично “добудовані” у довільний спосіб (зокрема, і на розсуд або за ініціативою виконавців)» (Кравченко, 2020, с. 91–92). Таким чином, українська камерна практика цілком відповідає глобальному тренду, в рамках якого у якому виконавець перетворюється з ретранслятора партитури на повноправного співтворця художнього простору твору. Отже, новітні естетичні підходи – від авангардного експерименту до цифрових технологій – значно розширили арсенал і повноваження виконавця. Сьогодні виконавець має володіти окрім традиційної майстерності розширеними техніками гри, бути готовим до імпровізації, включатися в міждисциплінарні мультимедійні експерименти.

Висновки. Проведений аналіз теоретичних джерел та емпірічних спостережень засвідчив суттєву трансформацію ролі виконавця в сучасній камерній музиці. Простежено концептуальний перехід від текстоцентричної моделі, де композитор вважався єдиним автором, а виконавець – ретранслятором нотного тексту, до перформативної моделі, в якій музичний твір постає динамічною подією – результатом колективної взаємодії композитора й виконавця. У роботі виокремлено три основні сценарії, через які відбувається активна взаємодія та нівелювання меж між статусами автор-виконавець. Аналіз «творчих пропозицій» за методологією Агати Куб’як-Кенуорті дозволив виявити конкретні механізми

творчого втручання виконавців у нотний текст на різних етапах репетиційної співпраці. Огляд українського контексту підтвердив загальний тренд, в рамках якого камерні колективи замовляють новий репертуар, пропонуючи виконавські рішення й активно впливаючи на фінальний результат твору. Оновлення виконавської агентності зумовлює потребу у володінні розширеними техніками гри, умінні імпровізувати та вільному опануванні сценічної пластики. Відтак сьогодні виконавець камерної музики постає не лише інтерпретатором, а й активним співтворцем, здатним суттєво впливати на кінцевий художній результат.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Barthes R. The Death of the Author. *Image, Music, Text*. London : Fontana, 1977. P. 142–148.
2. Cone E. T. The Pianist as Critic. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* / ed. by J. Rink. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. P. 241–253.
3. Cook N. Beyond the Score: Music as Performance. New York ; Oxford : Oxford University Press, 2013. 444 p.
4. Foucault M. Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 1969. Vol. 63. P. 73–104.
5. Howat R. What Do We Perform? *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* / ed. by J. Rink. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. P. 3–20.
6. Kubiak-Kenworthy A. Composer–Performer Collaborations in New Music: Suggestions for Change Versus Authorship. *Music & Practice*. 2020. No. 6. P. 1–13. DOI: 10.32063/0601. – URL: https://www.musicandpractice.org/issues/6/kubiak-kenworthy/ (дата звернення: 10.06.2025).
7. Leech-Wilkinson D. The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance [Електронний ресурс] : CHARM / London, 2009. веб-сайт. URL: http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html (дата звернення: 10.06.2025).
8. The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation / ed. by J. Rink. – Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 270 p.
9. Алмаші З. Виконуючи сучасний твір, необхідно прислухатися: де «заховалася» музика? : інтерв'ю / розмову вели Д. Бутенко, Є. Князєв ; упоряд. О. Козуб. *Музика*. – 29 берез. 2024 р. вебсайт. URL: https://mus.art.co.ua/zoltan-almashi-vykonuiuchy-suchasnyy-tvir-neobkhidno-pryslukhatysia-de-zakhovalasia-muzyka/ (дата звернення: 10.06.2025).
10. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.
11. Миронова Н. Композиторська і виконавська співтворчість як комунікативна система у скрипковому мистецтві. *Проблеми музичної науки*. 2021. № 3. С. 45–54.
12. Ян Ф. Специфіка творчих взаємозв'язків у системі «композитор – виконавець – слухач». *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 1 (33). С. 230–238. DOI: 10.31723/2524-0447-2021-33-1-19

REFERENCES:

1. Barthes, R. (1977). The death of the author. *In Image, Music, Text* (pp. 142–148). London: Fontana.
2. Cone, E. T. (1995). The pianist as critic. In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (pp. 241–253). Cambridge : Cambridge University Press.
3. Cook, N. (2013). Beyond the score: Music as performance. Oxford : Oxford University Press.
4. Foucault, M. (1969). Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63, 73–104.
5. Howat, R. (1995). What do we perform? In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (pp. 3–20). Cambridge : Cambridge University Press.
6. Kubiak-Kenworthy, A. (2020). Composer–performer collaborations in new music: Suggestions for change versus authorship. *Music & Practice*, (6). https://doi.org/10.32063/0601
7. Leech-Wilkinson, D. (2009). The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performance. CHARM. http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html
8. Rink, J. (Ed.). (1995). The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. Cambridge : Cambridge University Press.
9. Almashi, Z. (2024, March 29). Vykonuiuchy suchasnyi tvir, neobkhidno pryslukhatysia: de "zakhovalasia" muzyka? [Interview by D. Butenko & Y. Knyazev; compiled by O. Kozub]. *Muzyka*. https://mus.art.co.ua/zoltan-almashi-vykonuiuchy-suchasnyy-tvir-neobkhidno-pryslukhatysia-de-zakhovalasia-muzyka/ [in Ukrainian].
10. Kravchenko, A. I. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia (semiolohichnyi analiz)* [Chamber-instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries: A semiological analysis]. Kyiv : Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].

11. Myronova, N. (2021). Kompozytorska i vykonavska spivtvorchist′ yak komunikatyvna systema u skrypkovomu mystetstvi [Composer–performer co-creativity as a communicative system in violin art]. *Problemy muzychnoyi nauky*, (3), 45–54 [in Ukrainian].

12. Yang, F. (2021). Spetsyfika tvorchykh vzaiemozviazkiv u systemi “kompozytor – vykonavets′ – slukhach” [Specifics of creative relationships in the “composer – performer – listener” system]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*, 33 (1), 230–238. https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-19 [in Ukrainian].

УДК 781.6+7.09
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-7

Олена ШЕМЯКІНА
викладач предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство», Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», вул. Івана Мазепи, 15, м. Київ, Україна, 01601
ORCID: *0000-0002-7411-2334*

Бібліографічний опис статті: Шемякіна, О. (2025). Стилістичні особливості екранної демонстрації майстер-класу (на прикладі документального фільму Крістіана Бергера «Місія “Моцарт”: Лан Лан і Ніколаус Арнонкур»). *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 45–52, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-7

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКРАННОЇ ДЕМОНСТРАЦІЇ МАЙСТЕР-КЛАСУ (НА ПРИКЛАДІ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ «МІСІЯ “МОЦАРТ”: ЛАН ЛАН І НІКОЛАУС АРНОНКУР»)

Розглянуто стилістичні та методичні питання щодо екранної репрезентації майстер-класу на прикладі документальної стрічки Крістіана Бергера «Місія “Моцарт”: Лан Лан і Ніколаус Арнонкур» з інтерпретації музичного твору академічної традиції. З’ясовано, що екранне мистецтво надає можливість для того, щоб відтворити процес реалізації музики на майстер-класі, котрий постає як унікальний матеріал для того, аби показати широкому загалу професійні прийоми інтерпретування. Така форма роботи сприяє для популяризації академічного музичного мистецтва між слухачів. Вона також формує нові канали для комунікації між музикантами й аудиторією. Проаналізовано мовні й немовні способи передачі інформації, методи монтажу й художні прийоми, як-от вираз обличчя, рухи тіла та тон голосу, що додають екранним типажам завершеності й жвавості.

Водночас, екранний формат майстер-класу започатковує нові перспективи, ще більше поглиблюючи класичні горизонти у розумінні музичної творчості, для дослідження поєднання музики, візуального наповнення та кінематографічних різноманітних технік. Монтаж повинен бути узгоджений з музичною архітектонікою. Власне, це детермінує перцепцію екранної презентації практикуму. Розкрито значення стосовно інтерактивної взаємодії між самими виконавцями при здійсненні створення освітнього простору. З’ясовано технічні та стилістичні чинники задля вдалої екранної презентації. У практичних заняттях використовують аудіовізуальні технології. З’ясовано, що це є доволі дієвим.

Мета дослідження *– виявити стилістичні особливості екранної демонстрації майстер-класу у фільмі «Місія “Моцарт”: Лан Лан і Ніколаус Арнонкур» з урахуванням музикознавчих та кінематографічних складників; розкрити, як візуально-звукові засоби сприяють сприйняттю музичного тексту, технічних і виражальних аспектів виконання, а також формуванню інтерпретаційного мислення у глядача; показати, що екранна форма майстер-класу у форматі документального фільму становить нову модель музичної комунікації, у якій взаємодія, виконавське мистецтво та аудіовізуальні засоби утворюють цілісний процес навчання й інтерпретації.*

У центрі уваги перебуває діалогічна сутність екранного практикуму. Він зумовлює здійснення взаємодії засобів інтерпретації. Вони поглиблюють осягнення щодо нюансів динаміки, тембрової палітри, фразування, виконавського жесту та художнього задуму.

У результаті, екранний майстер-клас та відкриває нові можливості музикознавчого дослідження у контексті екранного аудіовізуального мистецтва.

Методологія. *У статті переважає комплексний підхід, що поєднує кілька наукових методів: стилістичний аналіз – для реконструкції смислової та композиційної структури аудіовізуального твору; контент-аналіз – щоб систематизувати вербальні й невербальні елементи у відеоряді й виявити структуру комунікативних процесів та їх роль у створенні музично-художнього змісту; дискурс-аналіз – щоб висвітлити взаємодію виконавців між собою і з оркестром; синхронізаційний аналіз аудіовізуального ряду з музичною формою – для порівняння часових параметрів монтажу і руху камери з музичними характеристиками твору.*

Наукова новизна *дослідження полягає в тому, що в ньому вперше здійснено міждисциплінарний аналіз документального фільму «Місія “Моцарт”: Лан Лан і Ніколаус Арнонкур» (Berger, 2014) як стилістично цілісної екранної моделі майстер-класу, що поєднує музикознавчий і естетичний компоненти. Обґрунтовано потенціал цієї моделі як інноваційного інструмента музичної діяльності, здатного забезпечити ефективну комунікацію між виконавцем і аудиторією*

Запроваджений міждисциплінарний підхід надає можливість акцентувати роль окресленого явища в процесі формування новітніх парадигм музичного мислення та виконавської культури. Екранний майстер-клас у форматі документальної стрічки можливо окреслити як щодо прогресивної форми музикознавчої діяльності. Музикознавчий аналіз укупі з кінематографічними технологіями започатковує перспективи для досліджень. Це допомагає поширювати аудіовізуальні методи в рамках вивчення інтерпретації.

Висновки. *Екранна презентація майстер-класу в документальній формі формує новий тип музичної комунікації, дає змогу зберігати й поширювати виконавський досвід в естетичній формі, яка виконує пізнавальну і мистецьку функції.*

Застосування аудіовізуальних технологій у вигляді екранного майстер-класу, безумовно, забезпечує розширення обріїв трансляції виконавського досвіду, а також багаторівневу комунікацію між музикантом та аудиторією. Всеосяжний підхід суттєво розширює окреслені рубежі музикознавчої царини. Це розширює обрії дослідження інтерпретації музики в медіасередовищі.

Багатий арсенал досліджень суттєво збагачує окреслений міжмедійний дискурс для музикознавства й аудіовізуального мистецтва. Візуальне та звукове об'єднано у якості єдності у цьому міркуванні.

Ключові слова: *екранна демонстрація, майстер-клас, документальний фільм, аудіовізуальні технології, академічна музика.*

Olena SHEMIAKINA
Lecturer at the Department of Piano and Accompaniment, Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council "Academy of Arts", 15 Ivana Mazepy St, Kyiv, Ukraine, 01601
ORCID: *0000-0002-7411-2334*

To cite this article: Shemiakina, O. (2025). Stylistychni osoblyvosti ekrannoi demonstratsii maisterklasu (na prykladi dokumentalnoho filmu Kristiana Berhera "Misiia "Motsart": Lan Lan i Nikolaus Arnonkur") [Stylistic features of the screen presentation of a master class based on Christian Berger's documentary film "Mission "Motsart": Lang Lang and Nikolaus Harnoncourt"]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 45–52, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-7

STYLISTIC FEATURES OF THE SCREEN PRESENTATION OF A MASTER CLASS BASED ON CHRISTIAN BERGER'S DOCUMENTARY FILM "MISSION "MOZART": LANG LANG AND NIKOLAUS HARNONCOURT"

This study probes stylistic plus methodological attributes of Christian Berger's documentary "Mission "Mozart": Lang Lang and Nikolaus Harnoncourt", which represents the filmic demonstration of a masterclass regarding executing a learned musical piece. It evinces how cinematic techniques recreate the performance process during a masterclass such that it constitutes a singular repository toward presenting professional interpretive practices to a broad audience. This arrangement propagates scholarly musical compositions. It additionally institutes novel avenues regarding interaction linking artists together with listeners. The analysis includes verbal along with nonverbal communication, including facial expressions, gestures, and intonation. Also included are modifying and aesthetic procedures that impart cohesion and energy onto the visual depiction.

The screen masterclass configuration broadens typical parameters when it assimilates music, visual representation, and cinematic methods to discern music. They notably stress the synchronization amid musical structure and film editing, which heightens comprehension of the masterclass presentation. Cultivating a pedagogical milieu requires reciprocal discourse between presenters, the study elucidates, and it pinpoints aesthetic and mechanical elements for impactful display on screen. Audiovisual technologies within masterclasses display novel routes forged in musicians' artistic plus vocational evolution. The documentary masterclass emerges as an innovative instrument of artistic and professional communication.

The research aims *to identify stylistic features of the screen masterclass in "Mission "Mozart": Lang Lang and Nikolaus Harnoncourt", considering musicological and cinematographic components; to reveal how audiovisual elements facilitate perception of the musical text and performance nuances; and to argue that this screen format represents a new model of musical communication combining interaction, performance, and audiovisual media into a holistic interpretive and educational process.*

Central to this study is the screen masterclass' dialogic trait because it improves interpretive comprehension of gesticulation, articulation, cadence, force, and expressive aspiration. Digital interface engagement engenders compassion along with introspection. Analytical reasoning is cultivated as people obtain deep understanding into musical form, structure, and individuality.

Essentially, the documentary screen masterclass elevates listeners' musical perception above standard auditory experience. It additionally introduces novel outlooks toward musicological inquiry inside audiovisual mediums.

Methodology. *A multidisciplinary approach is applied, including stylistic analysis to reconstruct the audiovisual work's semantic and compositional structure; content analysis of verbal and nonverbal elements to map communicative processes; discourse analysis of performer interactions; and synchronization analysis comparing film editing and camera movement with musical form.*

Scientific novelty. *This research furnishes the initial interdisciplinary scrutiny into a masterclass uniting musicological and aesthetic aspects as "Mission "Mozart": Lang Lang and Nikolaus Harnoncourt", a stylistically integrated screen model. For efficacious communication among performer and audience, one could alter the model's skill. Stylistic along*

with semiotic attributes of cinematic musical text reveals interpretive elements through audiovisual's integrated analysis. This analysis underscores the screen masterclass as a revolutionary musicological practice modality and an impetus for novel musical thought and performance culture models. Ample opportunities produce cinematic technique and academic musical perception. Subsequently, investigators are able to improve techniques that are audiovisual. In addition, artists are able to improve readiness via these techniques.

Conclusions. *The on-screen presentation of a master class in documentary form creates a new type of musical communication, allows for the preservation and dissemination of performance experience in an aesthetic form that performs cognitive and artistic functions.*

The use of audiovisual technologies in the form of an on-screen master class undoubtedly provides for the expansion of the scope of broadcasting performance experience, as well as multi-level communication between the musician and the audience. The comprehensive approach significantly expands the outlined boundaries of the musicology field. It broadens the scope of the study of music interpretation in the media environment.

The rich arsenal of research significantly enriches the outlined intermedia discourse for musicology and audiovisual art. The visual and the sonic are united as a unity in this consideration.

Key words: *screen presentation, masterclass, documentary film, audiovisual technologies, academic music.*

Актуальність проблеми. У XXI столітті академічне музичне мистецтво активно інтегрується в цифровий та аудіовізуальний простір, у якому традиційні форми навчання і сприйняття поступаються мультимодальним платформам. У контексті глобалізації культурної комунікації та інтенсифікації дистанційної освіти особливої актуальності набуває екранна форма демонстрації музичних майстер-класів як спосіб збереження і трансляції професійної виконавської традиції.

Екранний майстер-клас – це не лише форма фіксації виконавської взаємодії, а й комплексне художньо-комунікативне явище, у якому переважає функція музичної інтерпретації, поглиблена візуальними й аудіовізуальними засобами. У цьому контексті документальний фільм «Місія "Моцарт": Лан Лан і Ніколаус Арнонкур» («Mission "Mozart": Lang Lang and Nikolaus Harnoncourt») режисера Крістіана Бергера (Christian Berger), присвячений співпраці піаніста Лан Лана і диригента Ніколауса Арнонкура, постає прикладом аудіовізуального осмислення виконавської інтерпретації. У структурі фільму розкрито взаємодію сценічної практики, аналітичного музикознавства й кінематографічної драматургії. Особливого значення набувають темпова гнучкість, динамічні відтінки, фразування й артикуляційні прийоми, увиразнені за допомогою аудіовізуальних засобів. Фільм відкриває нові можливості в осмисленні виконавської інтерпретації, демонструючи, як кінематографічні засоби – монтаж, кадрування, крупні плани, режисерські паузи – можуть бути синхронізовані з музичною формою, драматургією виконання і внутрішньою логікою твору. Така репрезентація активізує аудіовізуальне мислення, надає змогу виявити приховану структурну динаміку, інтонаційну моторику й темпоритмічну організацію музичного матеріалу. Тут концепт екранної музичної драматургії втілюється завдяки візуалізації музичної інтенції, камера стає співучасником інтерпретації, а композиція кадру – аналогом фразування й артикуляційного рельєфу. З музикознавчого погляду, документальна форма майстер-класу потребує аналізу на перетині таких дисциплін, як «семіотика музики» Жан-Жака Наттьє (Nattiez, 1990, p. 71–72), «взаємодія звуку та образу» Ніколаса Кука (Cook, 1998, p. 115–121) й Клаудії Горбман (Gorbman, 1987, p. 58–60), «естетика інтерпретації» Теодора Адорно (2002, с. 125–126, 134–135) та «психологія музичного пізнання» Говарда Гарднера (Gardner, 1983, p. 99–127). Такий міждисциплінарний підхід дає змогу осмислити екранну демонстрацію не лише як самодостатнє художнє явище, а і як інноваційну форму репрезентації інтерпретаційних практик академічної музики, що змінює традиційні уявлення про музичну комунікацію. Завдяки синтезу музичного й візуального дискурсів, фільм відтворює багатошарову семіотичну структуру, у якій виконавська традиція постає не як статична система канонів і норм, а як динамічна, контекстуалізована й візуально кодована форма культурного обміну. Ця екранна модель не лише фіксує інтерпретацію, а й розкриває її як процес публічного осмислення, у якому кожен елемент – від нюансів фразування й агогіки до тонкощів артикуляції, тілесної міміки і жестикуляції – набуває нового смислового навантаження, відкриває додаткові шари експресивності й концептуальності. Візуальний ряд стає повноправним суб'єктом інтерпретації, а кінематографічні прийоми – своєрідними

«виконавськими жестами», що розгортають перед глядачем комплексний, мультимодальний музичний досвід.

Аналіз публікацій. У музикознавчих працях Ніколаса Кука (Cook, 1998), Жан Жака Наттьє (Nattiez, 1990), Клаудії Горбман (Gorbman, 1987) підкреслюється «необхідність глибшого осмислення музики в екранному форматі», що охоплює як семіотичний, так і естетичний аналіз. Зважаючи на це, фільм «Місія "Моцарт": Лан Лан і Ніколаус Арнонкур» постає як цілісний дослідницький об'єкт, який дає змогу поєднати інтерпретацію й аудіовізуальне мистецтво в цілісному аналітичному підході.

В українській науковій літературі не створено системного та комплексного обґрунтування для феномена екранної демонстрації майстер-класу у форматі документального фільму. Проблема перетворення звичайного майстер-класу в аудіовізуальне мистецтво, особливо інструментами документального кінематографа, залишається ще мало вивченою, хоча деякі митці розглядають певні аспекти аудіовізуальних технологій в музичній творчості. Брак усвідомлення згубно позначається на переконливості методологічних засад.

Документальний формат майстер-класу не тільки фіксує процес навчання або виконавчої взаємодії, а й кінематографічними способами увиразнює музичну інтерпретацію в окремому мистецькому контексті, а саме монтажем, ракурсами, звуковим дизайном. Це провокує виникнення нового типу комунікації поміж виконавцем і глядачем. Науковцям необхідно розробити відповідні теоретичні моделі та способи для здійснення аналізу. Таким чином, для здійснення всебічного дослідження екранної демонстрації майстер-класу, як окремого мистецького й комунікативного явища, стає необхідним сформувати міждисциплінарний підхід, котрий поєднає кінознавство, музикознавство й культурологію.

Американська наукова традиція представлена працями Білла Ніколса, Майкла Ренова, Говарда Гарднера й Роберта Гаттена. Б. Ніколс (Nichols, 2001 розкрив різні стилістичні форми документального кіно, що дає змогу ототожнювати фільм з перформативним документальним наративом. М. Ренов Renov, 2004) аналізує режисерську присутність у фільмі, що важливо для розуміння монтажних та емоційних аспектів фільму. Г. Гарднер (Gardner, 1983) окреслює музичний інтелект як окрему пізнавальну систему, що узгоджується з індивідуалізованим підходом у майстер-класах.

Роберт Хаттен (Hatten, 1994, p. 29–35; 2004, p. 68–72) аналізує виражальні засоби музики як інструменти невербальної комунікації, що функціонують як інтонаційні моделі, риторичні фігури, музичні жести і *topics* – стилістично впізнаванні музичні ознаки з культурно зумовленими смислами. Згідно з його теорією, такі елементи здатні передавати складні емоційні, інтерпретаційні й когнітивні смисли, не застосовуючи вербальних засобів.

У цьому контексті музичний діалог являє собою приклад взаємодії між Ніколаусом Арнонкуром та Ланом Ланом. Він застосовує темброву артикуляцію разом із інтерпретаційними жестами. Крім того, комунікація відбувається за допомогою інтонаційного моделювання.

Європейські дослідники – Н. Кук, Ж.-Ж. Наттьє, Т. Адорно і К. Горбман – концептуально обґрунтовують розуміння поєднання музики і зображення. Н. Кук наводить методи аналізу музично-візуальних структур, релевантних для фільму. «Розуміння музики – філософія та інтерпретація» Р. Скрутона досліджує природу мистецтва як діалогу між твором і сприймачем, що відкриває нові смисли й глибини переживання, мистецтво смислу, що розкривається через інтерпретацію.

Жан-Жак Наттьє (Nattiez, 1990, p. 29–31) пропонує трирівневу семіотичну модель (поетичний, нейтральний та естетичний рівні), яка дає змогу осмислювати процес інтерпретації музики як структурування смислу в межах комунікативної взаємодії між суб'єктами музичного дискурсу. У цьому контексті сутність навчального процесу постає не в переданні знань, у традиційному розумінні, а в продуктивній смислотворчій діяльності. Теодор Адорно, своєю чергою, визначає музичну інтерпретацію як акт творчого переосмислення, що утверджує виконання як форму інтелектуального залучення до музичного твору та його культурного контексту. "To interpret music means: to make music" – тобто інтерпретація нерозривно пов'язана з виконанням як актом «міметичної практики», коли музика розкривається лише в її виконанні.

К. Горбман (Gorbman, 1987, p. 12) аналізує роль музики у створенні наративу, що корелює

у фільмі з концептом музики як провідника смислу.

Отже, аналіз наукових праць переконує, що напрацьовано ґрунтовну теоретичну основу для вивчення феномена екранного майстер-класу. Синтез музичної інтерпретації й екранної режисури розкривається завдяки міждисциплінарному підходу, який охоплює музикознавство, кінознавство й культурологію. Фільм «Місія “Моцарт”: Ніколаус Арнонкурт – Ланг Ланг» постає не лише зафіксованим процесом творчої взаємодії, а самостійним художнім твором, що транслює інтерпретаційні смисли і взаємодії засобами екранної демонстрації. У науковому дискурсі активно досліджуються аспекти музичної інтерпретації та екранної режисури, однак фільм «Місія “Моцарт”: Ніколаус Арнонкурт – Ланг Ланг» ще не розглядався як самостійний художній феномен, що поєднує ці складові у формі екранного майстер-класу. Зокрема, не здійснений комплексний аналіз синтезу музичного та візуального компонентів як засобу художнього вираження в екранному майстер-класі. Отже, порушені у статті питання становлять перспективу для міждисциплінарного осмислення цього явища, що й визначає її новизну та актуальність.

Мета дослідження – розкрити стилістичні особливості екранної демонстрації майстер-класу у форматі документального фільму на прикладі фільму Крістіана Бергера «Місія “Моцарт”: Лан Лан і Ніколаус Арнонкур» (Berger, 2014), акцентувати на процесі інтерпретації музичного твору у процесі його екранізації. Особливу увагу звернено на аналіз монтажної структури, візуального ряду, взаємодії виконавців і синхронізації музичного матеріалу з кінематографічними засобами виразності, що формують цілісний художній образ. Майстер-клас, як важливий інструменту для трансляції та усвідомлення виконавської інтерпретації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фільм «Місія “Моцарт”» (режисер Крістіан Берґер) – це документальне відтворення виконавського процесу, творчої взаємодії двох видатних митців – зіркового китайського піаніста Лан Лана та легендарного австрійського диригента Ніколауса Арнонкура. У легендарній Золотій залі Віденського Музікферайну вони записують два фортепіанні концерти В. А. Моцарта – № 17 *соль мажор* (K. 453) та № 24 *до мінор* (K. 491).

Лан Лан, прибувши до Відня, обирає рояль для гри під час запису. У неформальній атмосфері він уважно тестує кілька інструментів і знаходить той, що відгукується йому звучанням. Ця сцена задає тон фільму: вона про пошук досконалого інструмента, досконалого звучання, досконалого діалогу. Головна дія – репетиції Лан Лана з Ніколаусом Арнонкуром: “It’s rare to wirk with a soloist who is so open – mided” («Місія “Моцарт”: Лан Лан і Ніколаус Арнонкур» medici.tv 8.07). Це не просто підготовка до виступу – це справжній діалог поколінь, естетик і підходів до музики. Н. Арнонкур, чиї інтерпретації ґрунтуються на ретельному вивченні історичних джерел, спонукає піаніста замислитися над кожною фразою, над динамікою, ритмікою і духом музики В. А. Моцарта.

“For me, Nikolaus Harnoncourt is the master of this era of music, a god”, – говорить Лан Лан. “I want you to not just play, but speak the language of W. A. Mozart”, – відповідає йому Арнонкур («Місія “Моцарт”: Лан Лан і Ніколаус Арнонкур» medici. tv). Ми спостерігаємо за цим процесом у залі, за лаштунками: митці сперечаються, слухають, жартують, часом погоджуються, а часом – ні. Але це завжди пошук певного сенсу. Камера не лише фіксує, а й вловлює тонкі психологічні моменти – сумніви, рішення, імпровізації.

Режисер Крістіан Берґер вибудовує візуальну мову фільму. Його стиль стриманий, але дуже виразний. Кожен кадр «дихає»: він дає змогу глядачеві відчути простір, час, настрій. Завдяки цьому фільм захоплює, справляє враження безпосередньої присутності у творчому процесі. «Місія “Моцарт”» зацікавить всіх, кого приваблює академічна музика, мистецький пошук. Він не про виконавську техніку, а про розуміння, як з поваги, сумніву, зіткнення й довіри народжується справжнє мистецтво.

Робота триває кілька днів. Митці спільно удосконалюють звучання кожної ноти, обговорюють інтонації, темпи, характер рухів у фразі: “Music is a language. And it follows verbal language. And one has to be able to read this language” (Н. Арнонкур «Місія “Моцарт”: Лан Лан і Ніколаус Арнонкур» medici. tv 37.49). Золотий зал наповнюється не просто звуками, а новим прочитанням музики В. А. Моцарта.

Документальна стрічка «Місія “Моцарт”: Лан Лан та Ніколаус Арнонкур» демонструє особливу модель взаємодії поміж оркестром, виконавцем і диригентом, поєднуючи аудіовізуальний аналіз, роздуми разом із живою інтерпретацією. Колаборацію Лани Лани з Ніколаусом Арнонкуром представлено як естетичну подію. Кожна мить у ній є вираженням музичної думки. Вона перевищує типовий семінар.

Великі плани рук, обличчя, жестикуляція, репліки музикантів і погляди доповнюють музичну інформацію, надаючи глядачеві змогу інтуїтивно «читати» інтерпретаційні наміри виконавців. Це відповідає концепції «взаємодії звуку та образу», у трактуванні Н. Кука (Cook, 1998, p. 115–121). Синхронізація монтажу з музичною драматургією виражена як зміна планів, темпу монтажу і ракурсів, які узгоджуються з розвитком музичного матеріалу: на кульмінаційних моментах використовуються статичні або сповільнені кадри якими підкреслюється напруження. Ритміка монтажу узгоджена з музичним темпом і фразуванням, створюючи ефект «внутрішнього монтажу» (Nichols, 2001, p. 112), синхронізованого зі звучанням.

За допомогою вербальної комунікації як засобу інтерпретації Н. Арнонкур не лише коментує технічні аспекти виконання, а й пропонує метафоричні, іноді й філософські образи для розуміння стилю В. А. Моцарта.

За його словами, В. А. Моцарт постає не просто композитором, а майстром вишуканої бесіди, яка водночас легка, наче бриз ранкової прохолоди, і глибока, наче філософська думка, що промайнула між нотами. Добрий знайомий, з яким можна поговорити і серйозно, і з легкою посмішкою, ніби вітер, що грає між листям, або загадка, яку хочеться розгадати з посмішкою.

Його висловлювання передають ті конкретні ідеї, а також ті способи осмислення музики, котрі він має бажання донести до слухача. Вони безпосередньо втілюються у процесі виконання та стають невід’ємною складовою звучання твору. Це не тільки вирази, а елемент музичного твору. Таким чином, музикант артикулює власну інтерпретаційну концепцію у межах твору, формуючи живу взаємодію поміж музичним мисленням і звуковим утіленням. Вербальні й невербальні елементи комунікації виступають семантичними провідниками у просторі між виконавцем і глядачем. У цьому контексті вони структурують цілісну систему інтерпретаційної взаємодії в межах екранного простору. Таку форму діалогу можна ототожнити з категорією «перформативного документу» (Renov, 2004, p. 70–75), коли слово є актом дії.

Взаємодія між учасниками базується на сприйнятливості та довірі. Інтерпретаційні рішення Ніколаус Арнонкур не нав’язує, а натомість пропонує пережити їх у якості поєднання аналізу та інтуїції. Це особливо важливо для музичної інтерпретації, оскільки вона потребує технічної майстерності, емоційного відчуття вкупі з глибоким розумінням твору. У центрі особливої уваги – це фразування, дихання музичної лінії, а також паузи. Має важливе значення делікатний баланс між експресивністю та формальною логікою. Вони стають предметом спільної роботи, у якій репетиційний процес перетворюється на спільну творчість. У такому форматі майстер-клас виходить за межі навчального заходу і набуває ознак діалогу двох рівноправних інтерпретаторів, адже в ньому йдеться не лише про музику, а й про творчість.

Взаємодія у візуальному дискурсі кінематографічної мови фільму вибудувана так, щоб глядач ставав активним учасником процесу. Такий підхід передбачає емоційне залучення: глядач отримує можливість ідентифікувати себе з виконавцем, «приміряти» інтерпретаційні рішення до власного сприйняття. У результаті перегляд фільму виходить за межі пасивного спостереження, перетворюючись на форму особистісного залучення до інтерпретаційного процесу. Такий підхід яскраво виявляється в роботі над концертом для фортепіано з оркестром *соль мажор* (1784, K. 453), який посідає особливе місце у творчості. В. А. Моцарта. Написаний для учениці та піаністки Барбари Плойєр, цей твір являє собою перехід від естетики галантної до класичної драматургії зрілості.

У фільмі «Місія “Моцарт”: Лан Лан і Ніколаус Арнонкур» цей твір розглядається не лише як зразок майстерності композитора, а і як текст, відкритий для інтерпретації, у якому важлива кожна нюансована артикуляція, агогіка, динаміка. Н. Арнонкур наголошує на потребі «говорити» музикою, відчувати пульс, інтонацію, розгортання фрази, що вповні відповідає класичним канонам музичної риторики (*musica poetica*).

На особливу увагу у фільмі заслуговує другий розділ концерту – *Andante*, у якому втілено глибоке ліричне напруження. У цьому руслі Н. Арнонкур підкреслює важливість структурного дихання й афективного моделювання звучання, що перегукується з концепціями афектів у бароковій інтерпретації, адаптованими до стилю В. А. Моцарта.

Фінальна частина концерту *Allegretto* написана у варіаційній формі, а її образному мовленню властиві гумор та легкість. Саме тут виявляється виконавська індивідуальність Лан Лана, яку Ніколаус Арнонкур м'яко спрямовує на збереження музичної гри як енергії діалогу, а не декоративності.

Отже, контекст Концерту K. 453 показано у фільмі як приклад стилістично вивіреної та концептуально вмотивованої інтерпретації, у якій манера виконання визначається виражальністю, а форма зумовлюється змістом. Документальний формат дає змогу не лише зафіксувати ці особливості, а й донести їх до ширшого культурного простору, сприяючи осмисленому сприйняттю музики як інтелектуального й емоційного досвіду.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Документальний фільм «Місія "Моцарт": Лан Лан і Ніколаус Арнонкур» (режисер Крістіан Бергер, 2014) – це приклад інноваційної моделі екранної демонстрації, у якому поєднано естетичні засоби аудіовізуального мистецтва з аналітичним підходом до інтерпретації академічного музичного твору. Результати дослідження дають змогу сформулювати певні висновки. У форматі екранного майстер-класу, утіленого в документальному фільмі, успішно інтегровані вербальні пояснення, візуальна демонстрація виконавських прийомів та музичний аналіз, що сприяє глибшому засвоєнню навчального матеріалу. Монтажна структура фільму синхронізована з музичною драматургією Концерту, що дає змогу акцентувати на ключових інтерпретаційних моментах і сприяє кращому розумінню музичної форми та її художнього змісту. Взаємодія між диригентом і солістом у фільмі становить модель суб'єкт-суб'єктної комунікації, у якій акценти зміщуються з авторитарного викладу на діалогічне осмислення музичного матеріалу, відповідно до сучасного бачення. Музикознавчий контекст Концерту K. 453 В. А. Моцарта, покладений в основу майстер-класу, дає змогу продемонструвати можливості інтерпретаційного підходу як методу глибокого аналізу і засобу передання виконавських інтенцій. Високий рівень технічного й художнього оформлення фільму, зокрема операторська робота, якість звуку, монтажні вирішення і ритміка кадрування сприяють створенню аудіовізуального освітнього середовища, здатного забезпечити емоційне занурення й аналітичне сприйняття твору.

Перспективи подальших розвідок співвідносяться з екранними форматами стосовно презентації музичного виконавства, висвітленими у різноманітних жанрах документального кінематографа. Інтерпретаційне мислення конструюється через аналіз взаємодії між візуальним образом, музичним текстом і структурою фільму. Даний процес представляє собою певну зацікавленість. Досить актуальним є здійснення зіставного дослідження моделей екранного майстер-класу за участю виконавців із різних шкіл та традицій, задля можливості виявити універсальні й національно специфічні риси у способах комунікації, інтерпретування й репрезентування музичного змісту на екрані. Даний напрям досліджень безперервно розвивається в поточному процесі. Це уможливлює перспективи для музикознавства, а саме, для розробки новітніх міждисциплінарних методологій, зорієнтованих на вивчення аудіовізуальних форм фіксації та передачі виконавського досвіду.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Адорно Т. Теорія естетики. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с. С. 125–126, 134–135.
2. Cook N. Analysing Musical Multimedia. *Music Analysis*. 1998. Vol. 17, No. 2. 296 p. P. 115–121.
3. Gardner H. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. New York : Basic Books, 1983. 440 p. P. 99–127.
4. Gorbman C. Unheard melodies: Narrative film music. London : BFI, 1987. 190 p. P. 58–60.
5. Hatten R. S. The Musical Sign and Signification. *Journal of Musicology*. 1999. Vol. 17, No. 1. P. 53–60.
6. Nattiez J.-J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Princeton : Princeton University Press, 1990. 288 p. P. 71–72.
7. Nichols B. Introduction to Documentary. Bloomington : Indiana University Press, 2001. 223 p. P. 112.

8. Renov M. The Subject of Documentary. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2004. 312 p. P. 70–75.
9. Scruton R. Understanding Music: Philosophy and Interpretation. Лондон і Нью-Йорк : Continuum, 2009. 256 с.
10. Harnoncourt, Nikolaus, and Lang Lang. *Mission Mozart* [Documentary film]. Directed by Christian Berger. Austria, 2014. URL: https://www.medici.tv/ru/documentaries/lang-lang-and-nikolaus-harnoncourt-mission-mozart-christian-berger

REFERENCES:

1. Adorno, Teodor V. *Teoriia estetyky [Theory of aesthetics]*. Kyiv : Osnovy, 2002. 518 p. [in Ukrainian].
2. Cook, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford : Oxford University Press, 1998. 296 p.
3. Gardner, Howard. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York : Basic Books, 1983. 440 p.
4. Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington : Indiana University Press, 1987. 190 p.
5. Hatten, Robert S. The Musical Sign and Signification. *Journal of Musicology*. 1999. Vol. 17, No. 1. P. 53–60.
6. Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Translated from French by Carolyn Abbate. Princeton : Princeton University Press, 1990. 288 p.
7. Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington : Indiana University Press, 2001. 223 p.
8. Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2004. 312 p.
9. Scruton, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. Лондон і Нью-Йорк : Continuum, 2009. 256 p.
10. Harnoncourt, Nikolaus, and Lang Lang. *Mission Mozart* [Documentary film]. Directed by Christian Berger. Austria, 2014. https://www.medici.tv/ru/documentaries/lang-lang-and-nikolaus-harnoncourt-mission-mozart-christian-berger

УДК 785.6.616.432.03(4)(091)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-8

Олександр ШУМАКОВ
аспірант спеціальності 025 Музичне мистецтво, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002
ORCID: *0009-0003-4019-2756*

Бібліографічний опис статті: Шумаков, О. (2025). Фортепіанний концерт в контексті еволюції фортепіанної творчості. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 53–59, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-8

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ

Дана стаття заглиблюється в історію та еволюцію фортепіанного концерту, розглядаючи його не просто як самостійний жанр, а як невід'ємне дзеркало розвитку всієї фортепіанної творчості. Від перших несміливих кроків до складних багатогранних полотен сучасності – фортепіанний концерт постійно адаптувався та трансформувався, відбиваючи зміни в музичній естетиці, композиторських техніках та, власне, можливостях самого інструмента.

Дослідження починається з витоків жанру, простежуючи його зв'язок з бароковими концертними принципами та ранніми клавірними експериментами К. Ф. Е. Баха та Й. Гайдна. Особлива увага приділяється становленню класичного фортепіанного концерту в творчості В. А. Моцарта, який заклав фундаментальні основи форми та взаємодії соліста з оркестром. Далі розглядається Л. ван Бетховен, чия геніальна спадщина вивела жанр на новий рівень симфонізації та драматичної глибини, значно розширивши виражальні можливості фортепіано.

Серцевина статті присвячена романтичній епосі, що стала золотим віком фортепіанного концерту. Аналізується, як композитори-романтики, зокрема Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, використали концерт для демонстрації віртуозності та втілення найтонших емоційних нюансів, а також як Й. Брамс, збагатив жанр монументальністю, ліризмом і національним колоритом. Підкреслюється, як саме в цей період відбувався інтенсивний розвиток фортепіанної фактури, що включала нові прийоми октавної техніки, арпеджіо та педалізації, які стали невід'ємною частиною віртуозного стилю.

Окремий розділ присвячений трансформаціям фортепіанного концерту в XX столітті. Розглядаються пошуки та експерименти Б. Бартока, які ввели елементи неокласицизму та фольклорні мотиви. Аналізується вплив джазових інтонацій у творах Дж. Гершвіна. Досліджуються також авангардні тенденції, що призвели до розширення звукового діапазону та нових технік виконання.

Завершальна частина статті присвячена сучасному фортепіанному концерту, де панують постмодерністські підходи, мінімалізм, сонористика та вплив електронної музики. Наголошується на внеску українських композиторів, таких як Л. Колодуб, М. Скорик, Є. Станкович, у розвиток цього динамічного жанру.

У підсумку, стаття демонструє, що фортепіанний концерт є не лише знаковим жанром академічної музики, а й унікальним свідченням безперервної еволюції фортепіанної виразності, відбиваючи найважливіші стильові та технічні зміни протягом століть.

Ключові слова: *фортепіанний концерт, еволюція, історія фортепіано, музичний жанр, класицизм, романтизм, XX століття.*

Oleksandr SHUMAKOV
graduate student of specialty 025 Musical art, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 87 Romenska St, Sumy, Ukraine, 40002
ORCID: *0009-0003-4019-2756*

To cite this article: Shumakov, O. (2025). Fortepiannyi kontsert v konteksti evoliutsii fortepiannoi tvorchosti [The piano concerto in the context of the evolution of piano repertoire]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 53–59, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-8

THE PIANO CONCERTO IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF PIANO REPERTOIRE

This article delves into the history and evolution of the piano concerto, viewing it not simply as an independent genre, but as an integral mirror of the development of all piano creativity. From the first timid steps to the complex multifaceted

canvases of modernity, the piano concerto has constantly adapted and transformed, reflecting changes in musical aesthetics, compositional techniques, and, in fact, the capabilities of the instrument itself.

The study begins with the origins of the genre, tracing its connection with Baroque concert principles and the early piano experiments of K. F. E. Bach and J. Haydn. Particular attention is paid to the formation of the classical piano concerto in the work of W. A. Mozart, who laid the fundamental foundations of the form and the interaction of the soloist with the orchestra. Next, we consider L. Van Beethoven, whose brilliant legacy brought the genre to a new level of symphonization and dramatic depth, significantly expanding the expressive capabilities of the piano.

The core of the article is devoted to the Romantic era, which became the golden age of the piano concerto. It analyzes how Romantic composers, in particular F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, used the concerto to demonstrate virtuosity and embody the most subtle emotional nuances, as well as how J. Brahms enriched the genre with monumentality, lyricism, and national flavor. It is emphasized how this period saw an intensive development of piano texture, which included new techniques of octave technique, arpeggios and pedalization, which became an integral part of the virtuoso style.

A separate section is devoted to the transformations of the piano concerto in the 20th century. The searches and experiments of B. Bartók, who introduced elements of neoclassicism and folklore motifs, are considered. The influence of jazz intonations in the works of J. Gershwin is analyzed. The avant-garde trends that led to the expansion of the sound range and new performance techniques are also studied.

The final part of the article is devoted to the contemporary piano concerto, where postmodern approaches, minimalism, sonoristics, and the influence of electronic music prevail. The contribution of Ukrainian composers, such as L. Kolodub, M. Skoryk, and E. Stankovych, to the development of this dynamic genre is emphasized.

In conclusion, the article demonstrates that the piano concerto is not only a landmark genre of academic music, but also a unique testament to the continuous evolution of piano expression, reflecting the most important stylistic and technical changes over the centuries.

Key words: *piano concerto, evolution, history of the piano, musical genre, classicism, romanticism, 20th century.*

Актуальність проблеми. Дане дослідження є актуальним та важливим для музикознавців та виконавців. Адже фортепіанний концерт є одним із найбільш знакових і репрезентативних жанрів академічної музики. Він не лише демонструє технічну віртуозність соліста, але й слугує унікальним полотном для композиторських експериментів, відображаючи глибинні зміни в музичній мові та естетиці різних епох. Його багатовікова історія – від ранніх форм до сучасних постмодерністських інтерпретацій – дозволяє простежити, як еволюціонували гармонія, мелодика, ритм, фактура та оркестрове мислення.

Дослідження концерту через призму еволюції фортепіанної творчості дає змогу виявити взаємозв'язок між розвитком інструмента та композиторськими рішеннями. Поява нових можливостей фортепіано (розширення діапазону, удосконалення механіки, збільшення динамічних можливостей) завжди стимулювала композиторів до пошуку нових виражальних засобів і технік. Концерт, будучи жанром, що вимагає максимальної демонстрації потенціалу інструмента, є ідеальним об'єктом для аналізу цього взаємовпливу.

Актуальність підкреслюється необхідністю системного осмислення жанрової трансформації. Фортепіанний концерт пройшов шлях від легкої розважальної форми до грандіозних симфонічних полотен, а потім до експериментальних та авангардних зразків. Розуміння цих трансформацій дозволяє глибше оцінити внесок кожного історичного періоду та окремих композиторів у формування сучасного музичного ландшафту. Це також дає змогу простежити, як соліст та оркестр переходили від домінування та супроводу до повноцінного діалогу та партнерства.

Нарешті, актуальність зумовлена постійним інтересом до цього жанру як серед виконавців, так і серед слухачів. Фортепіанні концерти є невід'ємною частиною репертуару світових піаністів та оркестрів, а їх аналіз з історичної та стильової точок зору сприяє глибшому розумінню та інтерпретації цих шедеврів. Дослідження також важливе для музикознавців, композиторів та педагогів, оскільки воно відкриває нові перспективи для аналізу, виконання та створення сучасної фортепіанної музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій у галузі музикознавства свідчить про незмінний інтерес до жанру фортепіанного концерту. Сучасні наукові розвідки все частіше виходять за рамки суто історичного чи біографічного аналізу, зосереджуючись на комплексному дослідженні взаємозв'язку між еволюцією інструментарію, змінами в композиторських техніках та філософськими чи естетичними контекстами епохи.

Попередні роботи, як правило, детально вивчали окремі періоди (наприклад, класичний або романтичний концерт) чи творчість конкретних композиторів. Проте, комплексний

підхід, який пропонується в даній статті, дозволяє подолати фрагментарність і вибудувати цілісну картину трансформації жанру впродовж століть, від його витоків до найсучасніших тенденцій.

Зокрема, якщо ранні дослідження могли акцентувати увагу на віртуозності як самоцілі, то новітні публікації все частіше розглядають віртуозність як засіб вираження глибинних художніх ідей. Так само, питання взаємодії соліста й оркестру переосмислюється з позицій не простого акомпанементу, а складного поліфонічного діалогу, що відображає культурні та соціальні зміни.

Актуальні дослідження також активно залучають український контекст, вивчаючи внесок вітчизняних композиторів у світову скарбницю фортепіанного концерту, що є важливим доповненням до міжнародного дискурсу. Ця стаття, таким чином, не лише систематизує вже накопичені знання, а й пропонує нову перспективу на взаємодію фортепіанного концерту з ширшим еволюційним процесом фортепіанної творчості, заповнюючи певні прогалини в існуючій науковій літературі.

Метою дослідження є комплексний аналіз еволюції фортепіанного концерту як провідного музичного жанру, що безпосередньо відображає й інтегрує в собі всі ключові зміни та досягнення фортепіанної творчості від епохи його зародження до сучасності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фортепіанний концерт, як один із наймонументальніших і найвибагливіших жанрів академічної музики, не виник миттєво, а став результатом тривалого еволюційного процесу, що тісно переплітався з розвитком самого інструмента – фортепіано. Зародження жанру припадає на період переходу від барокової до класичної епохи, коли зміни в музичній естетиці та технічних можливостях інструментів відкрили нові горизонти для композиторської думки.

До середини XVIII століття домінуючим клавішним інструментом був клавесин, чиї механічні особливості (щипковий спосіб звуковидобування) обмежували динамічну гнучкість і виразність. Концерти для клавесина, що існували в барокову епоху, були переважно камерними за характером і не дозволяли солісту повною мірою «змагатися» з оркестром у динаміці чи об'ємі звучання. Яскравим прикладом є клавірні концерти Й. С. Баха, де клавесин часто виступає як частина basso continuo або рівноправний голос у поліфонічній фактурі, але рідко домінує над ансамблем (Ляшко, 2017).

Революційним стало винайдення фортепіано (pianoforte), яке з'явилося на початку XVIII століття (Ф. Крістофорі, близько 1700 р.). Його молоточковий механізм дозволив виконавцю контролювати динаміку звуку, створюючи градації від piano до forte, що було неможливо на клавесині. Саме ця здатність до динамічного варіювання стала ключовою для розвитку концертного жанру, де контраст між солістом та оркестром, а також виразна гнучкість соло-інструмента були критично важливими. Поступово, з удосконаленням механіки, розширенням діапазону клавіатури та посиленням звучання, фортепіано почало витісняти клавесин, стаючи ідеальним інструментом для великих концертних форм.

Перші кроки до формування фортепіанного концерту робилися в творчості композиторів раннього класицизму, зокрема представників Мангеймської та Берлінської шкіл. Одним із найважливіших попередників був Карл Філіпп Емануель Бах (1714–1788). Його клавірні концерти (наприклад, Концерт ре мажор № 11, 1745) вже демонстрували риси, які характеризувалися підвищеною емоційністю, раптовими динамічними контрастами та виразною мелодикою. У цих творах клавір (часто вже фортепіано) вже виступав як домінуючий інструмент, що взаємодіє з оркестром, а не просто доповнює його. Ці експерименти заклали основу для подальшого розвитку жанру.

Справжнім архітектором класичного фортепіанного концерту, який встановив його канонічну форму та принципи, став Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791). Він написав 27 фортепіанних концертів, що охоплюють період від 1767 до 1791 року, і в них простежується чітка еволюція від ранніх, дещо схематичних форм до зрілих шедеврів. Моцарт встановив тричастинну структуру концерту (швидка – повільна – швидка), а також закріпив форму сонатної алегро з подвійною експозицією для першої частини. У першій (оркестровій) експозиції оркестр викладає основні теми, тоді як у другій (сольній) експозиції фортепіано вступає з власним викладом тем, демонструючи віртуозність та розвиваючи музичний матеріал.

Моцарт майстерно реалізував «діалогічний» принцип між солістом і оркестром. Фортепіано у його концертах – це не просто інструмент для демонстрації техніки, а повноцінний учасник музичної драматургії, який веде «розмову» з оркестром, обмінюючись темами, розвиваючи їх і створюючи смислові контрасти. Його Концерти № 20 d-moll (KV 466, 1785) та № 23 A-dur (KV 488, 1786) є еталонними прикладами моцартівського стилю, де ліризм поєднується з драматизмом, а віртуозність слугує вираженню глибоких почуттів. Важливою складовою концерту стала каденція – віртуозний сольний розділ перед кодою, який Моцарт зазвичай залишав для імпровізації виконавця, хоча пізніше композитори почали писати їх самі.

Вершиною класичного фортепіанного концерту стала творчість Людвіга ван Бетховена (1770–1827). П'ять його фортепіанних концертів, а також потрійний концерт, продемонстрували якісно новий етап у розвитку жанру – його симфонізацію. Бетховен розширив масштаби концерту, наблизивши його до симфонії за глибиною змісту та драматичним розмахом. Фортепіано у його творах перестає бути просто віртуозним інструментом, що конкурує з оркестром; воно стає рівноправним, а часто й домінуючим партнером, який інтегрується у загальну симфонічну тканину. Вступ фортепіано у концерті № 4 G-dur одразу після оркестрового вступу, або монументальне, майже войовниче соло на початку Концерту № 5 Es-dur «Імператор», свідчать про зміну ролі соліста.

Бетховен також експериментував із формою: у Концерті № 4 він вперше розмістив повільну частину між оркестром та фортепіано як діалог, а в Концерті № 5 він сам написав каденції, закріпивши їхню роль як невід'ємної частини композиторського задуму. Ці інновації не лише зміцнили позиції фортепіанного концерту як важливого симфонічного жанру, а й проклали шлях для його подальшого розвитку в епоху романтизму.

Романтична епоха (приблизно перша половина XIX – початок XX століття) стала золотим часом фортепіанного концерту, періодом його розквіту, надзвичайного збагачення та трансформації. У цей час жанр набув неперевершеної емоційної глибини, технічної блискучості та масштабності, відображаючи ключові ідеї романтизму: культ індивідуальності, емоційну свободу, інтерес до надприродного, ліризм і драматизм. Роль фортепіано в концерті значно зросла, перетворивши його на головний засіб вираження композиторського задуму та демонстрації віртуозних можливостей виконавця.

Романтичний концерт відійшов від класичної об'єктивності, занурюючись у суб'єктивний світ почуттів і переживань. Одним із найяскравіших представників цього напрямку був Фридерик Шопен (Fryderyk Chopin, 1810–1849). Його два фортепіанні концерти (№ 1 мі мінор, ор. 11 та № 2 фа мінор, ор. 21) є квінтесенцією польського романтизму та його неповторного фортепіанного стилю. У цих творах фортепіано повністю домінує над оркестром, який часто виконує функцію делікатного супроводу або лише окреслює загальний фон. Центральне місце посідає ліризм, співуча мелодична лінія (кантилена), притаманна вокальній музиці, що дозволяє фортепіано «співати». Шопенівська віртуозність не є самоціллю, а органічно вплетена в музичну тканину, слугуючи засобом вираження найтонших емоційних нюансів та поетичних образів (Samson, 1992, с. 125). Його концерти, за своєю суттю, більше нагадують розширені фортепіанні твори з оркестровим доповненням, ніж діалог рівноправних партнерів.

Поруч із ліричним напрямком розвивався більш симфонічний і монументальний підхід до концерту. Роберт Шуман (Robert Schumann, 1810–1856) у своєму Фортепіанному концерті ля мінор, ор. 54 (1845), здійснив значний крок до інтеграції соліста та оркестру. Шуман прагнув подолати традиційне протиставлення, створюючи єдину, органічно розвинену музичну тканину. Його концерт не вражає зовнішньою віртуозністю, натомість акцентує увагу на поетичному діалозі, де фортепіано та оркестр постійно обмінюються ідеями, розвивають спільні теми та взаємно доповнюють одне одного. Він відійшов від традиційної подвійної експозиції першої частини, що стало важливим нововведенням (Daverio, 1997, с. 395).

Ференц Ліст (Franz Liszt, 1811–1886) привніс у фортепіанний концерт неперевершену віртуозність, драматичний пафос та інновації у форму. Його Концерти № 1 мі-бемоль мажор та № 2 ля мажор (особливо № 1, 1849) є яскравими прикладами монументального

романтичного стилю. Ліст часто використовував одночастинну структуру, в якій традиційні три частини об'єднувалися в єдине ціле за допомогою принципу тематичного перетворення – одна й та ж тема з'являється у різних образах і темпах, відображаючи різні настрої та ідеї (Walker, 1983, с. 200). Фортепіано у Ліста – це герой-оратор, який веде за собою оркестр, демонструючи технічну досконалість та емоційну силу. Його концерти стали еталоном для подальшого розвитку віртуозного піанізму.

Йоганнес Брамс (Johannes Brahms, 1833–1897) у своїх двох фортепіанних концертах (№ 1 ре мінор, ор. 15 та № 2 сі-бемоль мажор, ор. 83) повернувся до класичних традицій симфонізму, надавши їм романтичного змісту. Його концерти вражають монументальністю, глибиною думки та інтелектуальною насиченістю. Фортепіано тут є не просто солістом, а повноцінним симфонічним голосом, що веде рівноправний діалог з оркестром. Брамс уникнув зовнішніх віртуозних ефектів, натомість зосередившись на витонченому голосоведенні та поліфонічній насиченості фактури. Його Концерт № 2 часто називають «симфонією з obligato фортепіано» через його грандіозні масштаби та щільне оркестрове звучання (Frisch, 1990, с. 175).

Наприкінці XIX століття фортепіанний концерт продовжував розвиватися, набуваючи рис національних музичних шкіл. Композитори, натхненні народною музикою та епосом, вплітали ці елементи у свої масштабні твори. Це призвело до появи концертів з яскраво вираженим мелодизмом, широким розмахом та емоційною насиченістю.

XX століття принесло радикальні зміни в музичне мистецтво, і фортепіанний концерт, як один із найдинамічніших жанрів, не став винятком. Відхід від романтичних ідеалів, пошук нових виражальних засобів, експерименти з формою та гармонією, а також вплив нових культурних явищ (як-от джаз) докорінно змінили обличчя жанру. Концерт став полігоном для авангардних ідей, відображаючи складність та суперечливість епохи.

Початок XX століття ознаменувався прагненням до оновлення музичної мови. Одним із ключових напрямків став неокласицизм, що поєднував ясність і логіку класичних форм з новими гармонічними та ритмічними ідеями. Водночас розвивалися й інші напрямки. Композитори зверталися до фольклору як джерела оновлення. Бела Барток (Béla Bartók, 1881–1945), угорський композитор, активно інтегрував у свої три фортепіанні концерти (наприклад, Концерт № 2, 1931) елементи народної музики Східної Європи. Його твори характеризуються яскравою ритмічною енергією, перкусійним використанням фортепіано, гострими дисонансами та часто атональними або політональними рішеннями. Фортепіано тут виступає не лише як мелодійний інструмент, а як потужний ударний елемент оркестру (Gillies, 1990, с. 89).

Особливий вплив на фортепіанний концерт мав джаз, що привніс у академічну музику синкоповані ритми, блюзові інтонації та імпровізаційні елементи. Джордж Гершвін (George Gershwin, 1898–1937) у своїй «Рапсодії в стилі блюз» (Rhapsody in Blue, 1924) та Концерті фа мажор (1925) ефектно поєднав класичну форму з ідіомами американського джазу, створивши абсолютно нове, динамічне та життєрадісне звучання (Schwartz, 1973, с. 180). Ці твори розширили палітру виражальних засобів фортепіанного концерту, роблячи його більш доступним і привабливим для широкої аудиторії.

Друга половина XX століття стала епохою безпрецедентних експериментів. Композитори активно шукали нові звукові можливості, що призвело до радикальних змін у трактуванні фортепіано та оркестру. Розширення звукового діапазону та технік: використовувалися кластери (гра суцільними гронами клавіш), препароване фортепіано (коли до струн інструмента прикріплюються різні предмети для зміни тембру – Джон Кейдж), а також алеаторика (елемент випадковості у виконанні), сонористика (акцент на тембрових ефектах, «звукових плямах» – Вітольд Лютославський, Кшиштоф Пендерецький). Форма ставала все більш гнучкою, часто відмовляючись від традиційних канонів на користь вільної, епізодичної або навіть графічної нотації (Morgan, 1991, с. 412).

Наприкінці XX століття та на початку XXI століття з'явилися тенденції до постмодернізму, що характеризувалися цитатністю, еклектичним поєднанням стилів, іронією та іноді поверненням до елементів тональності. Композитори вільно поєднували різні музичні мови, створюючи складні, багатошарові твори. Деякі зверталися до мінімалізму, де музика будується на повторенні та поступовому розвитку

простих мотивів (Філіп Ґласс, Джон Адамс), що також знайшло відображення у фортепіанних концертах.

Українська музична культура зробила значний внесок у розвиток фортепіанного концерту XX–XXI століття, інтегруючи світові інновації з власними національними традиціями. Українські композитори активно осмислювали як класичні, так і авангардні здобутки, створюючи твори, що відрізняються оригінальністю та глибоким змістом.

Серед яскравих представників варто виділити:

Леся Дичко (1939) – її фортепіанні концерти (наприклад, Концерт № 1 «Дитячий», Концерт № 2 «Присвятний») відзначаються яскравою образністю, використанням української мелодики та сучасних композиторських прийомів (Іваницький, 2012, с. 88).

Мирослав Скорик (1938–2020) – його Концерт № 1 (1969) та Концерт № 2 «Співучі літери» (1982) є знаковими творами, де поєднуються неоромантичні традиції з модерними гармонічними рішеннями, українською інтонаційністю та виразним ліризмом (Полякова, 2005, с. 115). Скорик майстерно поєднував віртуозність із глибокою емоційністю.

Євген Станкович (1942) – його фортепіанні концерти (наприклад, Концерт № 1, 1968; Концерт для фортепіано та струнних, 1989) вирізняються драматичною напругою, використанням розширеної тональності та атональності, складністю фактури та потужним оркестровим звучанням. Його твори відображають пошуки нового симфонічного мислення (Загайкевич, 2018, с. 140).

Ці та інші українські композитори продовжують розвивати жанр фортепіанного концерту, демонструючи його життєздатність та здатність до постійного оновлення в контексті глобальних музичних процесів, при цьому зберігаючи власну ідентичність.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Фортепіанний концерт є винятковим дзеркалом еволюції фортепіанної творчості, відображаючи її розвиток від зародження до сучасності. Він пройшов шлях від ранніх клавірних експериментів до монументальних симфонічних полотен і сміливих авангардних рішень. Від становлення канону у Моцарта і Бетховена, через розквіт віртуозності та ліризму у Шопена, Шумана, Ліста і Брамса, до пошуків нових виражальних засобів у XX–XXI століттях (неокласицизм, фольклор, джаз, авангардні техніки) – жанр постійно трансформувався, демонструючи безмежні можливості інструмента та композиторської думки. Внесок українських композиторів, таких як Леся Дичко, Мирослав Скорик, Євген Станкович, органічно вписався у світові тенденції, додавши жанру національної самобутності.

Цей комплексний аналіз засвідчує, що фортепіанний концерт є не лише знаковим музичним жанром, а й ключовим індикатором стильових та технічних змін у музиці загалом. Перспективи подальших досліджень полягають у більш детальному вивченні виконавських інтерпретацій, впливу соціокультурного контексту на розвиток жанру, а також глибинному порівняльному аналізі творчості українських композиторів у контексті світового фортепіанного концерту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Загайкевич М. Історія музики: Західна Європа XVII–XX століть. Київ : Музична Україна, 2009. 257 с.
2. Іваницький А. І. Українська музична культура: нариси. Київ : Музична Україна, 2012. 320 с.
3. Клин В. Я. Українська радянська музика. Київ : Музична Україна, 2010. 256 с.
4. Ляшко О. Ю. Історія фортепіанного мистецтва: від витоків до середини XIX століття. Київ : Музична Україна, 2017. 187 с.
5. Полякова Л. П. Мирослав Скорик: композиторський портрет. Львів : Світ, 2005. 180 с.
6. Daverio J. Robert Schumann: Herald of a New Poetic Age. New York : Oxford University Press, 1997. 624 с.
7. Frisch W. Brahms: The Four Symphonies. New York : Schirmer Books, 1990. 226 с.
8. Gąsiorowska J. The Piano Concerto from Mozart to the Present. London : Routledge, 2018. 259 с.
9. Rosen C. The Romantic Generation. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1994. 744 с.
10. Samson J. Chopin: The Four Ballades. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. 116 с.
11. Walker A. Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811–1847. Ithaca : Cornell University Press, 1983. 481 с.

REFERENCES:

1. Zahaikevych, M. (2009). Istoriia muzyky: Zakhidna Yevropa XVII–XX stolit [History of music: Western Europe 17th–20th centuries]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

2. Ivanytskyi, A. I. (2012). Ukrainska muzychna kultura: narysy [Ukrainian musical culture: Essays]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
3. Klyn, V. Ya. (2010). Ukrainska radianska muzyka [Ukrainian Soviet music]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Liashko, O. Yu. (2017). Istoriia fortepiannoho mystetstva: vid vytokiv do seredyny XIX stolittia [History of piano art: From origins to the mid-19th century]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
5. Poliakova, L. P. (2005). Myroslav Skoryk: kompozytorskyi portret [Myroslav Skoryk: A composer's portrait]. Svit [in Ukrainian].
6. Daverio, J. (1997). Robert Schumann: Herald of a New Poetic Age. Oxford University Press.
7. Frisch, W. (1990). Brahms: The Four Symphonies. Schirmer Books.
8. Gąsiorowska, J. (2018). The Piano Concerto from Mozart to the Present. Routledge.
9. Rosen, C. (1994). The Romantic Generation. Harvard University Press.
10. Samson, J. (1992). Chopin: The Four Ballades. Cambridge University Press.
11. Walker, A. (1983). Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811–1847. Cornell University Press.

УДК 785:78.01.1Небесний
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-9

Олена ЯКИМЧУК
кандидатка мистецтвознавства, доцентка, м. Вінниця, Україна, 21000
ORCID: *0000-0002-2276-6061*
Scopus-Author ID: *59394938300*

Бібліографічний опис статті: Якимчук, О. (2025). Симфонічна творчість Івана Небесного: жанрово-стильовий аспект. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 60–66, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-9

СИМФОНІЧНА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА НЕБЕСНОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

Українська сучасна симфонічна музика демонструє жанрово-стильове розмаїття. У опусах вітчизняних композиторів представлений широкий спектр тем і образів, що порушують складні питання людського буття, історичних подій, національної пам'яті, війни тощо. Вагоме місце у творчому доробку Івана Небесного посідає симфонічна музика, в якій автор вдало поєднує традиційну манеру письма із сучасною музичною мовою. Усі твори композитора незалежно від обраного автором стилю є художніми й етичними посланнями до суспільства про українську культуру.

Мета статті *дослідити жанрово-стильові особливості симфонічних творів Івана Небесного.*

Методологія. *Досягнення мети передбачає залучення компаративного підходу, жанрового та стильового аналізу.*

Наукова новизна. *Уперше в музикознавчому дискурсі представлена симфонічна музика Івана Небесного. У контексті жанрово-стильового аналізу репрезентовано два відомих твори композитора.*

Висновки. *Симфонічна музика І. Небесного охоплює широке коло художніх образів, демонструє жанрове й стильове розмаїття. У творах композитор піднімає складні філософські питання, пов'язані з історичним минулим і сьогоденням, розкриває внутрішній світ людини, яскраво презентує музичну народну спадщину. У симфонічній музиці І. Небесний вдало поєднує надбання вітчизняної і європейської музики. Український народний мелос постає в яскравій тембральній палітрі симфонічного оркестру. Обробки відомих колядок і щедрівок звучать у стилізації європейського бароко і класицизму («Різдвяні симфонізми»). Ідучи за В. Стусом, у «Вже котрий це до тебе лист» композитор обрав засоби сучасної музичної мови, що посилює семантику гострого слова поета. У будь-якому стилі І. Небесний постає неперевершеним майстром оркестровки, який тембрально-інтонаційними засобами втілює актуальні питання буття. Інтонаційні наративи стають очевидними для слухача.*

Ключові слова: *творчість Івана Небесного, симфонічна музика, симфонічні твори Івана Небесного, стиль, жанр.*

Olena YAKYMCHUK
PhD in Arts, Associate Professor, Vinnytsia, Ukraine, 21000
ORCID: *0000-0002-2276-6061*
Scopus-Author ID: *59394938300*

To cite this article: Yakymchuk, O. (2025). Symfonichna tvorchist Ivana Nebesnoho: zhanrovo-stylovyi aspect [Symphonic works by Ivan Nebesnyi: a genre and style aspect]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 60–66, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-9

SYMPHONIC WORKS BY IVAN NEBESNYI: A GENRE AND STYLE ASPECT

Ukrainian contemporary symphonic music demonstrates genre and style diversity. The opuses of Ukrainian composers present a wide range of themes and images that raise complex issues of human existence, historical events, national memory, war, etc. An important place in Ivan Nebesnyi's oeuvre is occupied by symphonic music. The author successfully combines the traditional style with the contemporary musical language in it. All of the composer's works retranslate artistic and ethical messages to society about Ukrainian culture.

The purpose of the article *is to determine the stylistic and genre diversity of Ivan Nebesnyi's symphonic works.*

Methodology. *Achieving the goal involves a comparative approach, genre and style analysis.*

Scientific novelty. *The symphonic music of Ivan Nebesnyi is presented in the musicological discourse for the first time. Two well-known works by the composer are presented in the context of genre and style analysis.*

Conclusions. *The symphonic music of Ivan Nebesnyi covers a wide range of artistic images, demonstrates genre and style diversity. In his works, the composer raises complex philosophical issues related to the historical past and present, reveals the inner world of person, and vividly presents the musical folk heritage. In his symphonic music, Ivan Nebesnyi successfully combines the achievements of national and European music. The Ukrainian folk melodies are presented in the bright timbre palette of the symphony orchestra. The arrangements of well-known carols and shchedrivkas sound in the stylistics of European Baroque and Classicism ("Christmas Symphonies"). Following Vasyl Stus, in "A Letter to You" the composer chose the means of contemporary musical language. In any style, Ivan Nebesnyi appears to be an unsurpassed master of orchestration, who embodies the actual issues of life with timbre and intonation. Intonational narratives become obvious to the listener.*

Key words: *Ivan Nebesnyi's works, symphonic music, symphonic works by Ivan Nebesnyi, style, genre.*

Актуальність проблеми. Симфонічна музика є виразником одвічних і складних тем, які супроводжують людство в кожній епосі. Симфонічні твори українських композиторів постають в оптиці життя і смерті, духовності і порожнечі, історичних подій тощо, набуваючи нових форм і звучань у контексті часу. Характерним для жанру є філософське узагальнення. За визначенням М. Копиці, колізія симфонії полягає в суперечливій взаємодії образа-думки і його заперечення. Така дилема, на думку дослідниці, є філософсько-проблемним стрижнем драматургії симфонічного твору (Копиця, 1990).

Українська сучасна симфонічна музика демонструє жанрово-стильове розмаїття. У опусах вітчизняних композиторів представлений широкий спектр тем і образів, що порушують глобальні питання людського буття, національної пам'яті, війни тощо. Прикладами таких творів останніх років є «Симфонія Незламності» О. Безбородька (2024), «До перемоги» для вокального секстету і симфонічного оркестру О. Ільницької (2023), Симфонія Д. Малого (2024), "Bucha. Lacrimosa" В. Польової (2023), Симфонія № 3 Вс. Сіренка (2022–2023), «Галина» для скрипки і симфонічного оркестру О. Скрипника (2023), «Україна. Музика війни» для симфонічного оркестру і хору Є. Станковича (2023), «Тривоги наших ночей» для фортепіано з оркестром І. Щербакова (2023) тощо.

У симфонічних творах І. Небесний виявляє різні стильові вподобання. Вони засвідчують жанрово-стильове розмаїття сучасного українського симфонізму, в якому органічно поєднуються надбання національної композиторської школи, західноєвропейські традиції, експериментальність музичної мови. Усі опуси демонструють досконале володіння композитором оркестровим письмом, у якому сполучаються акустичне, електронне звучання, а також новітні технічні засоби. Отже, у статті розглянемо симфонічні твори І. Небесного, які є прикладами різних стильових напрямів.

Аналіз останніх досліджень. Творчість Івана Небесного все більше привертає увагу сучасних музикознавців. Адже його музика активно увійшла до європейського мистецького простору й потребує емоційного та аналітичного осмислення. Поєднанню традицій і новаторства в камерній музиці композитора присвячена стаття К. Черевко (Черевко, 2023). Окрім аналізу камерних творів з позиції образного змісту, дослідниця акцентує увагу на філософських та концептуальних ідеях, а також тембральних рішеннях І. Небесного. Одразу після прем'єри балету «Тіні забутих предків» у Львівській опері вийшла розгорнута публікація Л. Назар-Шевчук, в якій авторка ґрунтовно проаналізувала усі складники твору: сценографію, музику, хореографію (Назар-Шевчук, 2024). Авторка статті вивчала музику І. Небесного до театральних вистав, її роль у взаємодії з іншими засобами сценічної виразності (Якимчук, 2024; Yakymchuk, 2024). За її визначенням, рисами композиторського мислення І. Небесного як автора музики до вистав є наявність лейттембрів, які персоніфікують дійових осіб; вступу й завершення, що надають виставі цілісності; основної теми, що є звуковою моделлю вистави (Yakymchuk, 2024). У публікації авторки статті про хоровий цикл «…Згадуючи…» представлена рефлексія композитора на воєнні події, узагальнення трагічно-травматичного досвіду в контексті музичної мови й мовлення (Якимчук, 2024).

Отож, пропонована стаття продовжує студії музики І. Небесного, а саме, симфонічних творів, які вперше представлені в музикознавчому дискурсі.

Мета статті – дослідити жанрово-стильові особливості симфонічних творів Івана Небесного.

Виклад основного матеріалу дослідження. Композиторський доробок сучасного

українського композитора, продюсера, заслуженого діяча мистецтва Івана Небесного (1971) складають опуси різних жанрів: опери, балети, камерні твори, музика до вистав, кінофільмів, мультфільмів, серіалів, аудіовізуальних перформансів. Вагоме місце у цьому переліку посідає симфонічна музика, в якій автор вдало поєднує традиційну манеру письма із сучасною музичною мовою. Усі твори І. Небесного незалежно від обраного автором стилю є художніми й етичними посланнями до суспільства про українську культуру. Лише при перегляді переліку симфонічних творів («...Дорогою до небес...» для фортепіано та симфонічного оркестру (2024); «Різдвяні симфонізми» (2019), «Різдвяні фантазії» для симфонічного оркестру (2023); «Меседж з України», для електрогітари, чоловічого хору та симфонічного оркестру (2014); «Небесний Щедрик» для карильйону, мішаного і дитячого хорів, симфонічного оркестру та саундтреку зі звуками Майдану Незалежності (2016); «Вже котрий це до тебе лист» на слова В. Стуса для жіночого голосу з оркестром (2016)) стає помітним різноманіття тем і образів, які втілив у них автор. У кожному творі ретельно підібраний склад виконавців, який, за словами композитора, найбільше підходить для реалізації ідей, закладеному в ньому. З цієї причини «…Дорогою до небес…», за ствердженням композитора, не є фортепіанним концертом, а твором для фортепіано і симфонічного оркестру (Найдюк, 2024). Тому усі оркестрові твори попри приналежність їх до спільного жанру мають інші жанрові риси, зумовлені реалізацією ідеї, закладеної у кожному конкретному опусі.

«Вже котрий це для тебе лист…» для жіночого голосу і симфонічного оркестру на вірші В. Стуса (2016) став прикладом твору, в якому автор використав нетрадиційні прийоми звуковидобування для відображення гострого слова поета. І. Небесний обрав окремі частини поезії «Вже котрий це для тебе лист» (1963) В. Стуса зі збірки «Зимові дерева»[1], які сконцентровані на глибокому психологічному стані героїні. Прем'єра твору відбулась третього жовтня 2016 р. на XXVII Міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест» у виконанні Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо під керівництвом народного артиста України Володимира Шейка і заслуженої артистки України Тамари Ходакової (сопрано)[2].

Твір складається з шести частин: «Вже котрий це до тебе лист», «Тиха ніч», «Нині в лісі блукала», «Я думала», «Нам не бачитись більше», «Ось і ранок».

У стильовій площині І. Небесний наслідує особливості стусівського верлібру – стилю, який не має сталого метра, рими. Для поета він був ознакою його внутрішньої свободи, супротиву панівній владі. Музичний текст відтворює ознаки тексту вербального: довжина поетичних рядків визначає довжину музичної фрази. У виконавському аспекті верлібр уподібнюється розмові, внутрішньому монологу героїні. Вокальна партія має мелодекламаційний характер: у ній поєднуються спів, співомова, шепіт. Короткі мотиви солістки накладаються на певний тип інструментального акомпанементу, що витриманий протягом кожного розділу.

Композитор супроводжує партитуру детальними вказівками, маркуючи глибокий за почуттями зміст стусівської поезії. Додамо, що це є характерною рисою його як «автора музичного» (термін І. Коновалової[3]), адже він завжди вербально деталізує контекст власних партитур. Поєднання нетрадиційних вокальних і інструментальних виконавських прийомів дозволило І. Небесному передати виразну палітру складних почуттів героїні. Так, симфонічна партитура рясніє позначками *тремоло, glissando, col legno ricochet, spiccatissimo, senza metrum, стукати колодкою смичка (або нігтем) по деці, дути повітря крізь інструмент*.

Перший розділ «Вже котрий це до тебе лист» починає соло скрипки формулою з чотирьох шістнадцятих *spiccatissimo*, яка зберігається протягом усього розділу. Вона відтворює атмосферу медитативного занурення героїні в свій стан. Поступово композитор додає тремоло, рикошети *pizzicato*, висхідні й низхідні *glissando* в партіях струнних, акорди *staccato* в духових. У створеній інструментальній семіосфері жіночий голос розгортає оповідь,

[1] Стус В. Зимові дерева. 1970. 207 с.

[2] Твір можна послухати за цим посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=sqKM5zHmRl8

[3] Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків : Харківська державна академія культури, 2019. 630 с.

сповнену тривоги. У першій фразі «*Вже котрий це до тебе лист – не знаю*» композитор артикуляційно й теситурно виділяє лексему *«лист» glissando* на зм.8 ($gis^1 – g^2$) як предмет душевного хвилювання жінки. На противагу цьому фраза закінчується низхідною інтонацією *«не знаю»* ($e^1 – d^1$) як ознакою розгубленості, нерозуміння. Аналогічна побудова виникає в другій фразі «*я пишу і пишу, не наважуся відіслати*».

У другому розділі «Тиха ніч» лейтінтервалом партії сопрано стає в.7 ($g^1 – fis^2$), пов'язана із самою лексемою «*тиха ніч*», «*в такі ночі* не можна спати». Задані композитором короткі ритмомелодичні формули в партії супроводу, що зберігаються протягом усього розділу, змальовують ніч.

У третьому розділі «Нині в лісі блукала» композитор змінює звукову семіосферу партитури. Струнні починають ритмічно-тембральний полілог – вистукування колодкою смичка по деці, духові – дують повітря крізь інструмент. Така ритмічно-тембральна формула зберігається протягом усього розділу. У солістки спів чергується зі співомовою, що увиразнює її мовлення.

Швидкі *glissando* струнних порушують спокій, розгортають рух до кульмінації, підтримуючи емоційну напруженість героїні. Згадування коханого «т*ільки тебе… тебе… тебе, тебе…*» щоразу стає більш напруженим, майже агресивним. Послаблення напруги відбувається на слові «*пробач*», в якому відчутне спустошення й розчарування. Сама лексема «пробач» емоційна й символічна. У В. Стуса вона часто набуває екзистенційного змісту. Це не просто прохання пробачити. Це своєрідна сповідь за вчинене або несказане; самосуд, коли герой / героїня сумніваються, чи правильно вчинили; прощання, тобто прохання пробачити на відстані. Незалежно від контексту, стусівське «*пробач*» це не слабкість, а високий штиль людяності, відповідальності перед собою, людьми, країною. Дієслово у наказовій формі не спонукає адресата до моментального виконання. Натомість виражає сумнів і жаль. Інтонація низхідної м.2 ($g^2 – fis^2$) маркує вербальну інтонацію жалю. У вербальному й музичному мовленні три крапки, що позначають розмірковування героїні про свої почуття.

Четвертий розділ «Я думала» передає думки героїні, яка боїться власних почуттів. Композитор утілив їх у співомові. Загальне звучання розділу зберігається у межах *mp-ppp*, що відтворює стан розгубленості жінки. Позбавлений експресії, розділ є перепочинком перед наступним кульмінаційним.

П'ятий розділ «Нам не бачитись більше?» починається одразу з кульмінації – удар каміння по склу, з силою промовлена перша фраза зі скандуванням кожного складу. Перша вертикаль *tutti* на *fff* стає імпульсом до зростання напруження протягом усього розділу. І. Небесний для інструментального супроводу зібрав усі застосовані раніше прийоми. Співомова солістки на відміну від четвертого розділу схвильована, нагадує скоромовку в швидкому темпі зі скороченими словами (*щось обірвалось, обірва…, обірвалось*), теситурно розташована в другій октаві. Гомофонно-гармонічна фактура супроводу побудована на дисонуючих інтервалах. Усе це спричиняє загальний рух музичного матеріалу від емоційної схвильованості до істерики, закінчується відчайдушним криком солістки. Композитор на рівні музичної мови й мовлення загострив стусівське слово, виявивши його екзистенційний вимір.

Шостий розділ «Ось і ранок» є репризою твору. Така структура часто зустрічається в музичних формах І. Небесного. Це створює не лише цілісність композиції. Після напруженої кульмінації реприза надає можливість повернути слухача до більш спокійного звучання.

Отже, у симфонічному творі «Вже котрий це до тебе лист» за поезією В. Стуса І. Небесний обрав сучасні прийоми звуковидобування – тремоло, рикошети *pizzicato*, *glissando*, вистукування колодкою смичка по деці, продування повітря. Саме такі засоби знадобились композитору для відтворення експресії поетичного тексту. Наслідуючи особливості верлібру, автор визначив для солістки мелодекламаційну манеру виконання, що розкриває внутрішньо напружений стан героїні. За структурою й емоційним наповненням твір нагадує жанр монодрами, в якій героїня виражає свої думки й почуття у формі розгорнутого монологу.

Різдвяна тематика є популярною серед українських композиторів. Для багатьох шанувальників творчості І. Небесного «*Різдвяні симфонізми*» (2019) стали улюбленим опусом. Відомі колядки і щедрівки в яскравій оркестровці захоплюють увагу слухачів. Твір виник за ініціативи

Івана Малковича. Письменник звернувся з пропозицією до М. Скорика та його учня І. Небесного створити твори на різдвяну тематику. Так виникли два нові симфонічні твори, які прозвучали 19 січня 2020 р. на сцені Національної опери України у виконанні Національного симфонічного оркестру під орудою народного артиста України Володимира Сіренка[4]. З передмовою на концерті виступив сам І. Малкович, презентуючи нові симфонічні опуси на теми відомих колядок і щедрівок.

14 колядок і щедрівок І. Небесний одягнув у симфонічні шати, надавши їм різнобарвного звучання, яке поєднує надбання вітчизняної і європейської музики. Чергування ліричних, епічних, урочистих тем надає «Різдвяним симфонізмам» ознаки сюїти. Оригінальними стали обробки, що наслідують риси європейської музики. Яскравими прикладами цієї групи є «По всьому світі», «Ой, сивая тая зозуленька», «У Вифлеємі нині новина», «Небо і земля». Спільними рисами зазначених творів є ознаки європейської симфонічної та камерно-інструментальної музики XVII–XVIII ст.: контрастні динаміка, артикуляція; наявність динамічних і ритмічних акцентів; чергування звучання *tutti* з окремими оркестровими партіями; проведення мелодії в октавний унісон, терцію; використання «золотого ходу валторн»; кварто-квінтові ходи літавр тощо. Зазначені риси надають творам характеру церемоніальної музики. Окрім «Ой, сивая тая зозуленька» усі колядки звучать в мажорних тональностях, що пояснює семантику різдвяної урочистості, дивної новини. Композитор підкреслює звучання духових, літавр, тарілки, там-таму, що створює святкову атмосферу. Останній номер «Небо і земля» виконує роль урочистого фіналу: в компактній за розміром обробці оркестр набуває фанфарного звучання, що зображує торжество неба і землі, глорифікує подію народження Ісуса Христа.

«Ой, сивая тая зозуленька» подібна до струнного оркестру А. Вівальді. І. Небесний поєднав загальні форми руху з остинатними восьмими в партії акомпанементу, використав характерний секвенційний розвиток з кварто-квінтовим басом, співставлення однойменних тональностей.

Окрему позицію в цій групі займає «Щедрик», який за жанровими ознаками подібний до віденського вальсу. Його різдвяний настрій створюють вібрафон, різдвяні дзвони, трикутник, дзвіночки, повітряні дзвони, тарілка І.

Групу ліричних колядок складають «Ой дивнеє народження», «Нова радість», «Темненька нічка», «У надії Божа Мати», «Що то за предиво?», «Янголи в небі». У них український народний мелос постав у вишуканій оркестровці. Витончена мелодична лінія щоразу набуває різного тембрального забарвлення й попри повтори привертає увагу слухача. Її ошатність створює плавна артикуляція, поєднання сусідніх тривалостей, дублювання мелодії в терцію, сексту – інтервалів, характерних для українського багатоголосся. Зазначені особливості надають обробкам жанрових ознак українських народних ліричних пісень.

«Ой, дивнеє народження» відкриває сюїту. Помірний темп, містично-загадкове звучання вводять слухача в атмосферу різдвяного дива, яка триватиме в оркестровому звучанні наступні 24 хвилини. Для першого номера І. Небесний символічно обрав тональність *до мажор* (точка відліку тонального кола), який ототожнюємо з початком самої сюїти й народженням (початком життя) Ісуса Христа.

Обробки «Ой учора ізвечора», «Нині торжество Божого Дитяти» написані в народному стилі. Перша схожа на гуцульський народний танець, який починається стримано й поступово пришвидшується. Коротка тема (6+6 т.) набирає обертів за рахунок збільшення темпу та зміни тональності (*мі мінор – ля мінор – ре мінор*) й сягає апогею в останньому її проведенні.

«Нині торжество Божого Дитяти» подібна до гуморески. Композитор різноманітно використав тембри тромбонів і туби: проведення теми в низькому регістрі, *glissando*, синкопований ритм, характерні кварто-квінтові ходи – усе надає симфонічній партитурі жартівливого характеру.

Загалом для «Різдвяних симфонізмів» характерна яскрава оркестровка. Наявність розширеного складу ударних інструментів створює атмосферу різдвяного дива – народження Ісуса Христа. Тарілка І є тембральним маркером, який позначає початок і закінчення основної теми. Основні теми колядок звучать у різному тембральному забарвленні. Так, у ліричних номерах

[4] Твір можна послухати за цим посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ftWOht0b_dA

перше проведення теми, зазвичай, монотембральне (гобой, флейта, скрипка). У подальшому розвитку композитор поєднує тембри (флейта – кларнет, флейта – гобой, струнні – духові), що посилює експресивно-ліричну інтонацію тематизму. У кульмінаціях тема викладена *tutti*. Для ладотонального розвитку характерні модуляції на секунду, терцію («Нова радість», «Ой, сивая тая зозуленька»), ч. 4 («Що то за предиво?», «Янголи в небі»), співставлення однойменних або паралельних тональностей («Ой, сивая тая зозуленька», «Ой, дивнеє народження»).

Отже, в «Різдвяних симфонізмах» І. Небесний поєднав стильові риси різних епох і культур. Чергування різножанрових частин надає творові ознак сюїти.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Симфонічна музика І. Небесного охоплює широке коло художніх образів, демонструє жанрове й стильове розмаїття. У творах композитор піднімає складні філософські питання, розкриває внутрішній світ людини, яскраво презентує музичну народну спадщину. У симфонічній музиці І. Небесний вдало поєднує надбання вітчизняної і європейської музичних культур. Український народний мелос постає в яскравій тембральній палітрі симфонічного оркестру. Обробки відомих колядок і щедрівок звучать у стилізації європейського бароко і класицизму («Різдвяні симфонізми»). Ідучи за В. Стусом, у «Вже котрий це до тебе лист» композитор обрав засоби сучасної музичної мови, що посилює семантику терпкого слова поета. У будь-якому стилі І. Небесний постає неперевершеним майстром оркестровки, який тембрально-інтонаційними засобами втілює актуальні питання буття. Інтонаційні наративи стають очевидними для слухача.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні інших жанрів творчості І. Небесного.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гужва О. П. Українська симфонія у часі – просторі культури. *Вісник ХДАДМ*. 2007. № 4. С. 19–35.
2. Ковальова А. Іван Небесний: «Я дякую долі за те, що мені вдається займатися музикою». *Музика*. Український інтернет-журнал. 2020. 12 грудня. URL: https://mus.art.co.ua/ivan-nebesnyy-ya-diakuiu-doliza-te-shcho-meni-vdaiet-sia-zaymatysia-muzykoiu/ (дата звернення: 11.03.2024).
3. Коломоєць Д. Нова музика, яку одарував світові Львівський органний зал. Львівський органний зал. URL : https://www.lvivconcert.house/new-music?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 12.06.2025).
4. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Харків : Харківська державна академія культури, 2019. 630 с.
5. Копиця М. Д. Симфонії Б. Лятошинського. Епоха, колізії, драматургія. Київ : Музична Україна, 1990.
6. Назар-Шевчук Л. Світло від тіней про балет Івана Небесного «Тіні забутих предків». *Музика*. Український онлайн-журнал. 2024. 04 травня. URL: https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-iii-chastyna-vsezahalne/ (дата звернення: 20.09.2024).
7. Найдюк О. Композиторські замовлення від оркестру «INSO-Львів». Як працює індустрія в Україні? The Claquers. 01.07.2024. URL: https://theclaquers.com/posts/13362 (дата звернення: 10.06.2025).
8. Стус В. Зимові дерева. 1970. 207 с.
9. Черевко К. П. Камерна творчість Івана Небесного: на перетині традицій і новаторства. *Українська музика*. 2024. № 3–4 (50–51). С. 141–147. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-15
10. Якимчук О. М. Іван Небесний «Згадуючи» – хоровий цикл на основі українських молитов. *Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри* : збірник наукових праць (за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 24–25 травня 2024 р.) : електронне видання. Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ : Ксерограф, 2024. С. 94–95.
11. Якимчук О. Роль музики Івана Небесного у виставі «У неділю рано зілля копала…». *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2024. Вип. 51. С. 56–61. DOI: https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-51-09
12. Yakymchuk O. Ivan Nebesnyi's Music for Plays: Syntactic Aspect. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2024. 7 (2). С. 149–157. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316723

REFERENCES:

1. Huzhva, O. P. (2007). Ukrainska symfoniia u chasi – prostori kultury [Ukrainian symphony in time – space of culture]. *Visnyk KhDADM*, 4, 19–35 [in Ukrainian].

2. Kovaleva, A. (2020, December 12). Ivan Nebesnyi: "Ya diakuiu doli, shcho mozhu zaimatys muzykoiu" [Ivan Nebesnyi: "I thank my fate I am able to make music"] Music. Ukrainian online magazine. https://mus.art.co.ua/ivan-nebesnyy-ya-diakuiu-doliza-te-shcho-meni-vdaiet-sia-zaymatysia-muzykoiu/ [in Ukrainian].

3. Kolomoiets, D. Nova muzyka, yaku podaruvav sviyovi Lvivskyi orhannyi zal [New music presented to the world by the Lviv Organ Hall]. Lvivskyi orhannyi zal. https://www.lvivconcert.house/new-music?utm_source=chatgpt.com [in Ukrainian].

4. Konovalova, I. Yu. (2019). Fenomen kompozytora v yevropeiskii muzychnii kulturi XX stolittia: osobystisni ta diialnisni aspekty [The phenomenon of the composer in the European musical culture of the twentieth century: personal and activity aspects] (Doctor's thesis). Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture. 630 [in Ukrainian].

5. Kopytsia, M. (1990). Symfonii B. Liatoshynskoho. Epokha, kolizii, drama [Symphonies by B. Lyatoshinsky. Epoch, collisions, drama]. Kyiv, Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

6. Nazar-Shevchuk, L. (2024, May 4). Svitlo vid tinei: pro balet Ivana Nebesnoho "Tini zabutykh predkiv" [Light from shadows: about Ivan Nebesny's ballet "Shadows of Forgotten Ancestors"]. *Music*. Ukrainian online magazine. https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-iii-chastyna-vsezahalne/ [in Ukrainian].

7. Naidiuk, O. (2024, July 1). Kompozytorski zamovlennia vid orkestru "INSO-Lviv". Yak pratsiuie industriia v Ukraini? [Composer's orders from the INSO-Lviv orchestra. How the industry works in Ukraine?] The Claquers. https://theclaquers.com/posts/13362 [in Ukrainian].

8. Stus, V. (1970). Zymovi dereva [Winter trees] [in Ukrainian].

9. Cherevko, K. (2024). Kamerna muzyka Ivana Nebesnoho: na peretyni tradytsii i novatorstva [Chamber music of Ivan Nebesnyi: at the intersection of tradition and innovation]. *Ukrainska muzyka*, 3–4 (50–51), 141–147. https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-15 [in Ukrainian].

10. Yakymchuk, O. (2024a). Ivan Nebesnyi "…While recalling…" – a choral cycle based on Ukrainian prayers. Tvorchyi universalizm u kulturi, mystetstvi, osviti: identyfikatsiinyi, komunikatsiinyi, synerhetychnyi vymiry: zbirnyk naukovykh prats (za materialamy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii 24–25 travnia 2024) : elektronne vydannia. [Creative universalism in culture, art, education: identification, communication, synergistic dimensions: a collection of scientific papers (based on the materials of the International Scientific and Practical Internet Conference on 24-25th of May, 2024)]: electronic edition. Navchalno-naukovyi instytut mystetstv Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka. Ivano-Frankivsk : Kserohraf, 94–95 [in Ukrainian].

11. Yakymchuk, O. (2024b). Rol muzyky Ivana Nebesnoho do vystavy "U nediliu rano zillia kopala" [The role of Ivan Nebesnyi's music in the play "On Sunday early morning she was digging potion herbs"]. *Naukovi zapysky*, 51, 56–61. https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-51-09 [in Ukrainian].

12. Yakymchuk, O. (2024c). Ivan Nebesnyi's Music for Plays: Syntactic Aspect. *Visnyk KNUKiM: Musical art*, 7 (2), 149–157. https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316723

УДК 78.036.3(510)+781.7+78.071.1
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-10

Цзілінь ЯН
аспірант кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000
***ORCID:** 0009-0001-6454-7836*

Бібліографічний опис статті: Ян, Цзілінь (2025). Баркарола Чу Ванхуа: трансформація жанру на перехресті культур. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 67–75, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-10

БАРКАРОЛА ЧУ ВАНХУА: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ НА ПЕРЕХРЕСТІ КУЛЬТУР

Коротко окреслені засади жанру Баркароли. Відзначено, що жанр європейського походження, з часом набув поширення в музиці різних культур завдяки своїй образності, ритмічній характерності та здатності передавати ліричний настрій. В музичному плані основою жанру служить метроритмічна пульсація, мелодика що імітує рух хвиль, які використовуються для вираження мрійливості, спокою або емоційної глибини. Баркарола виступає як універсальний засіб емоційного самовираження, здатний адаптуватися до різних культурних контекстів.

*Дослідження має на **меті** простежити трансформацію жанру баркароли в контексті культурного синтезу, на прикладі твору Чу Ванхуа та проаналізувати виражальні засоби твору, специфіку поєднання європейських традицій з національними інтонаційними особливостями.*

***Методологія дослідження** базується на поєднанні міждисциплінарного, порівняльного та аналітичного підходів. Застосовано такі основні методи: історико-культурний, порівняльно-стилістичний, музикознавчий.*

Ця методологічна база дозволяє всебічно охопити явище баркароли як феномену, що поєднує європейські витоки з національною музичною ідентичністю.

***Наукова новизна:** вперше здійснено комплексний аналіз Баркароли Чу Ванхуа, виявлено трансформацію жанру на перетині східної та західної традицій.*

***Висновки:** Досліджено, що Баркарола Чу Ванхуа є прикладом тонкого культурного синтезу, де європейська жанрова форма трансформується під впливом китайської музичної традиції. Твір вирізняється пентатонічною ладовістю, темпо-ритмічною хвилястістю та багатопластовою фактурою, що формують образ споглядальної філософічності. Символіка води, романтично-імпресіоністичні риси й національний ліризм поєднуються з арпеджіо й арпеджіато, створюючи ілюзію простору й руху.*

У китайській музиці XX століття, зокрема у Баркаролі Чу Ванхуа, жанр набуває принципово нової якості. Формально відступаючи від класичного метру (4/4 замість 6/8), композитор використовує тріолі для відтворення внутрішньої пульсації, яка зберігає ефект погойдування. Такий вибір зумовлений не лише стильовою модернізацією, а й глибоким філософським змістом образу води в китайській культурі.

***Ключові слова:** Китай, жанр баркароли, стиль, європейська музика, символіка води.*

Jinlin YANG
PhD student at the Department of Music Theory, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 O. Nyzhankivskyi St, Lviv, Ukraine, 79000
***ORCID:** 0009-0001-6454-7836*

To cite this article: Yang, Jinlin (2025). Barkarola Chu Vankhua: transformatsiia zhanru na perekhresti kultur [Chu Wanghua's Barcarolle: genre transformation at the crossroads of cultures]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 67–75, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-10

CHU WANGHUA'S BARCAROLLE: GENRE TRANSFORMATION AT THE CROSSROADS OF CULTURES

The fundamental principles of the barcarolle genre are briefly outlined. It is noted that the genre, of European origin, gradually gained popularity across diverse musical cultures due to its vivid imagery, rhythmic distinctiveness, and capacity to convey a lyrical mood. Musically, the barcarolle is based on a steady metrorhythmic pulse and melodic lines that imitate the undulating motion of waves, serving as a means of expressing dreaminess, calm, or emotional

depth. The barcarolle functions as a universal mode of emotional expression, capable of adapting to various cultural contexts.

***This study aims** to trace the transformation of the barcarolle genre within the framework of cultural synthesis, using the work of Qu Xiaosong (Chu Wanghua) as a case study. The analysis focuses on the expressive means employed in the composition and the specific integration of European traditions with national intonational characteristics.*

***The research methodology** combines interdisciplinary, comparative, and analytical approaches. The primary methods used include historical-cultural analysis, comparative-stylistic analysis, and musicological examination. This methodological foundation allows for a comprehensive exploration of the barcarolle as a phenomenon that unites European origins with national musical identity.*

***Scientific Novelty.** For the first time, a comprehensive analysis of Chu Wanghua's barcarolle is undertaken, revealing the genre's transformation at the intersection of Eastern and Western traditions.*

***Conclusions.** It is established that Chu Wanghua's barcarolle exemplifies a subtle cultural synthesis in which the European genre form is transformed under the influence of Chinese musical tradition. The piece is distinguished by its pentatonic modality, wave-like tempo-rhythmic flow, and multilayered texture, which together create a contemplative, philosophical atmosphere. The symbolism of water, romantic-impressionistic features, and national lyricism are intertwined with arpeggio and arpeggiated figures, generating an illusion of space and movement.*

In 20th-century Chinese music, and in Chu Wanghua's barcarolle in particular, the genre acquires a fundamentally new quality. Departing from the classical 6/8 meter in favor of 4/4, the composer employs triplets to reproduce an internal pulse that maintains the swaying effect. This choice is driven not only by stylistic modernization but also by the profound philosophical significance of the water motif in Chinese culture.

***Key words:** China, barcarolle genre, style, European music, symbolism of water.*

Актуальність проблеми. Баркарола – жанр, що виник у європейській музиці й набув широкого поширення завдяки своїй поетичній образності та ритмічній виразності. Первісно баркарола – це пісня венеційських гондольєрів, які виконували її під час перевезення пасажирів каналами Венеції. Згодом цей жанр перетворився на самостійний художній образ, який перейшов у вокально-інструментальну та інструментальну музику. Його риси стали популярними в багатьох композиторських школах, зокрема європейській, українській та навіть китайській, де баркарола набула нових національних барв.

Причиною популярності баркароли як жанру, є її здатність поєднувати простоту мелодичного розвитку з емоційною глибиною. Завдяки специфічному метру, найчастіше це 6/8 або 12/8, – баркарола створює відчуття розміреного погойдування на хвилях, що дозволяє композиторам передавати стан спокою, мрійливості або ж легкого суму. Саме ці якості стали основою для численних фортепіанних інтерпретацій у різних культурах.

У європейській фортепіанній традиції баркарола представлена, насамперед, у творчості романтиків. Фридерик Шопен створив одну з найвідоміших баркарол – *Barcarolle op. 60* (1845–1846), яка стала зразком витонченого поєднання лірики та драматизму. Атмосфера глибокого внутрішнього переживання досягається мелодичною лінією у скритому двоголоссі на тлі хвилеподібного акомпанементу (рис. 1).

Порівнюючи цю баркаролу із шопенівськими ноктюрнами, відзначаємо її технічну складність, багату поліпластову фактуру.

Ще один приклад – Barcarolle op. 19 № 6 («Пісні венеціанського гондольєра», 1930) Фелікса Мендельсона поєднує ніжну мелодику,

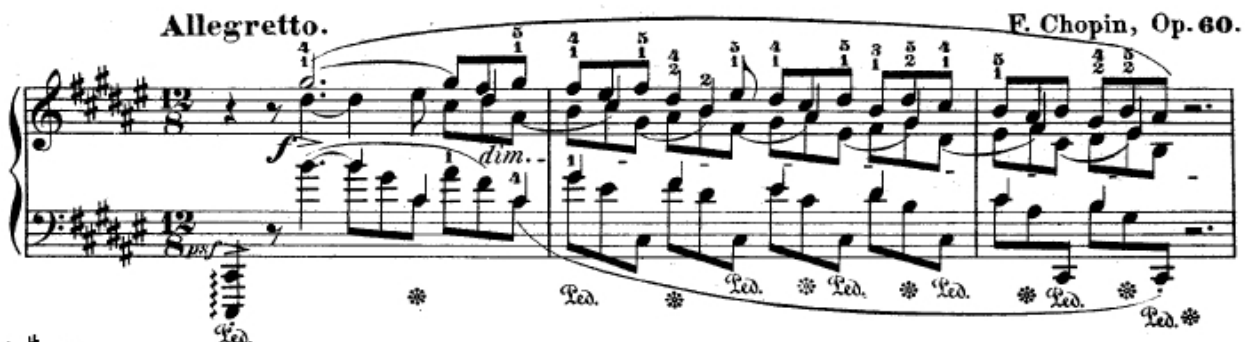

Рис. 1. Фридерик Шопен. Баркарола op. 60 (1–3 т.т.)

що поступово збагачується терцієвими та текстовими дублюваннями з ритмічною стабільною тріольною пульсацією (рис. 2).

Лірична плавна наспівна мелодія на тлі арпеджованих розложених співзвуч звучить у баркаролі Ф. Мендельсона ор. 30 № 6 (1833)

Загалом, деякі композиції у циклі п'єс для фортепіано (1829–1845 років). «Пісні без слів» Фелікса Мендельсона натхненні національними стилями («Венеційська гондольєра» – баркарола): це втілення ліричного романтизму з неокласичним ухилом. Мендельсон поєднав емоційну виразність з формальною стриманістю, надавши інструментальній музиці вокальну інтонаційну насиченість. Стильова своєрідність цього циклу вплинула на подальший розвиток фортепіанної мініатюри.

Схожий настрій та фактурний виклад застосовує Каміль Сен-Санс у Barcarolle ор. 63 1871 року (рис. 3).

Рис. 2. Фелікс Мендельсон, ор. 19 № 6 (1–10 т.т.)

Рис. 3. Каміль Сен-Санс Баркарола ор. 63 (1–11 т.т.)

Композиція К. Сен-Санса, це вишукана, делікатна мініатюра, з витонченим балансом між формою та виражальними засобами. Тут композитор демонструє тонке розуміння жанру у поєднанні із вишуканим піаністичним письмом, приближаючись до традиції Ф. Мендельсона і раннього Ґ. Форе. Необхідно відзначити, що Ґабрієль Форе у своїй Barcarolle № 1 op. 26 надає жанру імпресіоністських рис, насичуючи фактуру тонкими гармоніями.

Широкого поширення набуває жанр баркароли в українській музиці. До доробку Миколи Лисенка належить «Баркарола» op. 15 (1875) та баркарола «Пливе човен – води повен» (1902), що існує також у варіанті для вокального дуету. Елементи характерного для жанру настрою спокою й ніжної лірики простежуються і в окремих прелюдіях і мініатюрах композитора, зокрема в *Елегії*. Таке емоційне забарвлення зумовлене прагненням Лисенка поєднати західноєвропейські романтичні традиції з національною фольклорною основою (рис. 4).

У другій половині XIX століття жанр баркароли набуває популярності серед українських композиторів. Його специфіка полягає у тісному зв'язку з інтонаційною природою української народної пісні, часто через обробку традиційних мелодій. Особливе значення має образ хвилі – один із найпоетичніших у модерному мистецтві – який став символом мінливої стихії у творчості. В музичному контексті це втілюється в імпровізаційності, у відчутті, що образи виникають із глибини підсвідомості. Подібно до хвилі, що повторює свої коливання, музична структура несе ідею внутрішньої гармонії та впорядкованості, як пульс природи, що у своїй вічній мінливості залишається незмінним.

Ці символічні образи знайшли продовження у творчості українських композиторів XX століття. На думку Стефанії Павлишин, у музичному втіленні таких образів головним є «поєднання симетричності й чіткості структури, що справляють враження свободи викладу» (Павлишин, 1990, с. 21).

В музичному мистецтві початку XX століття ці образи-символи представлені у низці творів різних жанрів: у фортепіанному циклі В. Барвінського «Пісня. Серенада. Імпровізація» (1911) в останній п'єсі композитор використовує хвилеподібну плинну баркарольну фактуру. Василь Безкоровайний створив чотири ноктюрни для фортепіано: з них Ноктюрн II D-dur і Ноктюрн III E-dur, відповідно,

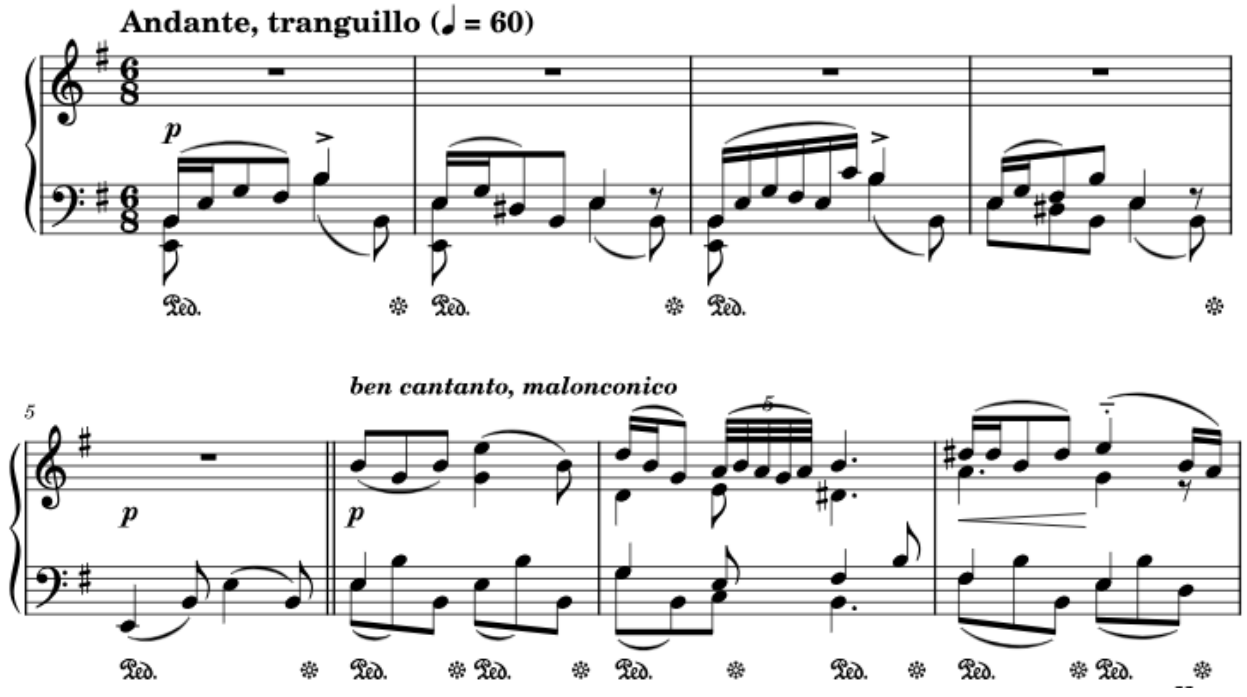

Рис. 4. Микола Лисенко «Баркарола» op. 15 (1–8 т.т.)

у розмірах 12/8 та 6/8 з використанням баркарольної фактури (рис. 5).

Жанр Баркароли набув самобутніх рис, пов'язаних із фольклорною традицією у наступних композиціях: Станіслав Людкевич – Баркарола (1917–1921), «Пісня без слів» (1922); вокальні тріо: С. Людкевич «Українська баркарола» на слова Василя Пачовського; Анатоль Кос-Анатольський «Надбужанська баркарола» на слова Степана Гриценка, Богдана Фільц «Весняна баркарола» на слова Миколи Петренка, Леся Дичко «На човні» на вірші Лесі Українки для голосу і фортепіано.

Яскравим прикладом баркароли є дві обробки однієї народної пісні «Човен хитається серед води» здійснені Євгеном Козаком та Богданою Фільц.

Отже, образ-символ «хвилі» у європейському мистецтві XIX–XX століть постає як багатоаспектна метафора, що втілює одночасно рух і зупинку, дієвість і споглядальність, хаос і порядок. У музиці це виявляється у хвилеподібному коливальному русі, який надає композиції імпровізаційної свободи, зберігаючи при цьому глибинну регулярність. Саме така структура дозволяє мелодії й фактурі постійно змінюватися місцями, зливаючи тембр і ритм, голос і тінь, у єдину звукову течію. «Хвиля» тут – не лише формальний мотив, а й символ внутрішньої організації художнього простору, в якому змінність стає умовою цілісності.

В контексті китайської музичної традиції, особливо у фортепіанній творчості композиторів XX–XXI століття, образ-символ хвилі, як універсальної метафори безперервного становлення, стає надзвичайно поширеним.

Його смислове та символічне навантаження у китайській культурі поєднується із образом води, який посідає центральне місце як універсальний символ життя, гнучкості, плинності, духовного очищення й невидимого, але могутнього впливу. У філософських системах даосизму й конфуціанства вода уособлює м'якість, що долає твердість, природну мудрість, що не чинить спротиву, але завжди знаходить шлях. Її природа, як і образу хвилі – перемінна, але послідовна, як ритм Всесвіту. Ці символи мають глибокий резонанс у китайській музиці, де вода і хвиля описуються не лише як тема, а стають структурним принципом звукової організації. Ці образи знаходять своє втілення у китайській фортепіанній музиці композиторів, таких як Чу Ванхуа (Chu Wanghua / 曲万华) «Хвиля» (波), «*Дзюрчить джерело по глибокій долині*» (泉水在深谷中淙淙流淌), «Етюди на теми народних пісень» (民歌主题钢琴练习曲), Чень Циган (Chen Qigang / 陈其钢) «Миттєвості Пекінської опери» для фортепіано» (北京戏曲瞬间), Гуань Ся (Guan Xia / 管桦) Етюд № 1: «Плин води» (钢琴练习曲-：水的流动), Тань Дунь (Tan Dun / 谭盾) «Вісім акварелей пам'яті» (八首水彩回忆) зокрема № 5 «Стародавнє поховання» (古代的埋葬), № 6 «Плавучі хмари» (浮云). У цих композиціях образи хвилі та води стають метафізичною категорією – знаком зв'язку з природою та внутрішнім світом із відповідним виражальними засобами.

Музично-теоретичного аналізу китайських фортепіанних композицій у баркарольному жанрі, у творах із музичним втіленням образів-символів хвилі чи води не знаходимо. Немає праць, присвячених окресленню спільних та відмінних рис у жанрі Баркароли у європейському та китайському музикознавстві. Тому пропоновану працю із комплексним аналізом музично-виражальних засобів фортепіанного твору Чу Ванхуа Баркарола, окресленням його стильового спрямування та порівнянням

Рис. 5. Василь Безкоровайний. Ноктюрн III (1–5 т.т.)

музичних засобів у європейській та китайській традиції вважаємо **актуальним** та корисним для музикознавців та виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Цій темі присвячена велика кількість досліджень, як в українському, так і в китайському музикознавстві. Творчості українських композиторів з окресленням їх фортепіанного доробку присвячені наступні праці. М. Загайкевич. *Богдана Фільц. Творчий портрет*. У центрі уваги – індивідуальна манера мисткині, окреслено особливості формоутворення, образності та колористики в інструментальних композиціях. З. Штундер. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість.* Розглянуто еволюцію композиторського мислення та роль митця у становленні професійної школи на зламі епох. Л. Корній. *Історія української музики. Частина І*. Подано хронологічний огляд основних стильових трансформацій, що визначили обличчя національного мистецтва у фортепіанному контексті. О. Письменна. *Жанрово-стильова палітра фортепіанних творів Василя Безкоровайного*. Проаналізовано виражальні засоби, композиційні прийоми та інтонаційне наповнення творів, що формують художній світ митця.

Постать Чу Ванхуа та його фортепіанна творчість також стали предметом дослідження багатьох китайських науковців. У праці Лі Сіань «Культурна трансформація і структура поля напруженості китайської музики» окреслено механізми взаємодії традицій і новаторства, що позначились на формуванні сучасної авторської мови. Вей Мін у дослідженні «Художня концепція використання ресурсів народної музики для інструментального письма – аналіз шляху до створення камерної музики сучасної народної музики Ян Юна «Осіння звукова фуга» розкриває підходи до тематичної адаптації фольклорних елементів у сучасних композиторських стратегіях. Сунь Сяойе у праці «Композитор, сповнений відчуття народної музики» здійснює спробу висвітлити внутрішню логіку авторського стилю, побудованого на глибокому інтонаційному зв'язку з національним мелосом. Дослідження, присвяченого стильовим спрямуванням фортепіанної музики Чу Ванхуа, комплексному аналізу його Баркароли немає, тому вважаю таку роботу потрібною та корисною для виконавців та музикознавців.

Мета роботи – виявити стильові особливості фортепіанних творів Чу Ванхуа, визначити архітектоніку та музично-виражальні засоби митця на прикладі однієї із композицій, пов'язаної із символами хвилі – Баркароли.

Методологічну базу роботи складає взаємодія таких методів: *жанрово-стильового* – задля визначення особливостей стильової специфіки пропонованого твору; *структурно-функційного* – для музично-теоретичного аналізу їх виражальних особливостей, архітектоніки, драматургії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Цікавими є зразки жанру баркароли в китайській фортепіанній музиці ХХ століття. Талановиті композитори – Сяо Юмей, Тан Дун, а також Чу Ванхуа, звертаючись до цього жанру, адаптували його до місцевої культурної основи. Баркарола Чу Ванхуа (*Barcarolle*, 1982) – яскравий приклад жанрового синтезу.

У творі, метрична тридольна пульсація із використанням тріолей, укладена Чу Ванхуа у 4/4 розмірі, що вирізняє її серед традиційних зразків жанру. Саме тріолі й створюють ефект "внутрішнього тридольного руху" всередині квадратно організованого метру. Впродовж твору композитор вводить часті неперіодичні зміни розмірів 4/4 та 3/4. Це можна пояснити з позицій – стилістичних та національно-естетичних. У китайській традиційній музиці чітке метричне поділення не завжди є провідним елементом. Часто домінує пластичний, вільний ритм, схожий на мовленнєву інтонацію. Використання тріолей у 4/4 дозволяє створити рівновагу між структурністю західного ритму і «гнучкістю» східної музики. Це явище ясно продемонстровано у же у Вступі (1–8 т.т.). Тут тріольний рух по звуках пентатонічного ладу (As-Ges) укладено у розмір 4/4. Ритмічна організація мелодичних пасажів виглядає ніби пульсація у складному 12/8 (рис. 6).

Слід відзначити структуру 12-ти тактової побудови: 12=3+2+3; a+a1+b. Відтинки пентатоніки у двох початкових варіантно проведених у висхідному русі побудов (3+2) компенсуються низхідним хвилеподібним модулюючим пасажем із As у Ges (рис. 6).

Варіантний розвиток початкової частини Вступу збагачується віртуозними метроритмічними групами, де поряд із особливим ритмічним поділом на три (тріолі) композитор вводить надшвидкі пентатонічні хвилі, у яких

замість двох восьмих звучатиме 12, 19 чи навіть 25 тридцять других (рис. 7).

Пентатонічні мелодичні пасажі чергуються із вишуканими гармонічними послідовностями – з низкою відхилень D_7 дод.тон – S –II_2- III_7- III_2 -$\underline{D_{43}}$ → (A) –$\underline{VII_2}$ - $\underline{D_7}$→ (E) –T/VI_{65} E /cis --- t (cis) – Gis пент. (9–15 т. т.).

Завершує Вступ віртуозна фортепіанна каденція (рис. 8).

Доволі масштабна композиція (139 тактів) укладена у вільну неперіодичну форму:

Вступ + cadenza +A+B+C+D+E+D1+ cadenza + E.

У фортепіанній *Баркаролі* Чу Ванхуа темпові градації – *Lento placido*, *Adagio grazioso un*

Рис. 6. Чу Ванхуа. Баркарола (1–8 т.т.)

Рис. 7. Чу Ванхуа. Баркарола (15 т.)

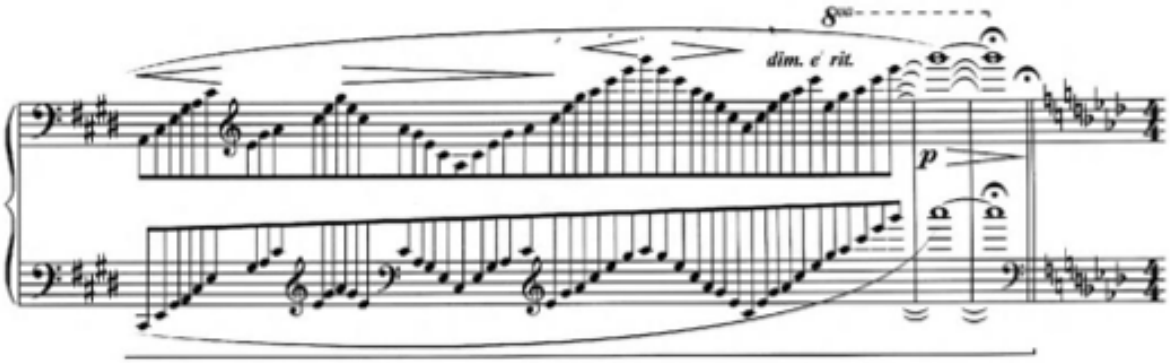

Рис. 8. Чу Ванхуа. Баркарола (18–20 т.т.)

poco rubato, *Moderato*, *Meno mosso largamente* з поверненням до *Lento placido* – слугують виразним засобом розкриття внутрішньої емоційної динаміки твору. Ці темпові зміни тісно взаємопов'язані з гармонічно-ладовою та фактурною організацією, що виявляє індивідуальність композиторського стилю й інтегрує національно-китайські інтонаційні елементи у вільно трактовану європейську жанрову форму. Тут великий вплив має китайський традиційний тип розвитку музичної тканини та типова для китайської ментальності імпровізаційність.

Фактурні чергування мелодичних переважно пентатонічніх побудов із акордовими послідовностям, гомофонно-гармонічним викладом формують хвилеподібний рух, притаманний традиційній європейській баркаролі. Подекуди спостерігається поліфактурність, з поєднанням в одній площині різнорідних текстур.

Імпресіоністична палітра гармонічних виражальних засобів відрізняється нестандартними послідовностями співзвуч (порушений рух функційної тріади, еліптичні звороти), збагаченими доданими чи заміненими тонами. У всій композиції спостерігаємо гнучке чергування пентатоніки з гармонічними співзвуччями з дублюваннями в широкому чи тісному розташуваннях.

Частини із сталою витриманою тональністю чергуються із нестійкими побудовами, де композитор вводить швидку пульсацію, але не функцій, а тональностей. Так, у частині «С» впродовж 20-ти тактів (52–72 т.т.) тональності змінюються наступним чином: H, A, Gis, A, gis, Cis, gis, Fis, H, D, A. У другій хвилі розвитку частини «D» переважає мінорний ладовий нахил (99–110 т.т.): Gis, D, ais, cis, Cis. Зазвичай, це відхилення через один-два акорди побічної доміанати. Повернення до Lento placido і в тематичному і в тональному плані створює своєрідну арку (As-E) – ефект завершення, відлуння, затихаюче, символічне повернення до початку, до умиротвореного стану. Образ-стан примирення, злиття з природою.

Відтинки пентатонічних мелодичних побудов викладені у діалозі верхнього та нижнього голосів імітуючи хвилювання води. Впродовж твору створена картина медитативної споглядальності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, *Баркарола* Чу Ванхуа являє собою приклад тонкого синтезу: європейська жанрова форма трансформується під впливом китайської інтонаційної традиції, де темпо-ритмічна хвилястість, ладова пентатонічність і багатопластова фактура творять образ глибокої внутрішньої зосередженості, мрійливої споглядальності та культурної злитості Сходу і Заходу. Символіка води в китайській культурі надзвичайно глибока, і вона прекрасно перегукується з жанром баркароли. У творі романтично-імпресіоністичні тенденції виступають у синтезі із яскравими китайськими фольклорними проявами.

Гармонія і ладова основа твору побудовані на поєднанні європейської тональної системи з модальною палітрою, характерною для китайської традиційної музики. Перевага надається пентатонічному ладу який надає музиці м'якого, співучого звучання. Пентатоніка тут виступає не лише як колористичний елемент, а як носій національного ліризму, що набуває глибокого змісту в контексті повільного темпу та плавної мелодики.

У фактурі твору поєднані гомофонно-гармонічні, поліфонічні (поліфонізовані голоси, імітаційні прийоми), поліпластові типи викладу з характерною для жанру баркароли вільною пульсацією, що імітує гойдання човна на воді.

Арпеджіо та арпеджіато – хволеподібні переливи, створюють ілюзію глибини простору та сприяють розвитку музичного образу. Наприклад, мелодичні відтинки в октавних дублюваннях на тлі фактурного мережива у інших голосах з поєднанням по вертикалі чи у чергуванні по горизонталі.

У метроритмічній організації Баркарола Чу Ванхуа це приклад того, як композитор виводить жанрову модель на новий рівень осмислення, де розмір 4/4 і тріолі не суперечать жанру, а розширює його межі.

У зосередженому русі музичного полотна відчувається споглядальність і філософічність, властиві китайській естетиці. Це свідчить про прагнення Чу Ванхуа зберегти національну ідентичність, навіть коли він звертається до європейського жанру.

Попри відмінності у стилістиці, всі розглянуті традиції мають спільну рису – використання баркароли як жанру для відтворення глибоко особистих, інтимних переживань. У європейській традиції це витончена поезія внутрішнього

світу, в українській – національна емоційність, а в китайській – філософське споглядання природи. Таким чином, можна зробити висновок, що баркарола як жанр, маючи спільне ритмічне та образне підґрунтя, здатна змінюватися відповідно до культурного контексту, залишаючись при цьому засобом емоційного самовираження.

У подальших дослідженням доцільно було проаналізувати твори інших китайських композиторів та виявити особливості трансформації жанру, виходячи із китайської музичної ментальності. Знайти відмінності трактування жанру у порівнянні із його архетипом та творами європейських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ – Тернопіль : Астон, 2003. 141 с.
2. Корній Л. Історія української музики. Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996. Ч. 1. 313 с.
3. Павлишин С. С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 87 с.
4. Письменна О. Жанрово-стильова палітра фортепіанних творів Василя Безкоровайного. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: мистецтвознавство*. 2023. № 44. С. 180–187.
5. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів, 2005. Т. 1. 635 с.
6. Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів : ЛДМА ім. Лисенка ; НТШ, 2003. 256 с.
7. Fu X., Cherevko K., Pysmenna O. Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*. 2021. Vol. 10, No. 46. P. 42–50. DOI: https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4
8. Li Xian. Cultural Transformation and the Tension Structure of Chinese Music. *Chinese Musicology*. 1994. No. 4. P. 1–44 (李西安。《中国音乐的文化转型与张力结构》.《中国音乐学》，1994年第4期，共44页).
9. Sun Xiaoye. A Composer Full of the Spirit of Folk Music. *Musical Life*. 2020. Issue 2. P. 37–41 (孙晓晔。《一位充满民族音乐情怀的作曲家》.《音乐生活》，2020年第2期，第37–41页).
10. Wei Ming. The Artistic Concept of Utilizing Folk Music Resources for Instrumental Composition: An Analysis of the Creative Path to Yang Yong's Modern Folk Chamber Music "Autumn Sound Fugue". *Journal of the Central Conservatory of Music*. 2017. Issue 4. P. 48–62. (魏明。《利用民间音乐资源进行器乐创作的艺术理念 – 对杨勇现代民间音乐室内乐〈秋声赋格〉创作路径的分析》.《中央音乐学院学报》，2017年第4期，第48–62页。).

REFERENCES:

1. Zahaikevych, M. (2003). Bohdana Filts. Tvorchyi portret [Bohdana Filts. Creative portrait]. Kyiv–Ternopil : Aston [in Ukrainian].
2. Kornii, L. (1996). *Istoriia ukrainskoi muzyky*. [History of Ukrainian music. Part 1]. Kyiv–Kharkiv–New York. Issue 1 [in Ukrainian].
3. Pavlyshyn, S. S. (1990). Vasyl Barvinskyi [Vasyl Barvinsky]. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Pysmenna, O. (2023). Zhanrovo-stylova palitra fortepiannykh tvoriv Vasyla Bezkorovainoho [Genre and stylistic palette of Vasyl Bezkorovainyi's piano works]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mistetvoznavstvo*, (44), 180–187 [in Ukrainian].
5. Shtunder, Z. (2005). *Stanislav Liudkevych. Zhyttia i tvorchist*. T. 1 [Stanislav Liudkevych. Life and creativity]. Lviv. Vol. 1 [in Ukrainian].
6. Yakubiak, Ya. (2003). Mykola Lysenko i Stanislav Liudkevych [Mykola Lysenko and Stanislav Liudkevych]. Lviv : LDMA im. Lysenka ; NTSh [in Ukrainian].
7. Fu, X., Cherevko, K., & Pysmenna, O. (2021). Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*, 10 (46), 42–50. DOI: https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4
8. Li, X. (1994). Cultural transformation and the tension structure of Chinese music. [中国音乐的文化转型与张力结构]. *Chinese Musicology*, (4), 1–44 [in Chinese].
9. Sun, X. (2020). A composer full of the spirit of folk music. [位充满民族音乐情怀的作曲家]. *Musical Life*, (2), 37–41 [in Chinese].
10. Wei, M. (2017). The artistic concept of utilizing folk music resources for instrumental composition: An analysis of the creative path to Yang Yong's modern folk chamber music. [利用民间音乐资源进行器乐创作的艺术理念 – 对杨勇现代民间音乐室内乐〈秋声赋格〉创作路径的分析]. *Autumn Sound Fugue. Journal of the Central Conservatory of Music*, (4), 48–62 [in Chinese].

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.01:159.9
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-11

Микола БОЛЮХ
викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв, Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», вул. Івана Банка, 3, м. Полтава, Україна, 36003
***ORCID:** 0009-0000-4249-3104*

Бібліографічний опис статті: Болюх, М. (2025). Психологія художньої творчості в образотворчому мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 76–82, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-11

ПСИХОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

***Метою роботи** є дослідження психології художньої творчості в образотворчому мистецтві як виду людської діяльності, спрямованої на візуальне переосмислення навколишнього середовища шляхом створення нових візуальних об'єктів.*

***Методологія.** У статті застосовані різні методи дослідження. А саме, метод теоретичного узагальнення дозволяє в даному дослідженні класифікувати та визначити особливості творчих якостей, досліджуються почуття художника і почуття споживача мистецького продукту, при цьому також, були використані методи аналізу, класифікації та систематизації для поглибленого вивчення теми та узагальнення.*

***Наукова новизна.** У статті класифікуються особливості творчих якостей, необхідних для створення і сприйняття мистецького продукту. Досліджуються емоції і почуття художника, структура художнього образу, механізми його створення, особливостей впливу на людину. Розглядається поняття «творчість», як сфера людської діяльності, та визначаються її основні елементи.*

Аналізуються естетичні відчуття і художнє мислення. Формулюються критерії механізмів психологічного впливу образотворчого мистецтва на особистість, закономірності сприйняття художнього образу та їх складові механізми. Досліджується креативність художника, вплив особистого, індивідуального досвіду на створення художнього образу. З'ясовується, які якості автора впливають на художню практику, та які творчі та психологічні якості необхідні для успішних занять образотворчим мистецтвом. Також, у статті досліджуються творчі здібності, психологічні особливості художників.

***Висновки.** Сприйняття сучасного образотворчого мистецтва надзвичайно пов'язане з психологічними якостями як художника, так і глядача (споживача мистецького продукту). Це потребує постійного вивчення психологічних особистісних якостей людей, пов'язаних з мистецтвом, які фактори і як впливають на успішну діяльність в галузі мистецтва.*

***Ключові слова:** образотворче мистецтво, творчість, художній образ, психологія, сприйняття і художнє мислення, структура творчості.*

Mykola BOLYUKH
Lecturer at the Department of Fine and Decorative and Applied Arts of the Educational and Research Institute of Arts, State Institution "Luhansk Taras Shevchenko National University", 3 Ivan Banka St, Poltava, Ukraine, 36003
***ORCID:** 0009-0000-4249-3104*

To cite this article: Bolyukh, M. (2025). Psykholohiia khudozhnoi tvorchosti v obrazotvorchomu mystetstvi [Psychology of artistic creativity in the fine arts]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 76–82, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-11

PSYCHOLOGY OF ARTISTIC CREATIVITY IN THE FINE ARTS

***The aim of the work** is to study the psychology of artistic creativity in the visual arts as a type of human activity aimed at visual rethinking of the environment by creating new visual objects.*

Methodology. *The article uses various research methods. Namely, the method of theoretical generalization allows in this study to classify and define the features of creative qualities, the feelings of the artist and the feelings of the consumer of the artistic product are studied, while the methods of analysis, classification and systematization were also used for an in-depth study of the topic and generalization*

Scientific novelty. *The article classifies the features of creative qualities necessary for the creation and perception of an artistic product. The emotions and feelings of the artist, the structure of the artistic image, the mechanisms of its creation, and the peculiarities of its influence on a person are studied.*

Aesthetic sensations and artistic thinking are analyzed. The criteria of the mechanisms of psychological influence of fine art on the personality, the patterns of perception of the artistic image and their constituent mechanisms are formulated. The creativity of the artist is studied. The influence of personal, individual experience on the creation of an artistic image, what qualities of the author influence artistic practice, and what creative and psychological qualities are necessary for successful visual arts. The article also explores the creative abilities and psychological characteristics of artists.

Conclusions. *The perception of contemporary fine art is extremely related to the psychological qualities of both the artist and the viewer (consumer of the artistic product). This requires a constant study of the psychological personal qualities of people associated with art, what factors and how they influence successful activities in the field of art.*

Key words: *fine arts, creativity, artistic image, psychology, perception and artistic thinking, structure of creativity.*

Актуальність проблеми даного дослідження полягає в тому, що взаємодія психологічних факторів людини і образотворчого мистецтва, як явища, недостатньо досліджена. Але з'являються нові сучасні розробки, які ґрунтовно аналізують цю взаємодію. Які якості художника роблять його успішним в професії, які якості реципієнта, споживача, глядача дозволяють його краще розуміти образотворче мистецтво в усіх його проявах. Що таке творчість, які фактори її викликають, чому в сучасному суспільстві творчість є необхідною умовою для розвитку суспільства. Також аналізуються етапи, послідовність творчого процесу.

Психологія образотворчого мистецтва – це відносно нове явище в українському просторі і потребує подальшого вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасне образотворче мистецтво досліджує багато науковців, та саме питаннями взаємодії психології художника і глядача з образотворчим мистецтвом займаються: Дроздова М., Отич О., Карпенко Н., Сотська Г., Горальський А., Роменець В. та інші. Особливо ґрунтовні праці Дроздової М., яка ґрунтовно і послідовно досліджує проблематику психології в мистецтві. Також Моляко В. глибоко і успішно досліджує проблему творчого потенціалу людини. Більш широке уявлення про стан сучасних досліджень в галузі психології образотворчого мистецтва можна скласти, ознайомившись з науковими працями Симоненко С., Рибалка В., Овсянецької Л. Але сучасний стан українських досліджень в цій галузі ще недостатньо вивчений, що зумовило написання нашої статті.

Мета дослідження. Мета дослідження проаналізувати, визначити та класифікувати взаємодію психології людини з образотворчим мистецтвом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Спершу з'ясуємо поняття «творчість», як вид діяльності. Творчість – це така сфера людської діяльності, завдяки якій створюється щось нове або перетворюється вже існуюче і набуваються нові якості. Творчість – це здатність адаптивно реагувати на потребу в нових підходах. Це переважно, здатність осмислено впроваджувати в життя щось нове, хоча процес може бути неусвідомлюваним або частково усвідомлюваним. Нова адаптація зазвичай сприяє більшій гнучкості і підвищує можливості росту і виживання (Карпенко, 2016, с. 9).

Творчість – це такий процес, завдяки якому людина створює нові духовні і матеріальні об'єкти. Однією з ознак творчості є вихід за межі існуючих уявлень, знань, звичок, традицій. Структура та механізми творчого процесу забезпечується такими елементами:

– *важливість уяви* в творчому акті створення нового інтелектуального продукту, здатність користуватись пам'яттю, досвідом, який людина вже має;

– *креативне мислення* при створенні нового, здібність вирішувати складні розумові проблеми, інтелектуальні задачі в процесі створення нового;

– *інтуїція* або здатність знаходити відповіді і бути впевненому в своїй правоті, коли людина не може логічно аргументувати всі етапи побудови відповіді;

– *стан натхнення* або такий стан творчого процесу, при якому автор відчуває максимальне піднесення, при якому вирішуються складні творчі проблеми.

Неможливо уявити творчу діяльність без людських почуттів і емоцій. Для того, щоб людина могла успішно займатися творчістю в галузі образотворчого мистецтва вона повинна бути креативною, тобто мати здібності до створення нового. Також необхідно мати мотивацію, намагання максимально збільшити власні можливості. Творчість художника неможлива без володіння знаннями та навичками в тій галузі образотворчого мистецтва, оволодіння ремісничими вміннями, в галузі якій людина працює (живопис, графіка, скульптура та інші) Творчий підхід включає в себе необхідність знаходити різноманітну інформацію, вчитися новому, створювати нові ідеї, освоювати нові сфери візуального мистецтва, включаючи новітні – цифрова графіка, цифровий живопис, плакат та інші. Ці якості роблять людину по-справжньому творчою або креативною.

Художник повинен мати необхідний, бажано високий рівень професійної майстерності, бути спеціалістом в своїй галузі. В образотворчому мистецтві для досягнення значних результатів потрібно досконало оволодіти знаннями з рисунку, живопису, композиції, пластичної анатомії, а скульпторам усіма формами об'ємної пластики. Також, необхідна наявність індивідуально-специфічного поєднання здібностей, яка забезпечує яскраві творчі досягнення в даній галузі, узагальнено така якість називається *талантом*. Це дає можливість створювати унікальні візуальні об'єкти, нові картини, гравюри, скульптури, мурали, плакати, цифрові зображення та інші, вирішення при цьому складних професійних проблем. Без наявності подібних якостей марно сподіватися на нові яскраві ідеї в процесі творчості.

З'ясуємо, що являє собою *художній образ*. По-перше, художній образ можна розуміти як унікальну форму візуального мислення, а по-друге – це ідея, квінтесенція будь-якого художнього твору, об'єкту, яка включає естетичні смаки, почуття, ідеали. Одним з головних елементів художнього твору є образ. Можливі декілька визначень *особливостей художнього твору*:

– використовування зображення метафор, перенос якостей одного об'єкта на інший, які використовували ще художники з часів стародавнього Єгипту;

– несподівані поєднання різноманітних якостей, характеристик, образів;

– знаходження таких якостей, які однаково притаманні різним предметам, ототожнення живого з неживим, природних явищ з ідеями, схожість далеких ідей, предметів, явищ між собою;

– наявність логічного внутрішньо вмотивованого розвитку художнього образу в напрямку неочікуваному самому художнику;

– вміння створювати образ, який заставляє людину домислювати, багатозначність і недомовленість стимулюють фантазію глядача;

– поєднання індивідуальних якостей об'єкта зображення з загальними якостями – розгляд в широкому контексті.

Сформулюємо механізми функціонування художнього образу в образотворчому мистецтві. Особливістю художнього образу є одночасна об'єктивна і суб'єктивна природа. Об'єктивною є версія створена автором, тоді як сприйняття зробленого є суб'єктивним. Глядач може по-своєму трактувати створене автором, він є активним у сприйнятті авторської реальності. Так, усі історично змінювані параметри мистецтва розглядаються дослідниками історичної психології мистецтва не лише, як знаки художньої еволюції але і як дзеркало змін, що відбуваються у самій людині, у її самопочутті й самосвідомості (Отич, 2013, с. 10).

У XX столітті в образотворчому мистецтві сприйняття художнього образу змінювалось. Такі модерністські мистецькі течії, як сюрреалізм, супрематизм, різні форми абстракціонізму та інші акцентували самоцінність художнього образу. Представники цих творчих напрямків поєднували в одному творі велику кількість самостійних образів і показували багатоманітність творчих проявів. Вони вважали що художній образ – це і є квінтесенція мистецтва, всіх його форм і проявів.

Визначимо, як сприймається художній образ в образотворчому мистецтві. Твори образотворчого мистецтва сприймаються завдячуючи конкретним закономірностям, які можна систематизувати в конкретній послідовності:

– виникнення у людини після сприйняття художнього образу індивідуальної інтерпретації художнього твору;

– розуміння людиною художньої і образної мови твору мистецтва, художніх прийомів які

використав автор в композиції: символів, метафор, перебільшень, суб'єктивної трансформації кольорів, графічних акцентів та їх необхідність в створенні образу;

– необхідність виникнення співучасті, зацікавленості;

– радість відчуття художнього твору його естетичної форми;

– необхідність асоціації людиною художніх образів з власним життям;

– як правило, висловлена думка в мистецтві емоційно означена і знаходиться в єдності «думка-почуття».

Єдність думки та почуття – емоційно забарвлена думка. Так, Леся Українка у вірші «Без надії сподіваюсь» писала: «Ні! Я буду крізь сльози сміятись, Серед лиха співати пісні, Без надії таки сподіватись. Жити буду! Геть думи сумні!» (Дроздова, 2006, с. 18).

Також потрібно враховувати в процесі сприйняття мистецького об'єкту такого важливого моменту, як творча установка, тобто попередня суб'єктивна налаштованість на сприйняття мистецтва. Споглядаючи художній твір кожен реципієнт підсвідомо налаштовується на його особливості: тематику, стилістику і інші творчі характеристики. Таке налаштування залежить від індивідуальних особливостей споживача мистецтва, його знань, емоцій, темпераменту, досвіду. Часто ці асоціації пов'язані з яскравими спогадами дитинства, пейзажами, які оточували дитину.

Сприйняття образотворчого мистецтва складається з таких параметрів:

– людина сприймає оточуючий світ не як механічний фіксатор, а творчо;

– коли реципієнт споглядає художній образ, у нього виникає відчуття свого роду неузгодження, дисонансу. Тому, що передбачається подальший розвиток образу, який не узгоджується зі стабільністю, статикою. Це практично загальна закономірність, яка присутня в образотворчому мистецтві;

– художній образ в образотворчому мистецтві, кожен візуальний об'єкт має певні параметри, але в кожному такому об'єкті є певний центр, який людина візуально фіксує. Художник використовує дисбаланс цих понять для передачі руху, нестабільності, напруження. Зміщення від центру композиції акценту ми сприймаємо як динаміку, рух, дію;

– естетичне візуальне сприйняття складається з таких загальних параметрів: 1) рівновага сприймається тоді коли змістовний центр співпадає з геометричним центром композиції; 2) сприйняття зовнішніх параметрів художнього твору як цілісного естетичного об'єкту; 3) відчуття простору в композиції, її тривимірності на площині, глибини перспективи; 4) відчуття кольору та тону в художній композиції; 5) сприйняття динаміки, напруги, руху; 6) і як узагальнюючий підсумок перерахованих елементів – сприйняття виразності художнього образу, художнього ефекту в цілому; 7) сприйняття кольору і його асоціації зі сталими уявленнями: червоне – вогонь, кров, блакитне-небо, вода, жовте – сонце, поле пшениці і т. п.

Важливим є вплив і зв'язок свідомості з художнім мисленням. Феномен сприйняття творів образотворчого мистецтва має необхідність наявності специфічної естетичної свідомості і пов'язаного з цим художнього мислення. Подивимося на це більш докладно. Специфічна художня свідомість людини проявляється як індивідуальне естетичне відчуття, що включає в себе почуття, художні смаки, ціннісні ідеали. Більш детально розглянемо естетичні почуття смаки ідеали як структуру естетичної свідомості.

Естетичне відчуття – це сфера емоцій, почуттів, які людина відчуває при спогляданні художнього об'єкту.

Естетичний смак – це здатність надавати оцінку художнім явищам, об'єктам, розуміти суспільні норми в сфері мистецтва, відчувати міру в об'єктах мистецтва, отримувати почуття насолоди при спогляданні мистецтва. Естетичний смак має на меті також можливість аналізувати мистецькі об'єкти, давати їм усвідомлену оцінку.

Естетичні ідеали – це найвище уявлення про прекрасне в різних суспільствах, воно пов'язане з культурою суспільства, динамічно змінюється і залежить від суспільних процесів.

Визначимо вплив різноманітних факторів образотворчого мистецтва на людину. Художній образ впливає на глядача завдяки таким механізмам:

– *емпатія* – це візуальне позитивне ставлення до іншої людини, емоційне співчуття до неї, яка виникає, як реакція на позитивні чи негативні зображення іншої людини. Емпатія – це емоційна здатність візуалізувати себе на місці

іншої людини, при цьому зберігаючи здатність дистанціювання від неї. Ця якість яскраво проявляється в портретах видатних художників: Ван Дейка, Тіціана, Рафаеля, Веласкеса та інших;

– *рефлексування* – вміння бачити себе зі сторони, як тебе бачать інші. Часто це проявляється в жанрі автопортрету, або коли художник вставляє власне зображення в картину, яка безпосередньо з ним не пов'язана. Ці якості проявляються в творчості Рафаеля, Брюллова, Ван Гога, Шевченка;

– *катарсис* – це явище описане ще грецькими філософами, яке спричиняється емоційним потрясінням під дією об'єкта образотворчого мистецтва, стан ніби внутрішнього очищення, викликаний мистецтвом;

– *навіювання* – це вплив художника на людину або на групу людей, він виникає при некритичному контролі, оцінки інформації, якій ця людина або група людей піддається. Цей вплив спрямовується на емоційну сферу психіки людини. В аналізі психології мистецтва ці механізми діють при взаємодії художнього образу зі споживачем мистецтва. Часто ця якість проявляється в різних жанрах плакату: соціальному, політичному, спортивному, рекламному та інших Були випадки, коли в тоталітарних суспільствах через плакат, інші зображення люди піддавались маніпулюванням і різним формам впливу;

– *власний досвід* – це притаманна людині властивість співчувати, співпереживати, симпатизувати тим явищам, що близько знайомі людині, які він часто бачить, серед яких він виріс. Людина може більш емоційно відсторонено сприймати картини, пейзажі, зображення і події, які їй невідомі, які не пересікаються з її власним життям. Це впливає на емоційну реакцію мистецьких явищ, симпатії до автора, його ідей.

Завдяки таким механізмам впливу, образній оцінці оточуючого світу мистецтво формує особистість людини, її світогляд.

Проаналізуємо які є *творчі якості особистості*:

– спостереження за навколишнім середовищем і виникнення задуму художнього твору, завдячуючи багатьом враженням, ідеям, емоціям від споглядання того, що відбувається навколо, гостро спостерігати за оточенням;

– узагальнення, виокремлення емоцій, спостережень, переживань, в загальну візуальну ідею задля реалізації творчого задуму автора. Автор заглиблюючись в художній образ ніби перевтілюється в персонажів свого твору, так Г. Флобер казав: «мадам Боварі – це я». Це відбувається завдяки творчій уяві автора, можливість переживати різноманітні емоції, коли кожен персонаж картини, скульптури у автора асоціюється з собою.

Творчість неможлива без наявності таких якостей, як: пам'ять, художня уява, творча інтуїція, фантазія, наявність художньо-естетичної позиції автора.

Також є *механізми впливу на творчість художник, такі як*:

– візуальна пам'ять як необхідна основа для творчості, її базис;

– необхідність художника поділитися своїми враженнями про те, що його глибоко хвилює, що він бачив і бачить, потреба, щоб про це знали і оточуючі люди;

– уява – це здатність художника завдяки пам'яті комбінувати переосмислювати відтворювати різноманітні візуальні враження, створювати нові художні образи;

– важливим механізмом творчості є опора не тільки на те, що художник свідомо аналізує, але і наявність інтуїції, несвідомого, мимовільного;

– необхідним для творчості є стан концентрації емоцій – натхнення, при якому досягається інтенсифікація всіх творчих проявів: асоціацій, виразність думки, концентрація досвіду. Такий стан викликає інтенсивну продуктивну творчу енергію. У такому стані набуті професійні знання ніби забуваються, використовуються інтуїтивно;

– фантазія – здатність уявляти і зображати неіснуючі в природі явища, предмети і їх комбінації.

Психологічні якості, необхідні для занять образотворчим мистецтвом:

– нестандартність, оригінальність мислення – це можливість створювати неочікувані відповіді, асоціації;

– інтелектуальна гнучкість – можливість по новому бачити функції предметів, явищ, подій. Здатність наділяти їх іншими функціональними якостями;

– образна гнучкість як можливість використовувати певні зображення, явища в нестандартних ситуаціях;

– можливість художника створення великої кількості ідей, образів, асоціацій.

Визначимо *якості, притаманні творчим особистостям*:

– інтелектуальна незалежність, вміння протистояти тиску оточуючих, незалежність власних поглядів;

– психологічна відкритість як необхідна якість для аналізу та переосмислення нової неочікуваної інформації;

– терпимість до поглядів інших людей, неочевидних ситуацій;

– відчуття прекрасного, здатність переживати складні естетичні емоції;

– сприйнятливість до нової інформації, ідей, явищ, ситуацій;

– вміння самостійно концентруватись на вирішенні творчих проблем;

– впевненість в собі і своїх діях;

– здатність ризикувати в нестандартних ситуаціях;

– потреба в самовираженні, самореалізації;

– схильність до імпровізацій, можливість створювати безліч візуальних ідей;

– можливість психологічно спостерігати за собою зі сторони;

– вміння, незважаючи на складнощі, досягати результату;

– здатність, вміння оперування індивідуальним досвідом художника;

– прагнення художника до визнання оточуючими своєї діяльності.

На емоційний стан і мотивацію при сприйнятті і створенні об'єктів образотворчого мистецтва можуть впливати: отримане в дитинстві яскраве емоційне переживання від споглядання предмета, явища, події, що пам'ятається в дорослому житті. Також, важливим є враження при спостереженні за тими, хто створює мистецтво (багато художників саме так долучились до художньої творчості), це може бути поштовхом при обранні цього виду діяльності. У своїх мемуарах саме про це згадує Ілля Рєпін. Не останню роль відіграють емоції художника, їх вплив на процес створення об'єктів мистецтва, а також емоції, які виникають при споглядданні предмета зображення.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Навчання і активізація творчої діяльності художника – це розвиток творчої активності, використання індивідуального потенціалу, самоусвідомлення, самопізнання для реалізації творчого потенціалу. Цей потенціал закладений в кожній людині, тож потрібно розуміти як, якими механізмами потрібно його розвивати. Творча діяльність художника підлягає аналізу, дослідженню, в ній розглядаються засоби для створення нових візуальних об'єктів і переосмислення уже існуючих мистецьких об'єктів. У статті аналізується, структурується, досліджується якості творчої особистості художника, механізми створення художнього твору, вплив мистецтва на споживачів. Було досліджено креативність особистості та які якості впливають на художню творчість. Важливість особистісного досвіду та психологічні особливості, необхідні для успішного створення творів образотворчого мистецтва.

Отже, образотворче мистецтво є вагомим підґрунтям формування естетичної культури, забезпечує гармонію інтелектуального та естетичного розвитку особистості, сприяє збагаченню емоційно-почуттєвої сфери, розвиває його пізнавальну й творчу активність, естетичні потреби і смаки, сприяє та допомагає майбутнім фахівцям включитися в процес художньо-естетичної культури своєї нації (Сотська, 2012, с. 10).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Горальський А. Теорія творчості. Львів : КАМЕНЯР, 2002. 144 с.
2. Данилюк І. В., Мартинюк В. М. Випробування часом. Психологія творчості. 2-ге вид / В. А. Роменець. Київ : Либідь, 2001. С. 17–21.
3. Дроздова М. А. Психологія мистецтва: навчальний посібник для студентів. Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. 104 с.
4. Карпенко Н. А. Психологія творчості: навчальний посібник. Львів : ЛьвДУВС, 2016. 156 с.
5. Моляко В. О. Психологічна проблема творчого потенціалу людини. *Наука і освіта*. 2007. № 4–5. С. 115–118.
6. Овсянецька Л. Творчий потенціал людини: соціально-психологічна парадигма. *Соціальна психологія*. 2004. № 2. С. 140–146.
7. Отич О. М. Психологія мистецтва і художньої творчості як методологічна основа мистецької освіти : монографія. Бердянськ, 2013. 32 с.

8. Рибалка В. В. Психологія розвитку творчої особистості. Київ : АПН України, ІПППО, 1996. 236 с.

9. Роменець В. А. Психологія творчості : навч. посіб. (2-ге вид.). Київ : Либідь, 2001. 288 с.

10. Симоненко С. М. Візуальна креативність та її механізми. *Обдарованість та її розвиток* : матеріали міжнародної наукової конференції. Київ, 2003. С. 112–115.

11. Сотська Г. І.· Образотворче мистецтво як засіб формування естетичної культури майбутніх учителів образотворчого мистецтва. *Вісник Чернігівського національного університету імені Т. Г. Шевченка*, 2012. № 97. С. 480–483.

12. Черножук Ю. Г. Психологія творчості. Навчальний посібник для студентів педагогічних ВНЗ. Одеса : Державний заклад ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2010. 182 с.

REFERENCES:

1. Horalskyi, A. (2002). Teoriia tvorchosti [Theory of creativity]. Lviv : KAMENIAR [in Ukrainian].

2. Danyliuk, I. V., Martyniuk, V. M. (2001). Vyprobuvannia chasom [Test of time] / V. A. Romenets. Psykholohiia tvorchosti. 2-he vyd. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].

3. Drozdova, M. A. (2006). Psykholohiia mystetstva: navchalnyi posibnyk dlia studentiv. [Psychology of art: a textbook for students]. Nizhyn : Aspekt-Polihraf [in Ukrainian].

4. Karpenko, N. A. (2016). Psykholohiia tvorchosti: navch. posibnyk [Psychology of creativity: a textbook]. Lviv : LvDUVS [in Ukrainian].

5. Moliako, V. O. (2007). Psykholohichna problema tvorchoho potentsialu liudyny [Psychological problem of human creative potential]. *Nauka i osvita*. № 4.5 [in Ukrainian].

6. Ovsianetska, L. (2004). Tvorchyi potentsial liudyny: sotsialno-psykholohichna paradyhma [Creative potential of a person: a socio-psychological paradigm]. *Sotsialna psykholohiia*, 2 [in Ukrainian].

7. Otych, O. M. (2013). Psykholohiia mystetstva i khudozhnoi tvorchosti yak metodolohichna osnova mystetskoi osvity : monohrafiia [Psychology of art and artistic creativity as a methodological basis of art education : monograph]. Berdiansk [in Ukrainian].

8. Rybalka, V. V. (1996). Psykholohiia rozvytku tvorchoi osobystosti [Psychology of the development of a creative personality]. Kyiv : APN Ukrainy, IPPPO [in Ukrainian].

9. Romenets, V. A. (2001). Psykholohiia tvorchosti. Navch. posib [Psychology of creativity. Textbook] (2nd ed.). Kyiv : Lybid [in Ukrainian].

10. Symonenko, S. M. (2003). Vizualna kreatyvnist ta yii mekhanizmy [Visual creativity and its mechanisms]. Obdarovanist ta yii rozvytok. *Materialy mizhnarodnoi naukovoi konferentsii – Giftedness and its development: materials of the international scientific conference Giftedness and its development: materials of the international scientific conference*. (pp. 112–115). Kyiv [in Ukrainian].

11. Sotska, H. I. (2012). Obrazotvorche mystetstvo yak zasib formuvannia estetychnoi kultury maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva [Fine arts as a means of forming the aesthetic culture of future teachers of fine arts]. *Bulletin of the Chernihiv National University named after T. G. Shevchenko*, 97. (pp. 480–483) [in Ukrainian].

12. Chernozhuk, Yu. G. (2010). Psykholohiia tvorchosti. Navchalnyi posibnyk dlia studentiv pedahohichnykh VNZ [Psychology of creativity. Textbook for students of pedagogical universities]. Odesa: Derzhavnyi zaklad PNPU im. K. D. Ushynskoho [in Ukrainian].

УДК 929І.Парипа:739(292.452:477.8)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-12

Віталій ГОРОДЕЦЬКИЙ
аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76000
ORCID: *0000-0003-3283-3966*

Бібліографічний опис статті: Городецький, В. (2025). Творчість Івана Парипи в контексті мистецької трансформації художнього металу у Карпатському регіоні. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 83–90, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-12

ТВОРЧІСТЬ ІВАНА ПАРИПИ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ У КАРПАТСЬКОМУ РЕГІОНІ

Метою статті є комплексне дослідження творчого доробку Івана Михайловича Парипи – художника-графіка, майстра художньої обробки металу, педагога, представника Косівської мистецької школи, – в контексті мистецької трансформації традицій художнього металу у Карпатському регіоні.

Дослідження ґрунтується на комплексному міждисциплінарному підході, який об'єднує мистецтвознавчий, історико-культурний, порівняльний і візуально-аналітичний методи.

Проведено контекстуальний аналіз графічних творів та художніх виробів із металу Івана Парипи. Простежено його педагогічну методику, завдяки якій в студентів формується вміння створювати композицію та розвивати авторську орнаментальну мову.

Як емпіричне джерело використано інтерв'ю з митцем і його випускниками, які засвідчують сталий характер педагогічного впливу митця у професійному становленні кількох поколінь художників.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше здійснено цілісне академічне осмислення творчості Івана Парипи в контексті процесів трансформації гуцульської художньої традиції у сучасному декоративно-прикладному мистецтві. Визначено стилістичні риси, що дозволяють охарактеризувати його художню мову, де синтезується фольклорна символіка й наративна композиція. Також вперше зібрано та проаналізовано рефлексії випускників як свідчення педагогічної спадкоємності митця, що формує авторську школу композиційного мислення в художній освіті Карпатського регіону.

Іван Парипа постає як ключова постать Косівської мистецької школи, діяльність якого є прикладом глибокої мистецької трансформації традицій художнього металу Гуцульщини. Його графіка і металопластика відображають складну систему образного мислення, у якій поєднано традицію і новаторство. Педагогічна діяльність митця – це формування духовно-естетичного світогляду молодих художників. Його учні, що згодом стали самостійними митцями, продовжують впроваджувати закладені ним принципи в сучасному художньому металі, графіці та композиції. Таким чином, творчість і викладацька практика Івана Парипи становлять важливий компонент національної мистецької ідентичності.

Ключові слова: *Іван Парипа, гуцульське мистецтво, мистецька трансформація, графіка, композиція, декоративно-прикладне мистецтво, українське бароко, Косівська школа, художній метал, Карпатський регіон, мосяжництво, авторська методика, орнамент, національна ідентичність, мистецька освіта.*

Vitalii HORODETSKYI
Postgraduate Student at the Department of Design and Art Theory, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko St, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000
ORCID: *0000-0003-3283-3966*

To cite this article: Horodetskyi, V. (2025). Tvorchist Ivana Parypy v konteksti mystetskoi transformatsii khudozhnoho metalu u Karpatskomu rehioni [The artistic legacy of Ivan Parypa in the context of the artistic transformation of metalwork in the Carpathian region]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 83–90, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-12

THE ARTISTIC LEGACY OF IVAN PARYPA IN THE CONTEXT OF THE ARTISTIC TRANSFORMATION OF METALWORK IN THE CARPATHIAN REGION

The aim of the article is to provide a comprehensive study of the artistic legacy of Ivan Mykhailovych Parypa – graphic artist, metalwork master, educator, and representative of the Kosiv art school – in the context of the artistic transformation of traditional metal art in the Carpathian region.

The research is based on an interdisciplinary methodological framework combining art historical, historical-cultural, comparative, and visual-analytical approaches.

A contextual analysis of Parypa's graphic works and metal artworks has been carried out. His pedagogical methodology is examined, with particular focus on the formation of students' compositional skills and the development of an individual ornamental language.

Empirical material includes interviews with the artist and his former students, which demonstrate the sustained pedagogical influence of Parypa across several generations of artists.

The scientific novelty of the study lies in offering, for the first time, a holistic academic interpretation of Ivan Parypa's creative output within the processes of transformation of Hutsul artistic tradition in contemporary decorative and applied art. Stylistic features of his artistic language are defined, where folklore symbolism is synthesized with narrative – based composition. In addition, for the first time, graduates' reflections have been collected and analyzed as evidence of pedagogical continuity, which contributed to the formation of a distinctive authorial school of compositional thinking in the art education system of the Carpathian region.

Ivan Parypa emerges as a key figure of the Kosiv art school, whose activity exemplifies the deep artistic transformation of the metalworking traditions of Hutsul culture. His graphic and metal works reflect a complex system of figurative thinking that integrates tradition and innovation. His pedagogical work has contributed to shaping the spiritual and aesthetic worldview of young artists. Many of his students, who later became independent artists, continue to apply the principles he introduced in contemporary metal art, graphics, and composition. Thus, the creative and educational legacy of Ivan Parypa constitutes an important component of national artistic identity.

Key words: *Ivan Parypa, Hutsul art, artistic transformation, graphic art, composition, decorative and applied arts, Ukrainian Baroque, Kosiv school, metal art, Carpathian region, тосяжпутsvo (brasswork), authorial methodology, ornament, national identity, art education.*

Актуальність проблеми. Сучасні трансформаційні процеси в українському декоративно-прикладному мистецтві вимагають осмислення локальної мистецької ідентичності як живої спадкоємності традицій і підґрунтя для формування нових художніх підходів. Особливої уваги в цьому контексті набуває художня обробка металу в Карпатському регіоні, зокрема її мистецька трансформація в період незалежності України. У цьому руслі важливо досліджувати творчість митців, які не лише зберегли технічні й композиційні засади традиції, а й здійснюють її глибоку переосмислену адаптацію до сучасного мистецького контексту.

Постать Івана Михайловича Парипи є репрезентативною для вивчення цього феномена. Його творчий доробок охоплює як академічну графіку, книжкову ілюстрацію, так і металопластику, в якій простежуються ознаки стилістичного синтезу гуцульського орнаменту, наративної композиції та індивідуального художнього стилю. Попри визнання Парипи в колі професійної спільноти Косівщини та Прикарпаття, його внесок у розвиток художнього металу, педагогічну діяльність і формування сучасної художньої школи досі не отримав належного фахового осмислення в академічному дискурсі.

Іван Парипа є представником генерації митців, які поєднали академічну мистецьку освіту з глибоким розумінням традиційного гуцульського мистецтва. Його творчість охоплює широкий спектр видів мистецтва – від графіки та книжкової ілюстрації до скульптури й металопластики. Особливе місце в його доробку займають твори художнього металу, що вирізняються композиційною виваженістю, технічною довершеністю та символічним наповненням. У них виявляється не лише авторська стилістика, а й глибокий зв'язок із традиціями гуцульського металірства.

Упродовж багаторічної викладацької роботи в Косівському технікумі народних художніх промислів, нині Косівському фаховому коледжі прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, Іван Парипа сформував власну педагогічну методику, спрямовану на формування національної ідентичності, розвиток композиційного мислення та опанування технік художньої обробки металу. Його авторський підхід до викладання став основою формування нового покоління митців, які гідно репрезентують

традиційне гуцульське мистецтво у сучасному контексті.

Особливої актуальності набуває вивчення його творчості як прикладу індивідуального авторського підходу до трансформації традиційної форми й символіки в художньому металі. Цей підхід ґрунтується на глибокому знанні традиційного гуцульського мосяжництва, культурної спадщини та візуальної мови Карпатського регіону. Водночас необхідно вивчити й педагогічну складову його діяльності як чинник передачі й переосмислення мистецької традиції новим поколінням художників.

Отже, проблема дослідження полягає у виявленні особливостей художньої мови, композиційного мислення та технологічного підходу Івана Парипи в контексті мистецької трансформації художнього металу у Карпатському регіоні, як явища сучасного національного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать Івана Михайловича Парипи привертала увагу дослідників передусім у контексті розвитку Косівської мистецької школи, художньої графіки та педагогіки. Незважаючи на наявність окремих публікацій, систематизовані академічні дослідження, що комплексно аналізують творчість Івана Парипи як феномен мистецької трансформації художнього металу у Карпатському регіоні, наразі відсутні. Найбільш змістовні матеріали, присвячені його особистості та творчій діяльності, належать Валентині Молинь (Молинь, 2025), Івану Мисюку (Мисюк, 2025) та Алісі Мудрицькій (Мудрицька, 2025). У зазначених джерелах висвітлено ключові етапи життєвого й творчого шляху митця, окреслено його внесок у розвиток графіки, книжкової ілюстрації, а також педагогічної діяльності у Косівському фаховому коледжі прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ. Акцентовано на морально-етичній позиції Івана Парипи, його громадській активності, глибокій інтелектуальній мотивації та національно-патріотичному спрямуванні освітньої роботи.

Однак у наявних публікаціях художня металопластика Парипи як окремий напрям його творчості, представлена фрагментарно, без глибокого аналізу технік, семантики орнаментів чи авторських композиційних рішень. Недостатньо опрацьованими залишаються й питання його індивідуальної стилістики в металі, зв'язку з традиціями гуцульського мосяжництва, а також його ролі у формуванні нового бачення сучасного художнього металу в Карпатському регіоні.

Таким чином, актуальним видається академічне осмислення творчого доробку Івана Парипи в контексті мистецької трансформації художнього металу Карпатського регіону, зокрема через поєднання традиційних технік із сучасними авторськими інтерпретаціями. Це дослідження покликане частково заповнити вказану наукову прогалину.

Метою дослідження – аналіз мистецького доробку Івана Парипи крізь призму мистецької трансформації художнього металу у Карпатському регіоні, а також виявлення характерних особливостей його графіки та педагогічної діяльності як чинників формування регіонального художнього феномену.

У межах цього дослідження сформульовано низку завдань, зокрема: простежити еволюцію авторського методу Івана Парипи; здійснити характеристику тематичних акцентів та технік його графічних і металевих творів; виявити взаємозв'язок між традиційною орнаментикою Гуцульщини та індивідуальним художнім мисленням митця; проаналізувати педагогічну діяльність Парипи як чинник збереження й трансляції культурної спадщини у контексті сучасної мистецької освіти.

Виклад основного матеріалу дослідження. Іван Михайлович Парипа – митець, чия творчість і педагогічна діяльність нерозривно пов'язані з розвитком Косівської мистецької школи, що відіграє ключову роль у збереженні та переосмисленні традицій декоративно-прикладного мистецтва у Карпатському регіоні.

Із 1976 року розпочалася його педагогічна діяльність у Косові. Парипа викладає скульптуру, рисунок, композицію, очолює відділ художньої обробки металу. Його педагогічний метод формувався на перехресті академічної школи, народного досвіду та філософії національного самоусвідомлення (Молинь, 2025).

Водночас митець активно працює у різних видах і жанрах образотворчого мистецтва: графіці, книжковій ілюстрації, живописі, декоративній металопластиці. Участь у виставковій діяльності триває з 1971 року – як на обласному, так і на всеукраїнському рівнях. Його

доробок налічує сотні графічних аркушів, десятки художніх творів з металу, численні ілюстрації до творів українських поетів і прозаїків. Зокрема, Марії Влад, Івана Мисюка, Богдана Радиша.

Парипа часто ілюструє твори відомих українських письменників – Івана Франка, Гната Хоткевича, Михайла Коцюбинського. Його ілюстративні аркуші не є буквальними візуальними доповненнями до тексту – це самостійні художні об'єкти, які розгортають багаторівневу інтерпретацію літературного першоджерела через пластику ліній, символіку предметного світу та психологічну глибину образу.

Парипа належить до тих митців, які не лише зберігають, а й концептуалізують традицію, формуючи власну художню мову, що поєднує фольклорні мотиви, гуцульський орнамент, наративність, символізм і технологічну довершеність.

Графічна творчість Івана Парипи становить одну з найяскравіших сторін його мистецького доробку, у якій відчутно зосереджено інтелектуальний, культурно-історичний та філософський виміри авторського бачення. Художник формує свою візуальну мову на основі штрихової техніки, часто – з використанням рапідографа, гелевої ручки, вугільного рисунка, що надає роботам виразності й камерного драматизму. Його графіка позначена високим ступенем майстерності у володінні лінією як основним конструктивним і експресивним засобом (Мисюк, 2025).

Серед провідних тематичних пластів графічного надбання Івана Парипи – народна демонологія, легенди Гуцульщини, фольклорна уява, історична тематика, а також особистісні переживання, інтерпретовані через символічно-міфологічний образ. До цього належать твори «Камінь Довбуша», «Територія», «Біла пані», «Гість», «Розумниця» (рис. 1), «Який цей світ» (рис. 2), що постають як візуальні метафори гуцульської культури, глибоко закоріненої у природній світ, архетипічне мислення та трансцендентне світовідчуття.

У портретних графічних композиціях (образи діячів культури Косівщини, священника Романа Іванюлика, просвітянина Володимира Довгуна, митців Мирослава Радиша, Анатолія Калитка)

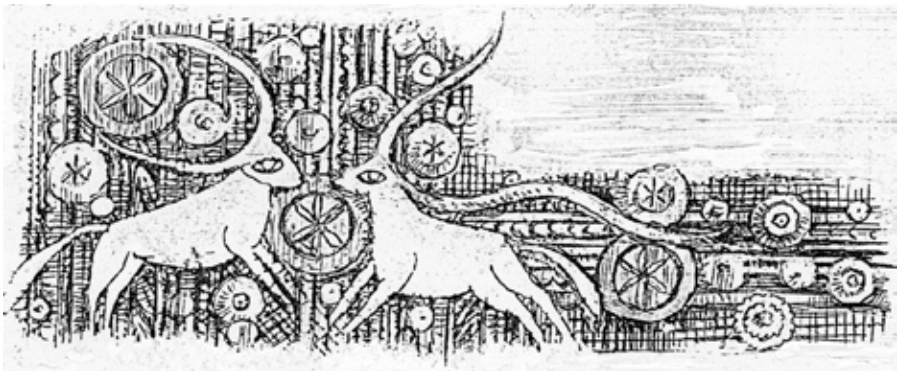

Рис. 1. Парипа І. М. Графічна композиція «Розумниця». Ілюстрація до книги Марії Влад «Бурштинове диво»

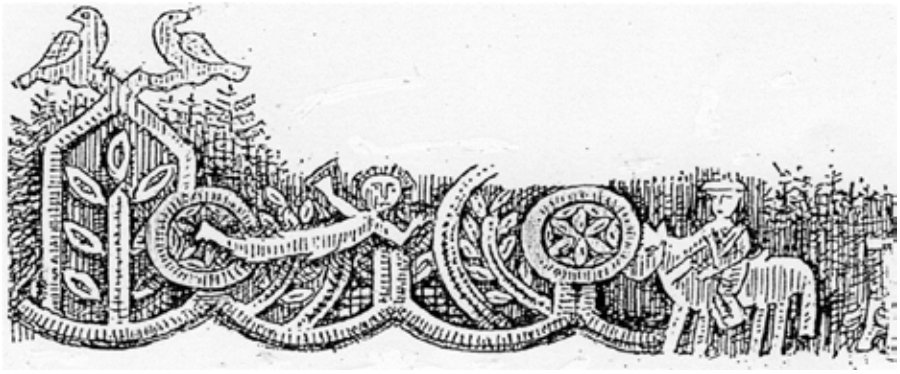

Рис. 2. Парипа І. М. Графічна композиція «Який цей світ». Ілюстрація до книги Марії Влад «Бурштинове диво»

автор вписує характерологічні риси у контекст етнокультурної приналежності, додаючи предметні або орнаментальні деталі як візуальний «екслібрис» особистості. Портрет у його виконанні – не лише фізіогномічний, а й наративний жанр (Мудрицька, 2018).

Відтак важливим аспектом мистецької діяльності Парипи є викладання композиції на відділі художнього металу у Косівському фаховому коледжі прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ. Як викладач, він формує у студентів не лише технічні навички, а й цілісне композиційне мислення, збудоване на гармонії елементів, драматургії площини, структурній логіці та образній наповненості. У процесі навчання Парипа особисто супроводжує студентів на всіх етапах – від створення ескізів до розгортання завершеного проєкту. Його вміння направити, зберігаючи водночас свободу інтерпретації, дає підстави говорити про впізнавану школу композиційного стилю, що склалася навколо його авторської методики.

Отож твори студентів, виконані під керівництвом Парипи, вирізняються чіткою структурністю, орнаментальною наповненістю, багатоплановістю образів та декоративною завершеністю. Вони демонструють стилістичну єдність, яка дає змогу навіть неспеціалісту «впізнати руку викладача». Манера Парипи може бути охарактеризована як (українське бароко) – стиль, що поєднує експресивність і розкіш ліній, складні ритми орнаментів, динаміку композиційної побудови та глибину семантичного змісту.

Художня мова Парипи у графіці містить у собі перехрестя модерністських ідей (експресіонізм, символізм) із локальною традицією: гуцульського різьблення, насікання орнаментів на металі, декоративних елементів писанок, кераміки, витинанки. Завдяки цьому, графічна поверхня набуває декоративного і водночас глибоко семантичного звучання.

Варто зауважити, що графічна творчість і викладацька діяльність Івана Парипи є нероздільними складовими його мистецької місії – передавати і трансформувати візуальну традицію Карпатського регіону засобами авторської графіки та композиції.

Творчість Івана Парипи у галузі художнього металу, хоча й менш відома широкому загалу, становить цінний пласт його мистецького доробку. Вона репрезентує не лише високий рівень технічної майстерності, а й глибоке розуміння етнічних мотивів, структурної символіки гуцульського орнаменту та сучасної образної форми.

Митець належить до тих представників Косівської школи, які перетворюють традиційні техніки на мову сучасної концептуальної пластики. Його роботи мають не лише мистецьку, а й музейну цінність.

Серед вагомих зразків художнього металу Івана Парипи необхідно відзначити роботу «Лукин Дутчак» (литво з накладками), серію «Чотири пори року» (гравірування, бронза, олово), композицію «Маківка» (історична тематика, томпак, свинець, бронза), плакетки, виконані за давніми технологіями, та низку медалей. Усі ці твори відзначаються продуманою побудовою об’ємно-просторових мас, контрастною фактурністю поверхонь і орнаментальною довершеністю.

Іван Парипа активно застосовує традиційні техніки – литво у піщано-глиняні форми, насікання, гравірування, інкрустацію «жирування». Через них він транслює пласт духовного змісту, закладений у композиційних формах. У його творах метал виступає носієм культури, уособленням традицій і водночас мистецької трансформації.

Особливого значення набуває композиція «Мосяжник Лукин Дутчак» – присвята майстрові з Брустурів, носієві традицій гуцульського мосяжництва. Тут Іван Парипа відходить від декоративної стилізації і звертається до портретної метафори: майстер зображений як символ стійкості, спадкоємності, вкоріненості в часі й просторі.

У своїй викладацькій діяльності Парипа приділяє значну увагу формуванню у студентів вміння працювати з металом як з пластичним середовищем, вчить мислити не лише проєктно, а й образно. Він підкреслює важливість володіння матеріалом як мовою: у його майстерні метал стає «живим» – він розповідає, звучить, викликає асоціації.

Художні твори з металу Парипи можна сміливо віднести до модерної традиції, що не втрачає регіональної автентичності. Його підхід узгоджується з принципами мистецької трансформації, коли глибоко вкорінена форма набуває нової концептуальної наповненості, зберігаючи при цьому зв’язок із джерелом. Парипа не копіює традицію – він її перетлумачує, стилізує,

інтерпретує через власний фільтр естетичного досвіду та духовної культури.

Таким чином, художній метал у творчості Івана Парипи – це мова культурної ідентичності, яка живе, розвивається й знаходить нові вияви через форму, фактуру й композицію, актуалізуючи гуцульське мистецтво в сучасному культурному дискурсі.

Із метою глибшого розуміння мистецького мислення та педагогічних орієнтирів Івана Парипи в дослідження увійшли фрагменти авторського інтерв'ю з митцем. Наведені свідчення дають змогу осмислити уявлення Івана Парипи про принципи композиційної побудови, символіку, орнаментальну структуру та педагогічні засади. Аналіз висловлювань митця засвідчує існування цілісної концепції художнього мислення, що ґрунтується на спадкоємності традиції, логічній структурності формотворення і відкритості до індивідуального творчого самовираження.

Іван Михайлович згадує технології гуцульського литва, зокрема традиції виготовлення металевих топірців: «Форма складалась із двох половинок, далі – опока, літникові й газові канали. Заливали мосяж. Літник був великий, тиснув метал униз, і той заповнював пустоти. Це елементарна, але ефективна технологія» (Польові дослідження, 2024).

Митець зазначає, що гуцульські майстри використовували доступні матеріали: формувальна суміш складалася з піску і глини, дерев'яні форми змащували графітом. Проте, сам Парипа визнає, що технологія його цікавила менше, ніж композиційне вирішення: «Мене завжди більше цікавила форма і декор, а не технологія» (Польові дослідження, 2024).

Зауважимо, що Іван Парипа вважає композицію системним процесом: «Є елемент, з елементів – мотив, а з мотивів – орнамент. Але передусім треба враховувати форму, предмет, функцію. Якщо це утилітарна річ – має бути ергономічною» (Польові дослідження, 2024).

Іван Михайлович вивчає і розвиває тему гуцульських люльок, які вважає потенційно актуальними для сучасного виробництва. Свого часу митець також працював у тандемі з косівським ювеліром та викладачем КТНХП Ярославом Шаганом: «Я малював композиції, а він виконував їх у матеріалі. Це була дуже продуктивна співпраця» (Польові дослідження, 2024).

У педагогічному аспекті Парипа формулює чіткий принцип: «Головне в композиції не те, що студент щось таке намалює, що неможливо потім виконати в металі (бо й таке буває), а навчити його фантазувати, робити ту композицію, щоб він навчився мислити композиційно, вмів вигадувати і логічно структурувати ідею» (Польові дослідження, 2024).

Особливо яскраво у педагогічній діяльності митця виокремлюється робота з композиційними ескізами. Він створив для студентів понад 1000 авторських зразків.

Відзначимо, що висловлювання Івана Парипи фіксують не лише його особисту мистецьку стратегію, а й транслюють глибоке педагогічне кредо, засноване на синтезі традиції, конструктивного мислення і символічного бачення.

Педагогічна діяльність Івана Парипи в Косівському технікумі народних художніх промислів (нині – фаховий коледж ЛНАМ) є невіддільною від його творчої практики. За роки викладання він виховав цілу плеяду митців, ювелірів, дизайнерів, ковалів, скульпторів, кожен із яких не лише опанував фах, а й увібрав у себе частину художнього бачення свого викладача. Його методика викладання композиції вирізнялася аналітичною точністю, високими вимогами до ескізної роботи та орієнтацією на глибоке розуміння культурного контексту гуцульського мистецтва.

Багато з його студентів згадують роботу з Іваном Парипою як етап формування не лише професійних навичок, а й мислення: «Я приносив 5–10 варіантів ескізів, і він вибирав один, а тоді з нього я малював ще два-три. У результаті ми зробили більше, ніж вимагала навчальна програма. І це пішло нам тільки на користь», – згадує випускник Руслан Романишин (Польові дослідження, 2025).

У його аудиторії студенти формують власне образне бачення, приділяють значну увагу вивченню солярної символіки, створюючи власні орнаментальні архіви та працюючи з матеріалами через філософію їхньої природи.

Метод Парипи спрямований на формування самостійного мислення, а не копіювання. Він підводить студента до точки, де той мав створити щось своє – глибоке, переконливе, сформоване з урахуванням культурної ідентичності.

«Іван Михайлович не з тих, хто виховує собі подібних. Він із тих, хто дає кожному знайти

свій шлях», – підкреслює Романишин (Польові дослідження, 2025).

Інші учні, зокрема Ігор Редько та Віктор Соколан, наголошують, що його підхід до композиції і до праці з орнаментом заклав у них сталу систему професійних орієнтирів: «Те, як ми зараз працюємо, – це вже в підсвідомості. Ми використовуємо принципи композиції Івана Парипи при проектуванні сучасних ювелірних виробів», – зазначає Ігор Редько (Польові дослідження, 2025).

Парипа не лише навчає техніці, а й навичкам пошуку,– закликає до роботи в бібліотеках, до аналізу інших авторів, до спостереження за формою в природі. Він навчає «бачити», а не лише «робити» (Польові дослідження, 2025).

Таким чином, Івана Парипу варто розглядати як засновника авторської школи композиційного мислення, вплив якої простежується у творчій практиці багатьох його випускників у Карпатському регіоні. Його стиль сформувався не лише як індивідуальна візуально-пластична система, але й як педагогічна модель, заснована на системному застосуванні принципів композиційної побудови, структурного аналізу орнаменту та формотворчих засад гуцульського мистецтва.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Творчість Івана Михайловича Парипи є значущим прикладом поєднання традиційного і модерного в українському декоративно-прикладному мистецтві, зокрема у сфері художньої графіки та металопластики. Його мистецький доробок репрезентує авторське осмислення гуцульської візуальної культури через інструменти академічного малюнка, складної композиції, орнаментального мислення й багатошарового символізму.

Як графік, Парипа трансформує локальні міфологеми, історичну тематику та фольклорні структури у пластичні образи, які балансують між символом і конкретикою, між штрихом і композиційною архітектонікою. Його авторську манеру композиції дійсно можна окреслити як своєрідне (українське бароко) – декоративно насичене, структурно складне, емоційно глибоке.

Таким чином, у царині художнього металу Іван Парипа не обмежується відтворенням традиції, а створює нову пластичну мову, яка містить у собі як елементи народного мистецтва (насікання, литво, гравірування), так і сучасні концептуальні підходи.

Особливе значення має його педагогічна діяльність. Парипа сформував власну систему викладання композиції, яка базується на поєднанні етнографічного джерела, індивідуального бачення та академічної форми. Його студенти зберігають у своїй професійній практиці принципи, закладені в навчальному процесі: аналітичне мислення, розуміння символу, орнаментальна логіка та досконала форма. Вихованці ним митці, багато з яких стали самостійними художниками, викладачами й засновниками художніх майстерень, є прямим продовженням сформованої ним мистецької школи.

Узагальнюючи творчий шлях Івана Парипи, варто звернути увагу на тематичне й технічне розмаїття його доробку, а також послідовність у формуванні індивідуального стилю. Зокрема, твори вирізняються високим рівнем професійного виконання, виваженим композиційним рішенням і спрямованістю на поєднання традиційних візуальних форм із особистісним художнім баченням.

Вивчення творчості Івана Парипи як представника Косівської мистецької школи сприяє збереженню та осмисленню важливого пласту художньої культури Карпатського регіону. Його доробок репрезентує не лише індивідуальне авторське мислення, а й глибоку тяглість традиції, інтегрованої в сучасний мистецький процес.

Отже, Іван Парипа постає не лише як талановитий художник, але й як творець цілісної мистецької системи, у якій органічно переплетено традицію, новаторство, педагогіку та культуру композиційного мислення. Іван Парипа – подвижник, який зумів трансформувати мистецтво Гуцульщини таким чином, що зробив його актуальним у будь-який час, зокрема в той час, коли він жив, а також спрацював на випередження, асимілював його в собі. Його творчість і викладацька діяльність є вагомим внеском у процес мистецької трансформації художнього металу у Карпатському регіоні, а також у формування національної мистецької ідентичності в новітній історії України.

Подальші дослідження локальних явищ декоративно-прикладного мистецтва на прикладі творчості Івана Парипи відкриває перспективи для глибшого розуміння культурних трансформацій, що відбувалися в Україні впродовж другої половини XX – початку XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Боньковська С. Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку. *Історія Гуцульщини*. Т. 6. Львів : Логос, 2001. С. 368–374.
2. Боньковська С. Художні традиції гуцульського мосяжництва. *Записки НТШ ім. Т. Шевченка*. Т. XXIII. Праці секції етнографії та фольклористики. Львів, 1992. С. 115–126.
3. Мисюк І. Виставка талановитого косівчанина. URL: https://artkipdm.kosiv.org.ua/2018/06/12/1349/ (дата звернення: 11.06.2025).
4. Молинь В. Персональні виставки косівських художників у Музеї мистецтв Прикарпаття. URL: https://artkipdm.kosiv.org.ua/2017/12/24/1265/ (дата звернення: 10.06.2025).
5. Мудрицька А. Велике мистецтво маленькими штрихами. *Гуцульський край*. 2018. № 41. URL: https://artkipdm.kosiv.org.ua/2018/10/14/1371/ (дата звернення: 10.06.2025).
6. Мудрицька А. Зібралися чотири покоління митців. *Гуцульський край*. 2019. № 29. URL: https://gk.kosiv.org.ua/2019/07/28/8895/ (дата звернення: 10.06.2025).
7. Польові матеріали. Респондент В. Соколан. Спогади про навчання в Парипи І. М. Опитав Городецький В. І. 09.05.2025.
8. Польові матеріали. Респондент І. Редько. Спогади про навчання в Парипи І. М. Опитав Городецький В. І. 09.05.2025.
9. Польові матеріали. Респондент Р. Романишин. Спогади про навчання в Парипи І. М. Опитав Городецький В. І. 28.04.2025.
10. Польові матеріали. Респондент І. Парипа. Спогади. Опитав Городецький В. І. 25.10.2024.
11. Роль символу, знака, міфу в професійному декоративному мистецтві України на межі XX–XXI століть / З. Чегусова. *Українське мистецтвознавство: збірник наукових праць*. Київ, 2008. Вип. 8. С. 146–151.
12. Суха Л. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX – XX ст. Київ, 1959. 140 с.

REFERENCES:

1. Bonkovska, S. (2001). Hutsulske mosiazhnytstvo i problemy yoho rozvytku. [Hutsul brass craftsmanship and Its development issues] History of hutsul region. (Vol. 6). Lviv : Logos. 368–374 [in Ukrainian].
2. Bonkovska, S. (1992). Khudozhni tradytsii hutsulskoho mosiazhnytstva. [Artistic traditions of hutsul brass craftsmanship] Notes of the Shevchenko scientific society. Works of the ethnography and folklore section. (Vol. 23). Lviv. 115–126 [in Ukrainian].
3. Misyuk, I. *Vystavka talanovytoho kosivchanyna*. URL: https://artkipdm.kosiv.org.ua/2018/06/12/1349/ (data zvernennia: 11.06.2025) [in Ukrainian].
4. Molyn′, V. *Personal'ni vystavky kosivs'kykh khudozhnykiv u Muzei mystetstv Prykarpattia*. URL: https://artkipdm.kosiv.org.ua/2017/12/24/1265/ (data zvernennia: 10.06.2025) [in Ukrainian].
5. Mudryts′ka, A. (2018). Velyke mystetstvo malen′kymy shtrykhamy. *Hutsul's'kyi krai*. 2018. № 41. URL: https://artkipdm.kosiv.org.ua/2018/10/14/1371/ (data zvernennia: 10.06.2025) [in Ukrainian].
6. Mudryts′ka, A. (2019). Zibralysia chotyry pokolinnia myttsiv. *Hutsul's'kyi krai*, 2019. № 29. URL: https://gk.kosiv.org.ua/2019/07/28/8895/ (data zvernennia: 10.06.2025) [in Ukrainian].
7. Polovi materialy (2025). Respondent V. Sokolan. Spohady pro navchannia v Parypy I. M. [Field Materials] Interviewed by Horodetskyi V. I. [in Ukrainian].
8. Polovi materialy (2025). Respondent I. Redko. Spohady pro navchannia v Parypy I. M. [Field Materials] Interviewed by Horodetskyi V. I. [in Ukrainian].
9. Polovi materialy (2025). Respondent R. Romanyshyn. Spohady pro navchannia v Parypy I. M. [Field Materials] Interviewed by Horodetskyi V. I. [in Ukrainian].
10. Polovi materialy (2024). Respondent I. Parypa. Spohady. [Field Materials] Interviewed by Horodetskyi V. I. [in Ukrainian].
11. Chehusova, Z. (2008). Rol symvolu, znaka, mifu v profesiinomu dekoratyvnomu mystetstvi Ukrainy na mezhi XX–XXI stolit. [The role of symbol, sign, myth in professional decorative art of Ukraine at the turn of the 20th–21th] *Ukrainian art studies. Collection of scientific works*. Kyiv, 8. 146–151 [in Ukrainian].
12. Sukha, L. (1959). Khudozhni metalevi vyroby ukraintsiv Skhidnykh Karpat druhoi polovyny XIX – XX st. [Artistic metal works of the ukrainians of the Eastern Carpathians in the second half of the 19th – 20th century] Kyiv. 140 p. [in Ukrainian].

УДК 7.02:004.0]:[378.147:37.041]
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-13

Наталія ДІГТЯР
кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв, Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», вул. І. Банка, 3, м. Полтава, Україна, 36003
***ORCID:** 0000-0002-1118-8948*

Тетяна РУДЕНКО
кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв, Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», вул. І. Банка, 3, м. Полтава, Україна, 36003
***ORCID:** 0009-0008-4669-2635*

Тетяна САЄНКО
кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, вул. Остроградського, 2, м. Полтава, Україна, 36003
***ORCID:** 0009-0000-0196-0466*

Бібліографічний опис статті: Дігтяр, Н., Руденко, Т., Саєнко, Т. (2025). Цифровий малюнок як компонент самостійної роботи з навчального рисунку у професійній підготовці майбутніх фахівців. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 91–97, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-13

ЦИФРОВИЙ МАЛЮНОК ЯК КОМПОНЕНТ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ З НАВЧАЛЬНОГО РИСУНКУ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ

Педагогічну проблему, яка ініціювала цю статтю, можна сформулювати як акцентування уваги на активному впровадженню у практику підготовки фахівців образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, вчителів образотворчого мистецтва – цифрових технологій, зокрема цифрового малюнку в самостійній роботі студентів на заняттях з навчального рисунку. Самостійна робота є основним засобом набуття знань у вільний від занять час та передбачає опанування в повному обсязі навчальної програми та формуванню самостійності як особистісної риси та важливої професійної якості студента, сутність якої полягає в умінні систематизувати, планувати та контролювати власну діяльність. В цифрових роботах – легких скетчах, замальовках, виконаних як аудиторно, так і самостійно, студенти можуть використовувати різноманітні прийоми електронного зображення, такі як редагування шарів, градієнтні заливки, текстурування, імітація різноманітних графічних матеріалів та інструментів. Розкрито переваги цифрового малюнку в ескізуванні, начерках та замальовках в самостійній роботі студента: великій вибір художніх інструментів та матеріалів у графічних редакторах; екологічність, часова ефективність, інтерактивність; швидкість у виконанні; легка можливість виправлення та внесення коректив, мобільність, ширше поле використання творчих здобутків студентів; більша самостійність у прийнятті творчих рішень, плануванні самостійної роботи тощо. Підкреслено, що для викладача впровадження цифрового малюнку в самостійну роботу це можливість ефективніше відстежувати прогрес студентів; урізноманітніти форми і методи навчання; охопити більшу кількість учасників освітнього процесу, можливість дистанційного контролю та оцінювання робіт. Зауважено і висвітлено недоліки цифрового мистецтва, адже воно ніколи не замінить традиційні підходи та методи навчання рисунку, а тільки доповнить та збагатить навчання майбутніх художників, дизайнерів та вчителів образотворчого мистецтва.

***Ключові слова:** студенти, цифровий малюнок, навчальний рисунок, самостійна робота, навчання, образотворча грамота.*

Natalia DIHTYAR
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Fine and Decorative and Applied Arts of the Educational and Scientific Institute of Arts, State Institution "Luhansk Taras Shevchenko National University", 3 I. Banka St, Poltava, Ukraine, 36003
ORCID: *0000-0002-1118-8948*

Tetyana RUDENKO
Candidate of Architecture, Associate Professor of the Department of Fine and Decorative and Applied Arts of the Educational and Scientific Institute of Arts, State Institution "Luhansk Taras Shevchenko National University", 3 I. Banku St, Poltava, Ukraine, 36003
ORCID: *0009-0008-4669-2635*

Tetiana SAIENKO
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Fine Arts, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, 2 Ostrohradskoho St, Poltava, Ukraine, 36003
ORCID: *0009-0000-0196-0466*

To cite this article: Dihtyar, N., Rudenko, T., Saienko, T., (2025). Tsyfrovyi maliunok yak komponent samostiinoi roboty z navchalnoho rysunku u profesiinii pidhotovtsi maibutnikh fakhivtsiv [Digital drawing as a component of student's independent work in the professional training of future specialists]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 91–97, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-13

DIGITAL DRAWING AS A COMPONENT OF STUDENT'S INDEPENDENT WORK IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE SPECIALISTS

The pedagogical problem that initiated this article can be formulated as an emphasis on the active introduction into the practice of training specialists in fine and decorative and applied arts, fine arts teachers – digital technologies, in particular digital drawing in the independent work of students in drawing classes. Independent work is the main means of acquiring knowledge in free time and involves mastering the full scope of the curriculum and the formation of independence as a personal trait and an important professional quality of a student, the essence of which lies in the ability to systematize, plan and control one's own activities. In digital works – light sketches, sketches, performed both in class and independently, students can use various techniques of electronic imaging, such as layer editing, gradient fills, texturing, imitation of various graphic materials and tools. The advantages of digital drawing in sketching, sketches and drawings in the student's independent work are revealed: a large selection of artistic tools and materials in graphic editors; environmental friendliness, time efficiency, interactivity; speed of execution; easy possibility of correction and making adjustments, mobility, a wider field of use of students' creative achievements; greater independence in making creative decisions, planning independent work, etc. It is emphasized that for the teacher, the introduction of digital drawing in independent work is an opportunity to more effectively track the progress of students; diversify the forms and methods of learning; cover a larger number of participants in the educational process, the possibility of remote control and evaluation of works.

The shortcomings of digital art are noted and highlighted, because it will never replace traditional approaches and methods of teaching drawing, but will only complement and enrich the training of future artists, fine arts teachers.

Key words: *students, digital drawing, educational drawing, independent work, training, fine arts diploma.*

Актуальність проблеми. Еволюційний розвиток системи вищої освіти потребує нових підходів до моделі сучасного фахівця й професіонала в галузі мистецтва, дизайну та художньо-педагогічної освіти. Ринок праці все більшою мірою залежить від високорозвинених загальних та професійних компетенцій здобувачів, а отже освіта має озброїти студентів поглибленими як традиційними, так і сучасними знаннями, вміннями, навичками та здібностями, потрібними для подальшої успішної кар'єри в професії. Вища освіта закладає основи професійної грамотності, майстерності, формує художній досвід та світогляд митця й художника-вчителя вміння в майбутньому самостійно планувати та контролювати власну мистецьку діяльність. Цифрова трансформація освіти демонструє стабільну потребу у фахівцях – художниках образотворчого мистецтва та дизайнерів, вчителів образотворчого мистецтва адаптованих до потреб сучасного мистецтва – тих, хто володіє різними видами

та техніками образотворчого мистецтва, впевнено працює з сучасними програмними засобами і має досвід роботи з цифровими компонентами.

Аналіз останніх досліджень. Світова освітня практика спирається на багатовіковий досвід вивчення навчального рисунку (академічного, конструктивного, анатомічного тощо), довготривалого студіювання натури, що дозволяє краще та якісніше аналізувати композицію, світлотінь, форму та образ; розвивати графічне мислення студента – майбутнього художника, дизайнера, вчителя образотворчого мистецтва. Дослідниками минулого та сучасності приділено багато уваги проблемі самостійної роботи здобувачів вищої освіти у вивченні образотворчої грамоти з рисунку; розглянуто форми і прийоми самостійного вивчення навчального рисунку; запропоновано шляхи формування знань, вмінь, навичок, здібностей студентів, опанування в повному обсязі навчальної програми та формуванню самостійності як особистісної риси та важливої професійної якості.

Проте, у нинішніх реаліях розвитку вищої мистецької та мистецько-педагогічної освіти, впровадження в навчальний процес на всіх рівнях сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, максимального використання в освітніх цілях різноманітного мультимедійного контенту, сучасних програмних продуктів, цифрового обладнання, малодослідженим залишається використання в навчальному рисунку в якості самостійного опанування замальовок, ескізів, начерків – цифрового малюнку, адже знання, вміння та навички використання цифрових інструментів мають мистецько-педагогічний вплив на розвиток та становлення майбутнього художника, дизайнера та вчителя образотворчого мистецтва.

Самостійній роботі студента, її вдосконаленню, розробці нових форм та методів приділила увагу у своїх дослідженнях В. Маршицька. Передовий досвід впровадження самостійної роботи студентів та зв'язок її з навчально-виховним процесом аудиторних та позааудиторних занять розглянуті в роботах С. Фурманюк. Розвиток творчої самостійності як особистісної якості студентів художньо-педагогічних напрямів, а також можливі шляхи його вирішення досліджено О. Спассковою. Специфіку самостійної роботи студентів у процесі вивчення дисципліни «Рисунок» зорієнтовану на формування професійних компетенцій бакалаврів образотворчого мистецтва аналізував О. Михайлицький.

До питання використання цифрових технологій у фаховій підготовці здобувачів дослідники підходять з різних точок зору: звертають увагу на проблему вивчення рисунку в контексті розвитку новітніх інформаційно-комунікативних технологій (В. Бабенко, С. Маслова), вивчають впровадження засобів інформаційних технологій навчання у процес фахової підготовки здобувачів мистецько-педагогічного профілю та проєктування навчального процесу засобами інформаційних технологій (Т. Батієвська), досліджують цифрове мистецтво в соціокультурному просторі (О. Колісник), особливості взаємодії глядача з мистецтвом у цифровій епосі (О. Оленев), аналізують можливості якісного вивчення рисунку в умовах дистанційної освіти (А. Сотніченко, В. Іванов-Ахметов).

Мета дослідження: визначити місця і ролі використання методів та прийомів опанування цифрового малюнку в самостійній роботі здобувачів закладів вищої освіти мистецького та художньо-педагогічного профілю. Актуальність порушеної проблеми, необхідність її розробки в теорії та практиці мистецької та художньо-педагогічної освіти, зумовили вибір теми дослідження: «Цифровий малюнок як компонент самостійної роботи з навчального рисунку у професійній підготовці майбутніх фахівців».

Виклад основного матеріалу. Процес вивчення будь-якої дисципліни передбачає аудиторне навчання та самостійну роботу, причому на самостійне освоєння освітнього компоненту Стандартом вищої школи відведено загалом більше годин, ніж на лекції, практичні заняття та індивідуальну роботу разом узяті. Самостійна робота з навчального рисунку включає освоєння певних знань, умінь, навичок, закріплення та систематизація здобутих знань, їх застосування при виконанні практичних завдань та наукових робіт, а також виявлення прогалин у системі знань із предмета.

Рисунок як освітній компонент навчальних програм здобувачів вищої мистецької та художньо-педагогічної освіти є базою візуальної мови образотворчої грамоти. Це і оволодіння технічними навичками та знаннями з теорії графічного зображення на площині, і практика точного

зображення предметів, фігур або сцен на папері та інших носіях за допомогою різних художніх та цифрових інструментів. Він є не тільки головним компонентом освітньо професійних програм за якими навчаються здобувачі вищої мистецької та художньо-педагогічної освіти, а і основою будь-якого зображення, своєрідним засобом вираження думок, почуттів, фантазії та уявлень у створенні цілісного продукту предметно-просторового та візуального середовища. Варто зазначити, що сучасні дидактичні принципи та підходи до навчання рисунку ґрунтуються на використанні кращих традицій на інноваційних ідей світової та української реалістичної школи, поглибленому вивченні натури (Babenko, Maslova, 2021). Все це лежить в основі методики викладання рисунку. Зразки навчальних рисунків відомих вітчизняних та зарубіжних педагогів-художників, графіків, живописців, скульпторів, архітекторів складають методичний фонд образотворчого мистецтва загалом, і класичного академічного рисунку зокрема. Без знання законів графічного зображення неможливо уявити формування та розвиток усього подальшого художнього досвіду здобувачів вищої мистецької та художньо-педагогічної освіти.

Рисунок, як універсальний освітній компонент вивчає техніки передачі зображення та основи композиції; розвиває практичні художні навички, візуальне сприйняття, критичне мислення через аналіз та інтерпретацію зображень. Завдання з навчального рисунку у закладах вищої мистецької та художньо-педагогічної освіти включають вивчення перспективи (лінійної, повітряної), пропорцій та точного відображення масштабів предметів, їх об’єм та передача його на площині; законів композиції, світлотіньового зображення, опанування графічних прийомів та способів зображення, штрихування (створення ілюзії глибини та текстури) тощо (Lopuhova, 2021). Ці завдання сприяють формуванню просторового та образного мислення, технічних навичок користування графічними матеріалами та інструментами, розвитку спостережливості; допомагають краще сприймати, розуміти та відтворювати об’єкти навколишнього світу, розвивають творчу самовираженість, розвиток індивідуального стилю студентів.

Саме рисунок є початком відтворення задуманої ідеї, він допомагає перетворювати концепцію у візуальний образ. За допомогою рисунку викладач може швидко пояснити завдання, він використовується в навчанні для покращення наочного розуміння інформаційного теоретичного та практичного матеріалу, є основою будь якого твору – живописного, графічного, скульптурного, декоративного тощо.

Перевагою традиційного навчального рисунку є те, що він існує в одному екземплярі, а отже є унікальним. Рисунок має більше можливостей практичного оволодіння прийомами різних технік, завдяки дотиковим відчуттям, або ж тактильності (відчуття доторку й тиску руки художника на поверхню формату аркушу) та безпосередньому показу та спілкуванню студента з викладачем (педагогічний малюнок на полях роботи студента). Навчальний рисунок є довготривалим, багатосеансним. Якщо ж це швидкі замальовки, ескізи, пошуки композиційних вирішень майбутньої станкової композиції, начерки, практикування малювання з натури, експерименти з різними техніками, то варто залучати студентів до роботи над ними за допомогою цифрового мистецтва – цифрового малюнку.

Якщо звернемося до етимології поняття «рисунок» і «малюнок», то варто зауважити, що це два різних типи графічних зображень, які використовуються в різних галузях, що дотичні до візуально-просторового зображення об’єктів. Основна різниця між ними полягає в їх призначенні та змісті. Рисунки використовуються в інженерії, образотворчому мистецтві, дизайні та виробництві для точної передачі деталей, розмірів, форми, функцій і інших характеристик (в тому числі і технічних) об’єкта чи виробу. Рисунок містить інформацію (міри, розміри, креслення, плани, розрізи, види, геометричні форми і інші деталі) і пов’язані з реальними об’єктами (в образотворчому мистецтві – постановками) та точним їх відтворенням (Vakulenko, 2015). Саме тому у назвах освітніх компонентів ми використовуємо термін «рисунок», «навчальний рисунок» – як різновиди графічного мистецтва.

Малюнки ж використовуються в мистецтві та дизайні для вираження творчого бачення автора. Вони можуть бути вигаданими або реалістичними і призначені для емоційного або естетичного враження глядача. Малюнок виражає художню ідею, настрій, концепцію

або інший творчий зміст, іноді навіть без обов'язкового зв'язку з реальними об'єктами. У малюнках зображення може бути абстрактним і інтерпретативним та залежати від творчого підходу автора, іноді без дотримання пропорцій. Якщо це ілюстрація, замальовка, начерк, набросок чи ескіз, то доцільно послуговуватися терміном «малюнок». До речі, малюнками можуть бути як графічними, так і живописними (наприклад, дитячі твори (графічні чи живописні) ми називаємо малюнками, а не рисунками.

Цифровий малюнок – електронне зображення, ефекти та інструменти якого майже точно імітують графічні художні матеріали – прості чи кольорові олівці, перо, лінер, м'які графічні матеріали тощо, зберігає навички тактильного досвіду з рисунку. За допомогою спеціальних програм та електронних художніх матеріалів, які називаються інструментами, студент має змогу працювати на планшеті, ноутбуці та інших пристроях, він не скутий вибором приладдя з рисунку, формату та якості паперу (Yaseniev, 2023). Універсальний та багатофункціональний інструмент цифрового малюнку – стилус, може виконувати функцію будь-якого графічного матеріалу. Художник цифрового малюнку легко може продублювати ще не завершену роботу, виправити свої помилки, повернутися на декілька кроків чи шарів, на противагу традиційному скетчу чи замальовці, де інколи вже неможливо внести корективи і потрібно перерисовувати, починати всю роботу спочатку.

В цифрових роботах (практикуваннях малювання з натури, вивченні анатомії та візуальних експериментах з імітаціями різних технік) – легких скетчах, замальовках виконаних як аудиторно, так і самостійно, студенти можуть використовувати різноманітні прийоми електронного зображення, такі як редагування шарів, градієнтні заливки, текстурування, імітація різноманітних графічних матеріалів та інструментів. Це дозволяє майбутнім художникам, дизайнерам та вчителям образотворчого мистецтва якісно деталювати зображення, змінювати його розташування на площині з використанням ракурсів, кута зору та в будь-якому уявному просторі, швидше адаптувати роботу до друку тощо. Цифровий малюнок прискорить процес формування розуміння у студентів законів композиції, пропорцій, перспективи; відкриє доступ до найрізноманітніших графічних матеріалів та інструментів, технік та фактур, а цифрові роботи внесуть в освітній компонент «Рисунок» елементи цікавості, допоможуть швидше розвинути творчість та образне мислення здобувачів мистецької та художньо-педагогічної освіти.

Слід зазначити, що традиційні графічні матеріали та інструменти для замальовок, начерків з часом втрачають свої властивості (папір змінює свою структуру та фізичні якості: жовтіє, має заломи та деформації, стає не таким міцним; самі ж графічні матеріали, якими створені рисунки можуть з часом осипатися, тьмяніти, вигорати), а фотографії робіт можуть не передавати тих світлотіньових нюансів та ефектів, які задумав автор. Скетчі м'якими графічними матеріалами, що закріплені фіксативом, краще зберігати у файлах, папках, паперових конвертах чи паспарту. Начерки, не закріплені фіксативом, особливо, якщо вони виконані вугіллям, соусом, сангіною, сухою пастеллю тощо, краще зберігати в рамці під склом у недоступному для сонячного світла місцях або в альбомах, аркуші якого розділені калькою. Навіть оцифрування не допоможе, якщо вже було втрачено якість візуального сприйняття роботи, або ж якщо рисунок пошкоджений.

Щодо цифрового твору, то він є вже адаптованим до друку, його можна легко переслати викладачу чи роздрукувати пізніше в необмеженій кількості екземплярів. Робота може бути надрукована в різних форматах (більших чи менших, тобто мати різний фактичний розмір після візуалізації), а цифровий оригінал знаходиться на певному носії і не займає місця, отже майже не може бути пошкоджений (бути зім'ятим, затертим, розірваним тощо), що є перевагою у порівнянні з традиційними матеріалами.

Отже, перевагами цифрового малюнку в ескізуванні, начерках та замальовках в самостійній роботі студента є:

– необмежений вибір та освоєння майже усіх наявних художніх матеріалів в різноманітних графічних редакторах;

– екологічність (відмова від паперових носіїв, зменшення впливу на довкілля);

– часова ефективність (швидкість у виконанні, економія часу на створення цифрового продукту (за умови попереднього художнього досвіду освоєння цифрових технологій);

– доступність та мобільність (твори доступні цілодобово з будь якого пристрою, можливість працювати не тільки в спеціально облаштованих майстернях – зручно для самостійного та дистанційного навчання студентів);

– інтерактивність (залучення студентів через активні форми взаємодії, що є підвищенням мотивації до оволодіння образотворчою грамотою);

– легка можливість виправлення та внесення коректив (зручно для самостійної роботи);

– ширше поле використання творчих здобутків студентів через постійне оновлення, удосконалення цифрових програм, створення власних цифрових інструментів для роботи;

– можливості постійно експериментувати зі стилями, фактурами та формами, подолання страху щось зіпсувати, велика кількість повторів, варіацій (всі наробки можна зберігати в необмеженій кількості);

– більша самостійність у прийнятті творчих рішень, плануванні самостійної роботи;

– зменшення ролі та участі «руки» викладача у роботах студентів;

– розвиває навички бути допитливими та відкритими, знаходитися в постійному пошуку.

Для викладача – це ефективніше відстежувати прогрес студентів, дистанційний контроль та оцінювання робіт, урізноманітнити форми і методи навчання. Цифровий малюнок не потребує додаткового обладнання для зберігання великої кількості робіт, але він охоплення більшої кількості учасників освітнього процесу, можливість дистанційного контролю та оцінювання робіт.

Проте, не варто ідеалізувати цифровий малюнок, адже він ніколи не зможе замістити традиційні методи та підходи до навчання рисунку і є додатковим джерелом самостійного набуття художнього досвіду з образотворчої грамоти студентів. Він ніколи не замінить безпосереднє відчуття тактильності, індивідуальності в роботі, особистого творчого запалу, розмаху та пориву, візуальної виразності, «матеріальності» графічної роботи. Цифрові технології вимагають спеціальних навичок та досвіду використання цифрових технологій, відповідного обладнання. Саме відчуття того, що не так легко можна виправити помилки в традиційному рисунку, привчає студента до впевненої лінії, яка своїм рухом чітко творить форму предмету, і яку не потрібно дублювати, наводити чи виправляти за допомогою гаджетів. Постійна потреба примусово збільшувати екранне зображення для прорисовки деталей (розмір монітора графічного планшета чи комп'ютера як правило менший за традиційні формати навчальних аудиторних рисунків) порушує цілісне візуальне сприйняття образу чи зображуваного предмету і може привести до скутості візуального мислення студента. Також, постійне напруження очей призводить до швидшої їх втоми. Варто зауважити ще на залежність від енергоносіїв (стилус, планшет, інші пристрої потрібно заряджати). Так як цифровий малюнок виконується без участі у процесі викладача, важче відслідкувати прояви недоброчесності та плагіату у створенні роботи.

Загалом цифровий малюнок менше зберігає суті авторського художнього рішення, а тому начерки, замальовки, ескізи, виконані із застосуванням цифрових технологій тільки доповнить та збагатить навчання майбутніх художників, дизайнерів і вчителів образотворчого мистецтва, основою якого залишається аудиторне навчання з використанням традиційних підходів до освоєння рисунку.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Зазначимо, що в умовах цифрової трансформації освіти роль і функції педагога-художника значно ускладнюються. Проте, баланс у поєднанні традиційних та інноваційних засобів навчання образотворчому мистецтву та дизайну має ліквідувати шаблонність аудиторних занять та самостійної роботи студентів, а також забезпечити високий рівень освітнього процесу. Практичне поглиблене вивчення академічних засад та сучасних технік та практик рисунку на засадах єдності студентоцентрованого навчання, досвіду практичного керівництва, доступу до необхідного сучасного приладдя для мистецтва та технологій, а також навички використання цифрових інструментів допоможуть створити навчальний досвід, адаптований до потреб студентів, що швидко розвиваються. Використання цифрового малюнку як необхідного компоненту самостійного набуття образотворчої грамоти з навчального рисунку повинно стати невід'ємною частиною цілісного освітнього процесу професійної підготовки майбутніх художників, дизайнерів, вчителів образотворчого мистецтва, значно покращуючи його якість.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вакуленко М. О. Українська термінологія: комплексний лінгвістичний аналіз : [монографія]. Івано-Франківськ. Фоліант. 2015. 361 с.
2. Бабенко В. С., Маслова С. А. Рисунок в контексті розвитку новітніх інформаційно-комунікативних технологій. *Europe an scientific discussions: The 3rd Internationals cientifican dpractical conference*. Rome, Italy. 2021. P. 341–347.
3. Батієвська Т. В. Використання засобів інформаційних технологій навчання у процесі фахової підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва. *Естетика і етика педагогічної дії* : зб. наук. пр. Ін-т пед. освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України, Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Київ. Вип. 23. 2021. С. 126–136.
4. Іванов-Ахметов В. М. Навчальний рисунок (рисунок голови людини) [Текст] : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К. : НТУУ «КПІ». 2006. 80 с.
5. Колісник О. В. Дизайн в контексті самоідентифікаційних соціокультурних практик : монографія. Київ : КНУТД. 2020. 224 с.
6. Лопухова С. Рисунок і живопис для майбутніх графічних дизайнерів в умовах дистанційного навчання. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну* : зб. наук. пр. Київ, 2021. Том 4, № 2. С. 265–275.
7. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта : теорія і практика : монографія. Київ : Промінь, 2006. 432 с.
8. Сотниченко А. В. Навчальний рисунок [Текст] : посіб. до вивч. курсу «Рисунок» для слухачів ф-ту довуз. підготовки напрямів 6.060102 «Архітектура» та 6.020205 «Образотворче мистецтво». К. : КНУБА, 2008. 120 с. С. 118–119.
9. Ясенєв О. П. Вплив сучасних цифрових технологій на образотворче мистецтво. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і культури і мистецтв : наук. журнал*. № 2. 2023. С. 106–110.

REFERENCES:

1. Vakulenko, M. O. (2015). Ukrainska terminolohiia: kompleksnyi linhvistychnyi analiz: [monohrafiia]. [Ukrainian terminology: complex linguistic analysis: [monograph]. Ivano-Frankivsk. Foliant. 361 s. S. 92–93 [in Ukrainian].
2. Babenko V. S., Maslova S. A. (2021). Rysunok v konteksti rozvytku novitnikh informatsiino-komunikatyvnykh tekhnolohii. [Drawing in the context of the development of new information and communication technologies]. *Europe an scientific discussions: The 3rd Internationals cientifican dpractical conference*. Rome, Italy. P. 341–347 [in Ukrainian].
3. Batiievska T. V. Vykorystannia zasobiv informatsiinykh tekhnolohii navchannia u protsesi fakhovoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva. [The use of information technology tools in the process of professional training of future teachers of fine arts]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii : zb. nauk. pr. In-t ped. osvity i osvity doroslykh imeni Ivana Ziaziuna NAPN Ukrainy, Poltav. nats. ped. un-t imeni V. H. Korolenka*. Kyiv. Vyp. 23. S. 126–13 [in Ukrainian].
4. Ivanov-Akhmetov, V. M. (2006). Navchalnyi rysunok (rysunok holovy liudyny). [Main drawing (head drawing of a person)]: navch. posib. dlia stud. vyshch. navch. zakl. K. : NTUU “KPI”. 80 s. [in Ukrainian].
5. Kolisnyk, O. V. (2020) Dyzain v konteksti samoidentyfikatsiinykh sotsiokulturnykh praktyk : [monohrafiia]. [Design in the context of self-identification sociocultural practices: monograph]. Kyiv : KNUTD. 224 s.
6. Lopuhova, S. (2021). Rysunok i zhyvopus dlja majbutnih grafichnyh dyzajneriv v umovah dystantsijnogo navchannja. [Drawing and painting for future graphic designers in distance learning environments]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu* : zb. nauk. pr. Kyiv. T. 4, No 2. P. 265–275 [in Ukrainian].
7. Masol, L. M. (2006). Zahalna mystetska osvita : teoriia i praktyka : monohrafiia [Universal mystical education: theory and practice: monograph]. Kyiv : Promin. 432 s. [in Ukrainian].
8. Sotnychenko, A. V. (2008). Navchalnyi rysunok [Main drawing] : posib. do vyvch. kursu “Rysunok” dlia slukhachiv f-tu dovuz. pidhotovky napriamiv 6.060102 “Arkhitektura” ta 6.020205 “Obrazotvorche mystetstvo”. K. : KNUBA, 2008. 120 s. S. 118–119 [in Ukrainian].
9. Yaseniev, O. P. (2023). Vplyv suchasnykh tsyfrovykh tekhnolohii na obrazotvorche mystetstvo. [The impact of modern digital technologies on the visual arts]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. № 2. S. 106–110 [In Ukrainian].

УДК 75.03(510):7.04-055.2
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-14

Євген КОТЛЯР
кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002
***ORCID:** 0000-0001-7698-418X*

Хен ЧЖАН
аспірант 4 курсу кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002
***ORCID:** 0009-0005-9972-5136*

Бібліографічний опис статті: Котляр, Е., Чжан, Хен (2025). Формування юньнаньської школи живопису в Китаї першої та другої третини ХХ ст.: від «паризького» до «соцреалістичного» мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 98–112, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-14

ФОРМУВАННЯ ЮНЬНАНЬСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ТА ДРУГОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.: ВІД «ПАРИЗЬКОГО» ДО «СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО» МИСТЕЦТВА

***Метою статті** є дослідження процесу формування юньнаньської школи живопису у контексті загальної еволюції образотворчого мистецтва Китаю упродовж двох періодів: «паризького» 1930–1940-х років та «соцреалістичного» 1950-х – середини 1970-х років.*

***Методологія.** Автори спираються на методи типологічного, компаративного та історико-хронологічного аналізу. З метою визначення та обґрунтування основних етапів юньнаньської школи живопису був використаний метод періодизації.*

***Наукова новизна.** Здійснений аналіз першоджерел дозволив визначити, дослідити та обґрунтувати основні етапи розвитку юньнаньської школи живопису та зосередитись на аналізі мистецтва «паризького» та «соцреалістичного» періодів. Досліджено внутрішні взаємозв'язки у контексті еволюції живопису кожного періоду, виявлено та проаналізовано сюжетно-тематичні особливості та динаміку стильового репертуару.*

***Висновки.** Творчість митців «паризького» періоду першої половини ХХ ст. відіграла ключову роль для демаркації традиційного і модерного мистецтва. Знайомство із західноєвропейськими тенденціями в живописі спонукало митців до переосмислення власного досвіду, що помітно на прикладі творчості Ляо Сіньсюе та Лю Цзимін – двох найвпливовіших постатей у живописі регіону цього часу. Обидва митці доклали чимало зусиль для взаємної інкорпорації китайського і західного мистецтва, намагаючись сформувати модерністське обличчя китайського живопису як самодостатнього явища. Поєднання організаційних і творчих зусиль дозволило сформувати контури юньнаньської школи живопису, які стають помітними в 1940-х роках і в царині художньої освіти, і у виставково-експозиційних проєктах. Юньнаньська школа живопису у 1950–1960-х роках відрізнялась широким розмаїттям жанрів та образно-стилістичних форм, що проявилось у характерній стилістичній та видовій еклектиці. Ознакою цього стала тенденція використання гохуа для зображення соцреалістичних мотивів (творчість Ван Цзінюаня та Мей Сяоціна), та на противаги цьому, олійного живопису – для вираження неформальних символічних змістів (Чжан Дін). Саме у 1950-х роках юньнаньська школа виходить на загальнокитайський рівень: встановлюється її сюжетно-тематичний репертуар, стають впізнаваними окремі художні напрямки (у першу чергу, живопису з етнічними мотивами), а також формуються засади феномену «сильного кольорового живопису».*

***Практичне значення.** Текстові та зображальні матеріали публікації поглиблюють уявлення про регіональний живопис у контексті українського сходознавства, що має потенціал для наукової та навчальної роботи.*

***Ключові слова:** китайське образотворче мистецтво, юньнаньська школа живопису, мистецтво провінції Юньнань, модернізм, «паризький» етап в еволюції китайського живопису, соцреалізм.*

Yevgen KOTLYAR
PhD, Professor, Head of the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv St, Kharkiv, Ukraine, 61002
***ORCID:** 0000-0001-7698-418X*

Heng ZHANG
postgraduate student of the 4th year of the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv St, Kharkiv, Ukraine, 61002
ORCID: *0009-0005-9972-5136*

To cite this article: Kotlyar, Ye., Zhang, Heng (2025). Formuvannia yunnansjkoi shkoly zhyvopysu v Kytai pershoi ta druhoi tretyny XX st.: vid "paryzjkoho" do "sotsrealistychnoho" mystetstva [Formation of the Yunnan school of painting in China in the first and second third of the 20th century: from the "Parisian" to the "socialist realist" arts]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 98–112, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-14

FORMATION OF THE YUNNAN SCHOOL OF PAINTING IN CHINA IN THE FIRST AND SECOND THIRD OF THE 20TH CENTURY: FROM THE "PARISIAN" TO THE "SOCIALIST REALIST" ARTS

The purpose of the article *is to study the process of formation of the Yunnan school of painting in the context of the evolution of Chinese fine arts during two periods: the "Parisian" 1930–1940s and the "socialist realist" 1950s – mid-1970s.*

Methodology. *The authors use the methods of typological, comparative and historical-chronological analysis. In order to identify and substantiate the main stages of the Yunnan school of painting, the periodization method was used.*

Scientific novelty. *The analysis of sources made it possible to identify, research and substantiate the main stages of the development of the Yunnan school of painting and focus on the analysis of the art of the first two periods: "Parisian" and "socialist realist" art. Internal relationships are studied in the context of the evolution of painting of each individual period. The article identifies and analyzes the thematic features of painting and the dynamics of the style repertoire.*

Conclusions. *The work of artists of the "Parisian" period of the first half of the 20th century. played a key role in the demarcation of traditional and modern art. Acquaintance with Western European trends in painting prompted artists to rethink their own experience, which is noticeable in the work of Liao Xinxue and Li Jiming – the two most influential figures in painting in the region at that time. Both artists made a lot of efforts for the mutual incorporation of Chinese and Western art, trying to form the modernist face of Chinese painting as a self-sufficient phenomenon. The combination of organizational and creative efforts allowed to form the concept of the Yunnan school of painting. This becomes noticeable in the 1940s both in the field of art education and in exhibition projects. The Yunnan School of Painting in the 1950s and 1960s was distinguished by a wide variety of genres and stylistic forms, which was manifested in a characteristic stylistic and species eclecticism. A sign of this was the tendency to use gohua to depict socialist realist motifs (the work of Wang Jinyuan and Mei Xiaoqing). In contrast, the use of oil painting to express informal symbolic meanings (for example, in the paintings of Zhang Ding) showed the connection of oil painting with the traditions of Chinese art. It was in the 1950s that the Yunnan School reached the all-Chinese level: its thematic repertoire was established, artistic trends (primarily painting with ethnic motifs) emerged, and the foundations of the phenomenon of "strong color painting" were formed.*

Practical significance. The text and visual materials of the publication deepen the understanding of regional painting in the context of Ukrainian oriental studies, which has practical potential for scientific and educational work.

Key words: *Chinese fine arts, Yunnan school of painting, art of Yunnan province, modernism, "Parisian" stage in the evolution of Chinese painting, socialist realism.*

Постановка проблеми. Дослідження становлення юньнаньської школи живопису (云南画派) у XX–XXI столітті пов'язане із двома підходами, які можна вважати типовими для вивчення регіонального образотворчого мистецтва Китаю. У перше чергу, звертає на себе увагу історико-хронологічний принцип, який дозволяє виявити у розвитку живопису Юньнаня ключові етапи, простежити взаємодію між найбільш усталеними явищами в еволюції живопису. У такому разі сам процес становлення школи проходить чотири етапи: 1) етап раннього модернізму 1920–1940-х років, пов'язаний із навчанням китайських художників за кордоном та пошуком дотичності традиційного мистецтва до західноєвропейських тенденцій; 2) етап соціалістичного реалізму 1950–1970-х років (мистецтво після заснування Нового Китаю); 3) 1980–1990-ті роки – період трансформацій та переосмислення спадщини 1920–1940-х років (в окремих працях його характеризують як живопис «другого» покоління китайського модернізму); 4) насамкінець, етап початку XXI століття, який, у свою чергу, поступово набуває власну внутрішню періодизаційну структуру. Подібна етапна система розвитку юньнаньської

школи живопису є загальним шаблоном для більшості регіональних шкіл Китаю та із певними зауваженнями може бути адаптована до еволюції китайського образотворчого мистецтва в цілому.

Наголосимо на тому, що таку схема аналізу живопису використовують найбільш відомі китайські вчені (наприклад, Гао Мінлу (高名潞), автор «Історії сучасного образотворчого мистецтва Китаю»), що дозволяє характеризувати її як провідну форму вивчення регіональних шкіл живопису.

Звертає увагу особливість у хронологічній послідовності періодів, яка віддзеркалює загальноприйняту в китайському мистецтвознавстві ідею першості художнього змісту над формою. Зокрема, це проявляється у прагненні розглядати в якості відправної точки 1949 рік – час становлення КНР (Нового Китаю) та початок проведення національних художніх виставок. У контексті такого принципу період республіканського мистецтва (1912–1949 рр.), а також творчість китайських митців за межами Китаю, розглядаються як другорядний процес у відношенні до мейнстриму 1950–1990-х років.

Важливою рисою історико-хронологічної організації мистецтва Юньнаня є зарахування до регіонального мистецтва практично усіх художніх процесів та явищ, які репрезентовані у рамках певного періоду. З одного боку, це надає можливість універсалізувати окремі тенденції, для яких спільним знаменником виступає історичний час та територіальна локалізація. Проте, з іншого боку, подібне широке узагальнення призводить до спрощення строкатого художнього репертуару мистецтва Юньнаня, що має вписатись у заздалегідь визначений універсальний шаблон.

Альтернативу зазначеному підходу складає концепція розвитку живопису Юньнаня як самобутнього феномену, який формується на основі місцевих традицій і не є загальним правилом для Китая в цілому. Зокрема, це стосується явища «важкого кольорового живопису» Юньнаня, своєрідності етнічних мотивів різних спільнот цього регіону (наприклад, спільноти Мяо). Такий підхід дозволяє на ґрунті етнічної виразності демонструвати художні експерименти, які за межами подібної специфіки могли б розглядатись у критичному фокусі.

Насамкінець, в якості важливого фактору визначення картини розвитку юньнаньської школи живопису слід згадати історію становлення художньої освіти в регіоні. Цей процес не є лінійним і має власну внутрішню логіку формування. Оскільки художня освіта напряму випливає із інституційних процесів, зазначений фактор має прямий стосунок до класичного підходу аналізу школи у віддзеркалені еволюції історичних періодів. Проте і регіональна специфіка, і в цілому китайські корпоративні мистецькі традиції, актуалізують питання наставництва, учнівства, приватного вишколу в межах мистецьких династій, що слід враховувати у дослідженні цієї школи.

Метою статті є дослідження процесу формування юньнаньської школи живопису у контексті загальної еволюції образотворчого мистецтва Китаю упродовж двох періодів: «паризького» 1930–1940-х років та «соцреалістичного» 1950-х – середини 1970-х років.

Огляд попередніх досліджень. У сучасній дослідженнях формування школи живопису Юньнаня зосереджується навколо двох підходів. Вчені, які вивчають історії сучасного живопису Китаю прагнуть до універсалізації, намагаючись вписати художнє життя регіону до загальноприйнятої концепції. Наприклад, у згаданій монографії Гао Мінлу, Юньнань розглядається переважно у межах репрезентації на національних виставках, що вилучає із художнього літопису регіону як окремих акторів, так і низку важливих шедеврів. Протилежний підхід демонструє намагання вчених формувати суто юньнаньську мистецьку історію як самодостатній художній феномен. У переліку таких дослідників особливе місце посідає Тан Хайтао (森茂芳 & 森文, 2007; 汤海, 2019). В якості частини історіографії питання ми розглядаємо публікації вчених, що здійснені в контексті українського сходознавства, зокрема фахові публікації Ш. Ван та Є. Котляра (Ван, 2024; Котляр, Ван, 2024).

Виклад основного матеріалу. ***Етап раннього модернізму 1920–1940-х років.*** Ляо Сіньсює (廖新学; 1903–1958) є однією із найважливіших постатей у формуванні школи живопису Юньнаня. Як і більшість представників регіональної художньої еліти, він мав змішану освіту, що поєднувала приватне навчанні у місцевих художників із професійною мистецькою

школою. Зокрема, серед його вчителів – Сюй Бейхун, що керував курсом живопису на художньому факультеті Центрального університету в Нанкіні на початку 1930-х років (熊丽芬, 2015, с. 68).

У Куньміні Ляо Сіньсює працює в галереях, дає приватні уроки олійного живопису та наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років вже має репутацію провідного сучасного художника регіону, що зарекомендував себе у портретному жанрі та міському пейзажі. У його творчості важливе значення набувають образи життя у провінції, що закріпилося у його подальшому творчому почерку (сцени з життя селян на тлі природних ландшафтів).

Дослідники його творчості звертають увагу на те, що як один з небагатьох митців олійного живопису в Юньнані 1930-х років, Ляо Сіньсює сприймався як сучасний митець, який працював на перетині китайських та західних традицій, а також опанував різні види образотворчого мистецтва (живопис, скульптуру та графіку). Незабаром він очолив відділ образотворчого мистецтва Центру народної освіти провінції Юньнань, а влітку 1932 року за підтримки місцевого уряду був відряджений на навчання до Франції. Не зважаючи на свої мистецькі здобутки, у Парижі художник обрав майстерню скульптури одного з учнів Огюста Родена та за більше ніж десятирічне перебування в Франції зумів здобути статус видатного китайського скульптура (红帆, 2008, с. 77).

Для розвитку школи юньнанського живопису західна кар'єра Ляо Сіньсює мала непересічне значення. Художник ніколи не поривав взаємин із своїми учнями у Куньміні, продовжував керувати авторською галереєю «Сіньсює Мейлінь». У 1937 році у Куньміні у залі народної освіти провінції Юньнань відбулась групова виставка олійного живопису, яка по суті стала звітною експозицією школи Ляо Сіньсює. Сам митець представив на цій виставки картини, присвячені Юньнаню («Селяни садять рис» (рис. 1), «Життя рибалок», «Куньмінська повінь» та «Вибух порохового складу в Куньміні»). Суспільний резонанс у Юньнані мали і його паризькі виставки, зокрема дві персональні експозиції живопису і скульптури у 1946 році (рис. 2–3). Зрештою, восени 1948 року Ляо Сіньсюе, після п'ятнадцяти років життя та творчості у західній Європі, повертається до Юньнаня. Його звітна

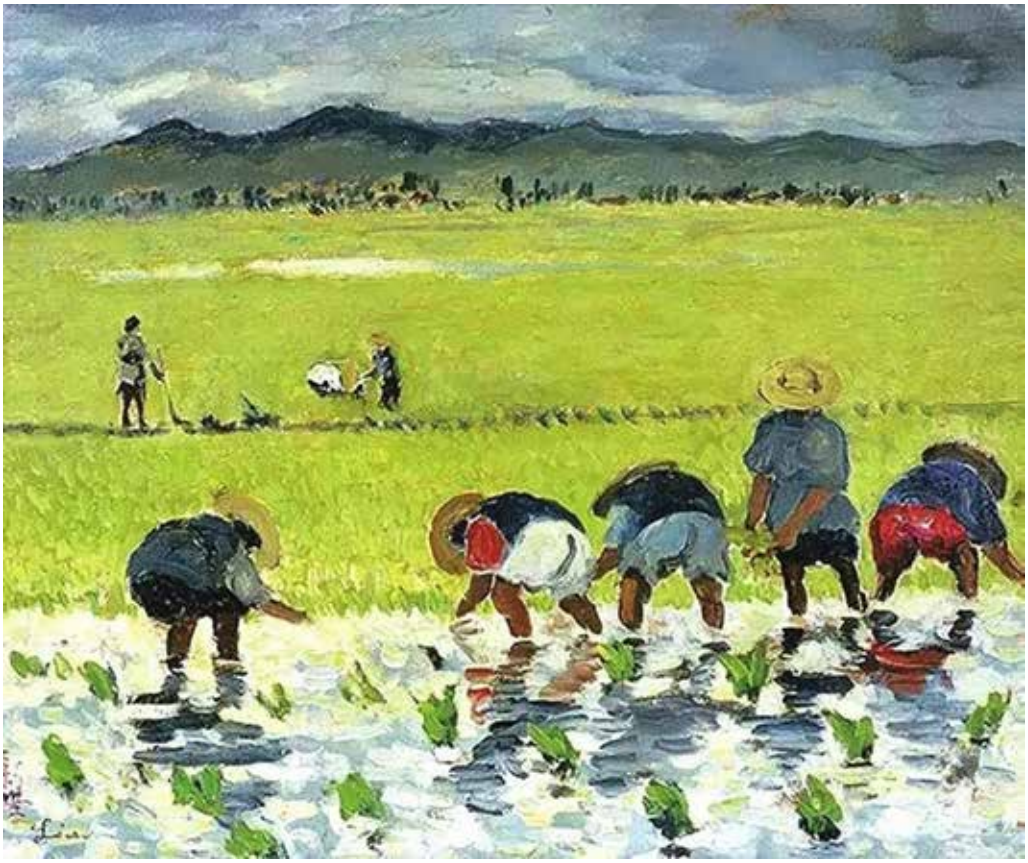

Рис. 1. Ляо Сіньсює. «Посадка рису». 1950. Полотно, олія

Рис. 2. Ляо Сіньсює.
«Портрет пані Ляо Сіньсюе». 1940-і. П., о.

Рис. 3. Ляо Сіньсює.
«Ескіз жіночої фігури у Парижі». 1940. П., о.

виставка у Куньміні, в Залі перемоги в антияпонській війні, стала своєрідним програмним маніфестом юньнаньської школи олійного живопису та мала величезний вплив на тодішню художню спільноту у провінції (рис. 4). З точки зору розвитку юньнаньської школи, надзвичайно плідним стало десятиріччя творчості митця у 1940–1950-х роках. Ляо Сіньсює продовжує зосереджуватись на місцевих сюжетах, постійно звертається до образів повсякдення регіону, поєднує селянську та міську тематику (рис. 5).

Інша китайська художниця цього періоду, Лю Цзимін (刘自鸣; 1927–2014) має подвійну важливість для становлення юньнаньської школи живопису: у першу чергу, як мисткиня, що навчалася живопису у Франції; а по-друге, як представниця жіночого живопису Китаю. Обидва фактори визначили місце Лю Цзимін в загальній еволюції регіонального мистецтва.

Визнання ролі Лю Цзимін як представниці другого покоління китайських модерністів (після Пань Юйлян, Фан Цзюньбі, Цай Вейляня тощо) відбулося на початку 1980-х років, що в цілому було пов'язано із актуалізацією жіночого живопису Китаю як самостійного художнього явища (Ван, 2024; Котляр, Ван, 2024). У цей період часу живопис та непростий творчий шлях мисткині стали прецедентом для всієї юньнаньської школи, яка шукала мотивацію для подолання соцреалізму та прагнула оновити художню мову у тому числі через звернення до художньої спадщини республіканського Китаю першої половини XX ст. Прикладом цього є виступ Юань Юньшеня, на той момент вже відомого у Китаї художника, що оцінив Лю Цзимін як «одну з найвишуканіших художниць Китаю», що поєднала «ранній» модернізм із західними тенденціями 1950-х років (Chetham, 1984, с. 85).

Творчий злет Лю Цзимін припадає на кінець 1940–1950-ті років, коли вона, як випускниця Пекінської національної академії мистецтв була за рекомендаціями Сюй Бейхуна запрошена для продовження навчання у Франції. Перебування у колі китайських художників «першого» покоління модерністів (зокрема, Пань Юйлян та Цзоу Ву-Кі) справило неабиякий вплив на її манеру, яка все більше наближалася до постімпресіонізму (熊秉明, 2005, с. 70–73).

Пошук власного авторського художнього стилю є помітним у творчості Лю Цзимін часів її навчання у Франції, адже художниця пробувала різні системи освіти та змінила щонайменше п'ять художніх студій (від позаакадемічної

Рис. 4. Ляо Сіньсює. «Яблука». 1948. П., о.

Рис. 5. Ляо Сіньсює. «Посадка дерев на горі Чанчун у Куньміні». 1956. П., о.

приватної «Гранд Шале» до майстерні Набонні у Паризькій академії мистецтв). Спільною рисою для китайських митців, що навчались у Франції, слід вважати прагнення показати власний художній досвід на батьківщині. Подібно до Ляо Сіньсює, картини Лю Цзимін експонувались в Китаї, а напередодні свого повернення мисткиня здійснила у Парижі персональну виставку.

Повернувшись до Куньміна у 1956 році, Лю Цзимін була запрошена на посаду художниці в Юньнанській академії живопису. Маючи вади слуху вона не могла повноцінно викладати, а отже її вплив на становлення школи живопису мав, скоріше, прецедентний характер (武俊, 2013, с. 64). Мистецька спадщина Лю Цзимін нараховує більше двох тисяч робіт, значна частина яких зберігається у Національному музеї, художніх колекціях та музеях Юньнаня, а сама художниця все життя активно експонувалась в Китаї.

В оцінках її творчості закріпилось твердження, що художниця краще працює із пейзажем та натюрмортом, а людська фігура має для неї вторинне значення (杨正国, 2009, с. 44). Проте, як можна переконатись на прикладі порівняння картин паризького (рис. 6) та юньнаньського періодів (рис. 7), мисткиня навмисно застосовувала фігуративне спрощення.

На наш погляд, інтерпретація творчості Лю Цзимін та її ролі у формуванні школи живопису Юньнань має враховувати і соціокультурний контекст та суспільну атмосферу Китаю 1940–1950-х років, які припали на визначення статусу художниці та окреслили форми її впливу. Лю Цзимін походить з аристократичної родини республіканського Китаю. У цьому сенсі її освіта та початкові здобутки стали віддзеркаленням патріархальних традицій, і лише її хвороба певною мірою вивільнила її життя для творчості та позбавило багатьох соціальних умовностей. Той факт, що Лю Цзимін повернулась до Нового Китаю після багаторічного і вкрай успішного навчання в Парижі, використовувалось як доказ громадської інтеграції старої аристократії до нової соціальної структури КНР. Не випадково у 1980-х роках, на хвилі відкриття «жіночого живопису», її стали називати «остання жінка-аристократка в китайському живописі» та «Бетховен живопису» (через

Рис. 6. Лю Цзимін.
«Жіночий портрет». 1947. П., о.

Рис. 7. Лю Цзимін.
«Автопортрет». 1961. П., о.

наслідки менінгіту Лю Цзимін в дитинстві оглухла) (张倩, 2003, с. 60–61).

У китайській академічній літературі стилістичні особливості живопису Лю Цзимін розглядаються у контексті еволюції європейського модернізму. Цілком закономірно, що в її олійному живопису відчувався вплив французьких постімпресіоністів. Про особливі відносини із естетикою Альбера Марке свідчить не тільки порівняння техніки та манери обох художників, але й прямі вказівки самої Лю Цзимін (杨佳, 2010, с. 32–33).

Етап соціалістичного реалізму 1950–1970-х років. Для розвитку будь-якої китайської регіональної художньої школи зазначений період є часом випробувань і буремних змін на тлі безперервної трансформації громадсько-політичного ландшафту. Фінал цього етапу пов'язаний із Культурною революцією (1966–1976 рр.), яка особливо гостро позначилась на художній освіті та практиках мистецтва. Достатньо згадати, що лише у 1977 році в країні була поновлена практика складання творчих вступних іспитів до мистецьких коледжів, що дозволило змінити і характер художньої освіти, і загальну атмосферу у мистецтві.

Найбільш важливим здобутком зазначеного періоду є складання жанрового та сюжетно-тематичного репертуару юньнаньського живопису, що також частково є віддзеркаленням строкатості соціально-політичного розвитку країни. У другій половині 1950-х – початку 1960-х років мистецьке середовище Юньнань включало живопис соцреалізму, картини із виразними етнічними сюжетами та формальною мовою, а також різнобічні експерименти із традиційним живописом *гохуа*.

Мейнстримні тенденції в китайському образотворчому мистецтві цього часу можна простежити на прикладі репертуару Національної художньої виставки у Пекіні, яка була започаткована у 1949 році за принципом індустріальних п'ятирічок. За аналогією із іншими сферами соціального життя Китаю, Національна виставка мала демонструвати найбільш важливі здобутки та надавати мистецьким осередкам офіційне бачення художньої ідеології. Як майданчик для оцінки мистецької творчості виставка мала неабияке значення для будь-якого регіонального мистецтва.

На першій виставці 1949 року єдиною роботою, відібраною з Юньнаня, була картина «Прикордонний пейзаж» Лі Ченьланя (1910–1976). Художник був випускником Пекінської національної академії мистецтв (майстерня Лінь Фенмяня), яка під час антияпонської війни на короткий період часу була евакуйована до Куньміна. Цей факт характеризує початкову роль регіону в загальній художній ідеології КНР з її повною зміною мистецьких і громадських пріоритетів (赖荣幸, 2010, с. 75).

Проте вже друга Національна виставка 1955 року засвідчила не тільки саме існування юньнаньської школи, але й її особливу художню виразність на перетині західних, регіонально-етнічних та мейнстрімних тенденцій (吴雪杉, 2015, с. 65–66). Юньнань представляли роботи вже згаданого вище Ляо Сіньсює, який розглядався як один із головних засновників сучасного мистецтва Юньнаня та організатор регіональної художньої освіти, а також митців військової бригади Куньміна Лінь Лінга та Мей Сяоцін.

Творчість Лінь Лінга (林聆) пов'язана із домінуючим на той час у мистецтві Китаю соцреалізмом. Проте його значення для формування школи живопису Юньнаня є набагато більшим і не вкладається у типову модель офіційного художника, як ілюстратора політичної влади. Тан Хайтао (汤海涛) вважає, що у 1950-х роках художники, які були асоційовані із визвольною армією Китаю, взяли на себе історичну місію документуванням народженням Нового Китаю. У творчості Лінь Ліня це набуло вкрай незвичних сюжетних мотивів, де побут, речі та повсякдення ніби говорять від імені людей. Стосовно юньнаньських мотивів, то такі митці як Лінь Лінг та Мей Сяоцін працювали безпосередньо із регіональними темами, акцентуючи у своєї творчості саме на провінції Юньнань. Це демонструє акварельна серія Лінг Ліна, присвячена старовинним передмістя Куньміна (рис. 8). Таким чином, сформувався своєрідний тип олійного живопису, де митці прагнули «відображати загальну картину через деталі, непрямі описи та натяки», а помітною художньо-образною рисою такого живопису стало використання граничних станів на межі життя та смерті, демонстрація звитяги та героїзму, підкреслена експресія тощо (汤海涛, 2019).

Прикладами таких робіт є картини Мей Сяоціна «Прогулянка тисячами миль снігу по плато» (1964) (рис. 9) та «Біля річки Ланьцан» Лінь Лінга. Обидві роботи важко сприймати поза межами соціально-політичного контексту, проте їх взаємозв'язок із юньнаньською школою є більш глибоким, ніж просто на рівні часу та території.

Творчість Мей Сяоціна також пов'язана із живописом соцреалізму. Як влучно відмітив у 1980-х роках арт-критик Фен Му у передмові до виставки картин художника в Наньчані: «Мей Сяоцін виріс разом з Новим Китаєм» (森茂芳, & 森文, 2007, с. 50–56). Його художня біографія містить низку типових рис, притаманних митцям Юньнаня середини XX ст. Зокрема, Мей Сяоцін не отримав формальної академічної художньої освіти, проте вже двадцятирічному здобув першість художнього огляду Південно-Західного військового регіону за картину «Інтелект». Юньнаньський етап у його творчості

Рис. 8. Лінь Лінг. «Старовинне передмістя Куньміна». 1949. Папір, акварель

Рис. 9. Мей Сяоцін. «Проходження тисяч миль снігом по плато». 1964. Папір, туш

розпочався із монументального полотна «В'їзд до Куньміна» (1956) (рис. 10).

Прикладом поєднання західноєвропейського живопису та китайських регіональних мотивів Юньнань є творчість Чжан Діна – одного з найбільш суперечливих художників 1950–1970-х років. Чжан Дін став відомим у художніх колах 1930–1940-х років як графік і журнальний ілюстратор. Зокрема, його іронічні графічні новели, пов'язані із подіями китайсько-японських війн, принесли йому визнання та надали художню арену для творчості. І хоча цей тип мистецтва був пов'язаний із пропагандою, авторський універсальний стиль Чжан Діна дозволив йому поступово розширити своє творче амплуа в бік жанрового живопису.

У 1953 та 1956 роках художник керував оформленням Китайського павільйону відповідно на Лейпцизькій та Паризькій міжнародних виставках. У творах Чжан Діна 1950–1960-х років простежується вплив Пікассо та кубізму. Проте художник ніколи не був просто послідовником видатного французького митця, хоча і був з ним знайомий особисто та взаємодіяв під час організації художніх виставок у Франції у 1950-х роках. З цієї причини, його викладацька кар'єра у цей час постійно наражалась на спротив з боку прихильників соцреалізму, які критикували його за відданість «модерністському майстру Пікассо» (рис. 11). Вважається, що під час зустрічі Пікассо наголосив на тому, що він не розуміє чому китайці «повинні їздити до Парижа, щоб вивчати мистецтво» (王魯湘, 2010, с. 49).

Лі Чжаочжун, науковий співробітник Інституту літератури Китайської академії соціальних наук та автор книги «Усі говорять про Чжан Діна», вважає творчість та організаційні зусилля Чжан Діна вкрай важливими для появи феномену «Юньнанської школи живопису». Вчений звертає увагу на тенденцію «локального модернізму», змістом якої було за аналогією із літературою поєднання в одну художню концепцію «народних» та «модерністських» форм живопису. Прикладом цієї концепції є картина Чжан Діна «Жіноче ополчення» (1960), де поєднуються кубістичні форми із етнічними мотивами Юньнаня (рис. 12). Можна стверджувати, що Чжан Дін певною мірою закодував систему Пікассо у орнаментально пласких формах цього умовного жіночого портрету.

Атмосферу розвитку художньої школи Юньнань демонструє і еволюція традиційного китайського живопису, який у 1950–1970-х рр. переживав різні періоди ствердження, насильницької маргіналізації та спроб підпорядкування пропагандистським завданням.

Рис. 10. Мей Сяоцін. «В'їзд до Куньміна». 1956. П., о.

Рис. 11. Порівняння картин П. Пікассо (зліва: «Жаклін і квіти», 1954, п., о.) та Чжан Діна (справа: «Портрет юнака у сірому», поч. 1970-х, п., о.)

Рис. 12. Чжан Дін. «Жіноче ополчення». 1960. П., о.

У 1961 році в журналі «Образотворче мистецтво» вийшла друком стаття «Обговорення живопису», де робилась спроба здійснити типологію та видову класифікацію жанрів *шань-шуй* («гори-води») та *хуа-няо* («квіти-птахи») у контексті завдань ідеологічного

будівництва. Ставилось питання доцільності «старого» живопису у його недоторканному вигляді у системі художніх цінностей Нового Китаю (关于山水, 1961, с. 47–48).

Усе зазначене можна побачити на прикладі творчості Ван Цзінюаня (王晋元; 1939–2001), одного з найвідоміших представників юньнаньського *гохуа*. На початку 1960-х років, у самому розпалі дискусії щодо форм, видів та сутності китайського традиційного мистецтва, Ван Цзінюань навчався у Пекіні в Центральній академії образотворчих мистецтв. Дун Сюейн (董雪莹) підкреслює, що художник завершив свою навчальну кар'єру у відносно спокійній атмосфері, що забезпечило історичну основу для подальших експериментів із його улюбленим жанром *хуа-няо* (潘欣信, & 王凯, 2010, с. 96). Проте зміни у характері традиційного живопису та головне – у його ролі в ідеологічному ствердженні Нового Китаю, не оминули Ван Цзінюаня. Прикладом цього можна вважати його картину «Прикордонники» (1973), написану у самому розпалі Культурної революції (рис. 13).

Підсумовуючи зазначений етап 1950–1970-х років у розвитку юньнаньської школи живопису, слід звернути увагу на дві особливості. По-перше, маркування цього періоду як соцреалістичного є широким узагальненням, яке в більшості характеризує загальнокитайські тенденції. Південно-західна провінція розглядалась як віддалений та замкнений регіон, який не віддзеркалював в мистецтві типову пропагандистську картину становлення Нового Китаю. По-друге, етнічне розмаїття Юньнаня дозволяло використовувати самобутність побуту і архаїчні повсякденні практики як джерело для образності і розмаїту сюжетно-тематичну палітру, що часто знімало з повістки критичні судження. Наприклад, вже згаданий вище Тан Хайтао, намагаючись узагальнити живопис Юньнаня 1950–1960-х років характеризує цей етап як накопичення творчого потенціалу,

Рис. 13. Ван Цзінюань. «Прикордонники». 1973. Папір, туш

що відбилося у синергії жанрів, стилів, форм та навіть видів мистецтва (汤海涛, 2014, с. 115).

Зокрема, це стосується серії ксилографії Хуан Юн'юя до поетичного збірника «Ашима» (рис. 14), який поєднав літературні та живописні ремінісценції у вкрай впливовий етнічний наратив (魏海铭, 2013, с. 74). Або цілої низки олійних картин, які часто створювались митцями з інших регіонів, проте на юньнаньському матеріалі або безпосередньо про Юньнань. В окремих випадках митці у подальшому асоціювали себе із місцевою школою живопису або постійно повертались до юньнаньських ескізів.

Це стосується і творчості вже згаданого Чжан Діна у 1960-х роках і Чжу Даняна з його промовисто юньнаньською картиною «Дівчина Боуї». Зрештою, в цей час починає працювати низка молоді, творчий злет якої припадає на 1980–1990-ті рр. У цьому сенсі згадаємо картину Дін Шаогуана «Таємнича Сішуанбаньна» (1994), яка створювалась на основі ескізів у 1960-х (рис. 15). Сам художник до еміграції в США у 1980 році майже двадцять років викладав на факультеті образотворчого мистецтва Юньнаньського університету мистецтв (1962–1979) (尹雯, 2000, с. 85). Схожі мотиви ми бачимо і в творчій біографії Чжан Діна, який попри критику та спротив, продовжував маскувати кубістичні експерименти етнічними мотивами юньнаньських «народних» традицій (рис. 16).

Висновки. Отже, можна стверджувати, що як для більшості художніх шкіл Китаю, творчість митців умовного «закордонного» періоду першої половини XX ст. (у випадку із школою Юньнань – «паризького») відіграли ключову роль для демаркації традиційного і модерного мистецтва. Знайомство із західноєвропейським живописом спонукало митців до переосмислення власного досвіду, що помітно на прикладі творчості Ляо Сіньсює. Є очевидною художньо-стильова відмінність між його скульптурними роботами та олійним живописом. Митець приділив чимало уваги для взаємної інкорпорації китайського і західного мистецтва, намагаючись сформувати модерністське обличчя китайського живопису як самодостатнього явища. Зрештою, поєднання організаційних і творчих зусиль, а також прагнення першого покоління китайських модерністів працювати у Китаї, дозволило сформувати контури юньнаньської школи живопису. Вони стають помітними

Рис. 14. Хуан Юн'юй. «Ашима». 1956. Папір, ксилографія

Рис. 15. Дін Шаогуан. «Таємнича Сішуанбаньна». 1994. П., о.

Рис. 16. Чжан Дін. «Міський пейзаж». Поч. 1960-х. П., о.

в 1940-х роках і в царині художньої освіти, і у виставково-експозиційних проєктах.

Юньнаньська школа живопису у 1950–1960-х роках відрізнялась широким розмаїттям жанрів та образно-стилістичних форм. Проте якщо взяти до уваги специфіку китайського розуміння естетики та фактор традиційної мистецтва, можна стверджувати про певну видову еклектику. Вона віддзеркалилась у використанні *гохуа* для зображення соцреалістичних мотивів (творчість Ван Цзінюаня та Мей Сяоціна), а олійного живопису – для вираження неформальних символічних змістів (Чжан Дін). Саме у 1950-х роках юньнаньська школа виходить на загальнокитайський рівень: встановлюється її сюжетно-тематичний репертуар, стають впізнаваними окремі художні напрямки (у першу чергу, живопису з етнічними мотивами), а також формуються засади феномену «сильного кольорового живопису».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Ш. Формування модерністичного обличчя жіночого живопису в Республіканському Китаю першої половини XX ст.: тематичній та жанровий репертуар. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 2. С. 68–77.
2. Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць модерністок першої половини XX ст.: між «ляльокою» та «новою леді». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 185–191.
3. Chetham D. The Art of Yuan Yunsheng. *The Massachusetts Review*. 1984. № 25 (1). P. 81–96.
4. 关于山水、花鸟画问题的讨论. 美术. 1961. 數字02. 頁 47–48+68–69.
5. 红帆.云南美术留学生与云南近现代美术教育. 云南艺术学院学报. 2008. 數字2. 頁 75–83.
6. 赖荣幸. 检阅与示范–1949 年第一届全国美展. 美术学报. 2010. 數字 3. 頁 74–77.
7. 潘欣信, & 王凯. 中国工笔画大事记简编 (1949–2010). 中国画画刊. 2010. 數字4. 頁 91–101.
8. 森茂芳, & 森文. (2007). 这是一个 “真, 美与庄严” 的艺术世界–评梅肖青先生的艺术创作. 民族艺术研究. 2007. 數字 1. 頁 50–56.
9. 汤海涛. 云南美术现象的发生及其文化效应. 美术. 2014. 數字 6. 頁 113–116.
10. 汤海涛. 论 20 世纪 80 年代云南美术现象的历史成因. 收藏. 2019. 數字 10.
11. 王鲁湘. 为什么说张仃是个 «大美术家». 中国美术. 2010. 數字1. 頁 44–51.
12. 魏海铭. 黄永玉的艺术人生. 文化交流. 2013. 數字11. 頁 73–76.
13. 吴雪杉. 媒介意识形态: 1950 年代的 “速写运动”. 美术研究. 2015. 數字 1. 頁 62–70.
14. 武俊. 引进与转换: 近现代云南美术教育溯源. 美术研究. 2013. 數字 1. 頁 63–67.
15. 熊秉明.《刘自鸣画集》 序. 美术. 2005. 數字 3. 頁 70–73.
16. 熊丽芬. 滇南艺坛的先声 云南省博物馆藏廖新学作品赏介. 收藏家. 2015. 數字 12. 頁 67–71.
17. 杨佳. 云南早期风景油画探究. 美术教育研究. 2010. 數字 7. 頁 32–33.

18. 杨正国. 刘自鸣静物画浅析. 民族艺术研究. 2009. 數字 22 (2). 頁 42–44.
19. 尹雯. 丁绍光重彩画的民族审美意识特征. 中国文化研究. 2000. 數字 2. 頁 84–87.
20. 张倩. 远离世俗的灵魂 特立于世的艺术–近访画家刘自鸣先生. 云南艺术学院学报. 2003. 數字 1. 頁 60–61.

REFERENCES:

1. Wang, Sh. (2024). Formuvannia modernistychnoho oblychchia zhinochoho zhyvopysu v Respublikanskomu Kytaiu pershoi polovyny XX st.: tematychnii ta zhanrovyi repertuar. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 68–77 [in Ukrainian].
2. Kotlyar, Ye., Wang, Sh. (2024). Obraz zhinky u tvorchosti kytaiskykh khudozhnyts modernistok pershoi polovyny XX st.: mizh "lialkoiu" ta "novoiu ledi". *Fine Art and Culture Studies*, 3, 185–191 [in Ukrainian].
3. Chetham D. (1984). The Art of Yuan Yunsheng. *The Massachusetts Review*, 25 (1), 81–96 [in English].
4. (1961). 关于山水. 花鸟画问题的讨论 (1961) [About Landscape. Discussion on Issues Related to Flower and Bird Painting]. 美术 *[Fine Arts]*, 2, 47–48+68–69 [in Chinese].
5. 红帆. (2008). 云南美术留学生与云南近现代美术教育 [Hong Fan. Yunnan Art Students Studying Abroad and Yunnan Modern and Contemporary Art Education]. 云南艺术学院学报 *[Journal of Yunnan Arts Institute]*, 2, 75–83 [in Chinese].
6. 赖荣幸. (2010). 检阅与示范–1949 年第一届全国美展 [Lai Rongxing. Review and Demonstration – The First National Art Exhibition in 1949]. 美术学报 *[Journal of Fine Arts]*, 3, 74–77 [in Chinese].
7. 潘欣信, & 王凯. (2010). 中国工笔画大事记简编 (1949–2010) [Pan Xinxin, & Wang Kai. A Brief Chronicle of Important Events in Chinese Fine Brushwork Painting (1949–2010)]. 中国画画刊 *[Chinese Painting Magazine]*, 4, 91–101 [in Chinese].
8. 森茂芳, & 森文. (2007). 这是一个 "真, 美与庄严" 的艺术世界–评梅肖青先生的艺术创作 [Mori Shigeyoshi, & Mori Wen. This is an Art World of «Truth, Beauty and Solemnity» – a Review of Mei Xiaoqing's Artistic Creation]. 民族艺术研究 *[National Art Research]*, 1, 50–56 [in Chinese].
9. 汤海涛. (2014). 云南美术现象的发生及其文化效应 [Tang Haitao. The Occurrence of Yunnan Art Phenomenon and Its Cultural Effect]. 美术 *[Fine Arts]*, 6, 113–116 [in Chinese].
10. 汤海涛. (2019). 论 20 世纪 80 年代云南美术现象的历史成因 [Tang Haitao. On the Historical Causes of the Yunnan Art Phenomenon in the 1980s]. 收藏 *[The Collector]*, 10 [in Chinese].
11. 王鲁湘. (2010). 为什么说张仃是个 «大美术家» [Wang Luxiang. Why is Zhang Ding a "Great Artist"?]. 中国美术 *[Chinese Fine Arts]*, 1, 44–51 [in Chinese].
12. 魏海铭. (2013). 黄永玉的艺术人生 [Wei Haiming. Huang Yongyu's Artistic Life]. 文化交流 *[Cultural Exchange]*, 11, 73–76 [in Chinese].
13. 吴雪杉. (2015). 媒介意识形态: 1950 年代的 "速写运动" [Wu Xueshan. Media Ideology: The "Sketch Movement" of the 1950s]. 美术研究 *[Fine Arts Research]*, 1, 62–70 [in Chinese].
14. 武俊. (2013). 引进与转换: 近现代云南美术教育溯源 [Wu Jun. Introduction and Transformation: The Origin of Modern Art Education in Yunnan]. 美术研究 *[Fine Arts Research]*, 1, 63–67 [in Chinese].
15. 熊秉明. (2005). 刘自鸣画集》 序 [Xiong Bingming. Preface to Liu Ziming's Painting Collection]. 美术 *[Journal of Fine Arts]*, 3, 70–73 [in Chinese].
16. 熊丽芬. (2015). 滇南艺坛的先声 云南省博物馆藏廖新学作品赏介 [Xiong Lifen. A Pioneer of the Art Scene in Southern Yunnan: an Introduction to Liao Xinxue's Works in the Yunnan Provincial Museum]. 收藏家 *[The Collector]*, 12, 67–71 [in Chinese].
17. 杨佳. (2010). 云南早期风景油画探究 [Yang Jia. Research on Oil Paintings Early Landscape in Yunnan]. 美术教育研究 *[Art Education Research]*, 7, 32–33 [in Chinese].
18. 杨正国. (2009). 刘自鸣静物画浅析 [Yang Zhenguo. A Brief Analysis of Liu Ziming's Still Life Paintings]. 民族艺术研究 *[National Art Research]*, 22 (2), 42–44 [in Chinese].
19. 尹雯. (2000). 丁绍光重彩画的民族审美意识特征 [Yin Wen. Characteristics of National Aesthetic Consciousness in Ding Shaoguang's Heavy Color Paintings]. 中国文化研究 *[Chinese Cultural Studies]*, 2, 84–87 [in Chinese].
20. 张倩. (2003). 远离世俗的灵魂 特立于世的艺术–近访画家刘自鸣先生 [Zhang Qian. A Soul Far Away from the World, an Art that Stands Out from the World – A Recent Interview with Painter Liu Ziming]. 云南艺术学院学报 *[Journal of Yunnan Arts Institute]*, 1, 60–61 [in Chinese].

УДК 929:[[069:7]+7.079]Бараннік(477.64-25)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-15

Ганна ЛИСЕНКО
PhD з мистецтвознавства, старша викладачка кафедри дизайну, Хортицька національна академія, вул. Наукового містечка, 59, м. Запоріжжя, Україна, 69017
***ORCID:** 0000-0003-3781-5572*

Олег РЯБЧЕНКО
старший викладач кафедри дизайну, Хортицька національна академія, вул. Наукового містечка, 59, м. Запоріжжя, Україна, 69017
***ORCID:** 0000-0002-8488-846X*

Бібліографічний опис статті: Лисенко, Г., Рябченко, О. (2025). Юрій Бараннік: галерист, митець, куратор, носій просвітницької місії. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 113–119, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-15

ЮРІЙ БАРАННІК: ГАЛЕРИСТ, МИТЕЦЬ, КУРАТОР, НОСІЙ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ МІСІЇ

Мета роботи: *ця стаття присвячена комплексному аналізу багатогранної діяльності Юрія Баранніка (1954–2019) – ключової постаті у становленні та розвитку сучасного мистецького середовища Запоріжжя.*

Методологія. *Дослідження ґрунтується на історико-мистецтвознавчому аналізі, що дозволяє простежити розвиток мистецької діяльності Ю. Баранніка. Використано аналіз першоджерел: наукових досліджень, публікацій у ЗМІ, власних свідчень. Застосовано системний і описовий підходи до аналізу діяльності Баранніка та його проєктів.*

Наукова новизна. *Вперше здійснюється цілісний науковий аналіз діяльності Юрія Баранніка. Систематизовано та узагальнено інформацію про його ключові ініціативи. Виокремлено та проаналізовано його власну художню діяльність, зокрема у сфері світлових проєкцій, що є малодослідженим аспектом.*

Висновки. *Підкреслюється роль фестивалю у популяризації ленд-арту в Україні та світі, а також його вплив на мистецьке середовище Запоріжжя. Крім того, висвітлюється просвітницька та кураторська діяльність Юрія Баранніка, що виходила за межі організації виставок та фестивалів. Зокрема, аналізуються «Тижні конструктивізму», проведення Міжнародної конференції «Універсальність явищ запорізького модернізму і школи Баухауз», а також започаткування багатогранного проєкту «Історичні локації», що об'єднав чотири фестивалі у різних частинах міста. Зазначено роль галереї «Бараннік» у створенні туристично-інформаційного центру. Стаття також торкається власної художньої творчості Юрія Баранніка, яка, хоч і була менш об'ємною через його активну організаторську діяльність, проте відзначалася унікальним талантом, зокрема у використанні світлових проєкцій для підкреслення унікальності простору.*

Ключові слова: *Юрій Бараннік, сучасне мистецтво, Запоріжжя, галерея «Бараннік», фестиваль ленд-арту «Хортиця», кураторська діяльність, просвітницька діяльність, українське мистецтво, конструктивізм.*

Hanna LYSENKO
PhD in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Design, Khortytsia National Academy, 59 Naukovoho Mistechka St, Zaporizhzhia, Ukraine, 69017
***ORCID:** 0000-0003-3781-5572*

Oleh RIABCHENKO
Senior Lecturer at the Department of Design, Khortytsia National Academy, 59 Naukovoho Mistechka St, Zaporizhzhia, Ukraine, 69017
***ORCID:** 0000-0002-8488-846X*

To cite this article: Lysenko, H., Riabchenko, O. (2025). Yurii Barannik: haleryst, mytets, kurator, nosii prosvitnytskoi misii [Yurii Barannik: gallerist, artist, curator, bearer of an educational mission]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 113–119, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-15

YURII BARANNIK: GALLERIST, ARTIST, CURATOR, BEARER OF AN EDUCATIONAL MISSION

The purpose of the paper. *This article presents a comprehensive analysis of the multifaceted activities of Yurii Barannik (1954–2019), a key figure in the formation and development of the contemporary art scene in Zaporizhzhia.*

Methodology. *The study is based on historical and art-historical analysis, tracing the evolution of Barannik's artistic work. Primary sources – scholarly studies, media publications, and personal testimonies – were used. A systematic and descriptive approach was applied to analyze his cultural activities and projects.*

Scientific novelty. *This is the first attempt at a holistic academic study of Yurii Barannik's activities and his significant impact on the artistic landscape of Zaporizhzhia. The article systematizes and summarizes information about his major initiatives. His personal artistic work, particularly in the field of light projections – an underexplored aspect of his creative output – is also analyzed.*

Conclusions. *The research emphasizes Barannik's contribution to the renewal of Zaporizhzhia's cultural environment and the popularization of land art in Ukraine and beyond. The Barannik Gallery became a center for artistic exchange, while the Khortytsia Land Art Festival promoted art in natural settings. His work extended beyond curating exhibitions and festivals – the "Constructivism Weeks," the international conference on Zaporizhzhia modernism and the Bauhaus, and the "Historical Locations" project, uniting four festivals across the city, are examined. The gallery's role in establishing a tourist information center is also highlighted. Despite his busy organizational activity, Barannik's own artistic practice – particularly his use of light projections to reveal the uniqueness of space – demonstrated his distinctive creative talent.*

Key words: *Yurii Barannik, contemporary art, Zaporizhzhia, Barannik Gallery, Khortytsia Land Art Festival, curatorial practice, educational activity, Ukrainian art, constructivism.*

Актуальність проблеми. Юрій Бараннік (1954–2019) відіграв одну з визначальних ролей у становленні сучасного мистецького простору Запоріжжя. Митець, просвітник, організатор, куратор, засновник галереї та один з ініціаторів ленд-арт фестивалю, він активно сприяв трансформації регіонального художнього контексту. Його діяльність значно вплинула на розвиток мистецького середовища міста.

Серед найбільш значущих проєктів, що стимулювали розвиток сучасного мистецтва в Запоріжжі, варто відзначити створення некомерційної галереї «Бараннік» (спочатку "Lenin"), започаткування фестивалю ленд-арту «Хортиця», просвітницького проекту «Тижні конструктивізму» тощо. Ці ініціативи, що діяли протягом багатьох років, сприяли презентації мистецьких творів, активній взаємодії митців, формуванню нового покоління художників та невтомно просували сучасне мистецтво на місцевому та всеукраїнському рівнях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження творчого доробку та організаційної діяльності Ю. Баранніка в українському мистецтвознавстві досі носять фрагментарний характер.

Згадку про один з проектів Ю. Баранніка – фестиваль ленд-арту «Хортиця» можемо знайти у дослідженні Г. Вишеславського, де він досліджує ленд-арт у творчості українських митців (Вишеславський, 2017). У монографії П. Бевзи побіжно розглядається власна творчість Ю. Баранніка під час ленд-арт симпозіуму «Простір Покордоння» (Могриця, Сумська область) (Бевза, 2010).

Попри згадки про його значний внесок у становлення регіонального мистецького середовища, зокрема дисертації Г. Лисенко, де його діяльність розглядалася крізь призму загальних тенденцій розвитку регіонального мистецтва та інституційного становлення, цілісний та глибокий науковий аналіз його спадщини залишається актуальним завданням (Лисенко, 2024). Відтак, дана стаття має на меті заповнити існуючі прогалини, представивши всебічний розгляд ключових етапів його професійної діяльності та її системного впливу на динаміку регіонального мистецтва. **Метою** цієї статті є комплексний аналіз та висвітлення багатогранної діяльності Юрія Баранніка (1954–2019) як однієї з ключових постатей у формуванні та розвитку сучасного мистецького ландшафту Запоріжжя. Дослідження зосереджується на його значному внеску, що включає заснування некомерційної галереї «Бараннік», ініціювання щорічного фестивалю ленд-арту «Хортиця», започаткування «Тижнів конструктивізму» тощо. Стаття також розкриває його просвітницьку, кураторську, художню діяльність та прагне показати, як Юрій Бараннік став справжнім каталізатором культурних перетворень, оскільки він заклав міцний фундамент для подальшого розвитку сучасного мистецтва в Запоріжжі та залишив по собі вагому культурну спадщину.

Виклад основного матеріалу. В художнє життя Запоріжжя Ю. Бараннік увійшов як

засновник некомерційної галереї “Lenin”. Передісторія заснування галереї Юрія Баранніка у 2006 році сягає початку 2000-х років (Бараннік, 2019).

Власне помешкання Юрія, що згодом перетворилося на центр сучасного мистецтва, розташоване на центральному проспекті, було ідеальним місцем для дружніх зустрічей. Виняткова гостинність господаря стала його візитівкою, тому численні друзі, серед яких були представники різноманітних творчих професій, часто навідувалися до людини, що сама була митцем. Спільні чаювання та невимушене спілкування у Баранніка створювали атмосферу, де митці міста могли знайомитися, обмінюватися новинами та ідеями, а також розмірковувати про те, як Запоріжжя – промислове місто, – могло б стати яскравим осередком культури (Бараннік, 2019).

Глибока прихильність Юрія Баранніка до сучасного мистецтва та міста Запоріжжя спонукала його до перетворення власної квартири на першу некомерційну галерею сучасного мистецтва в місті. У 2006 році галерея відкрила свої двері під назвою “Lenin”, а у 2016 році, відповідно до закону про декомунізацію, отримала нове ім’я – галерея «Бараннік» (Depo Запоріжжя, 2016). За період її функціонування (2006–2019) тут було проведено понад 400 подій – виставкових проєктів, лекцій, творчих дискусій (Арт-галерея Lenin, 2014).

Важливим напрямком роботи галереї була співпраця з молоддю, зокрема зі студентами мистецьких та творчих спеціальностей. Юрій Бараннік особисто опікувався молодими талантами, нерідко зв’язуючись з викладачами, щоб запросити якомога більше студентів на виставки. Він, як справжній митець, розумів, що майбутнє мистецтва залежить від активної, небайдужої творчої молоді, здатної сміливо експериментувати, діяти несподівано та натхненно.

Протягом років існування галереї було організовано безліч персональних виставок як запорізьких художників, так і видатних митців України, завжди з обов’язковим виданням буклетів, що містили ключову інформацію про авторів. Це зміцнювало й поглиблювало творчі зв’язки між митцями з різних регіонів країни, надихало їх на подальше спілкування та співпрацю.

Серед визначних подій, що вплинули на розвиток нового мистецтва в Запоріжжі, безперечно, є фестиваль ленд-арту «Хортиця». Започаткований Юрієм Баранніком у 2008 році, цей фестиваль, за словами П. Бевзи, є спадкоємцем міжнародного пленеру «Хортиця» (1994) (Бевза, 2010).

Місце проведення фестивалю змінювалося щороку, охоплюючи як сам острів Хортиця, так і його околиці. Серед локацій – курган «Совутина балка» біля Музею історії Запорізького козацтва, туристичний пляж «Вирва», скеля «Отара» на правому березі біля арочного мосту, урочище «Сагайдачне» та «Великий Луг». Заворожуюча краса та історична велич хортицьких пейзажів роблять їх ідеальним джерелом натхнення для художників. У деякі роки точне місце проведення заходу залишалося таємницею до його початку, що дозволяло художникам творити у спонтанній манері. Цікаво, що поєднання природного ландшафту Хортиці з промисловою аурою Запоріжжя, можливо, знайшло своє відображення у художніх експресіях, дозволяючи митцям вивчати взаємодію природи та індустрії. Цей своєрідний конфлікт контекстів викликає глибокі роздуми про взаємодію людини та природи в індустріалізованому середовищі. Такі умови створювали унікальні можливості для художньої інтерпретації та взаємодії з природним і промисловим ландшафтом, що надавало особливої динаміки художнім виявленням. Це, у свою чергу, виокремлювало фестиваль ленд-арту «Хортиця» з-поміж інших.

Під час Дев’ятого фестивалю ленд-арту «Хортиця» (2016) в урочищі Сагайдачного зібралися художники з усієї України, об’єднані спільним творчим запалом. Ю. Бараннік зазначав, що митці не лише створювали, але й проводили культурологічну та аналітичну роботу, у процесі якої вони обмінювалися досвідом та спільно розробляли стратегії популяризації ленд-арту в Україні та українського ленд-арту у світі (Олійник, 2025).

Оспівування природних просторів сприяє створенню атмосфери, де чисте захоплення природою доповнює глибоке розуміння творчості. Водночас, природний світ виступає потужним співавтором, немов невидимий помічник, протягом усього творчого процесу. Хортицький ленд-арт фестиваль демонстрував значний прогрес у складності інсталяцій з плином часу. Початкові базові композиції поступово перетворилися на низку нетрадиційних творів, що спонукали до роздумів.

Ленд-арт «Хортиця» гармонійно вписався в мистецьке життя Запоріжжя, він приваблював як місцевих, так і міжнародних митців та глядачів. Фестиваль розширив свій художній спектр і, охопивши різні медіа та стилі, щороку дивував чимось новим. Каміння, ґрунт, вода і навіть острівна флора та фауна ставали матеріалом для шедеврів митців в різні роки. Успіх фестивалю ґрунтувався на його заохоченні до мистецьких експериментів і розширення меж.

Хортицький ленд-арт фестиваль прагнув об'єднати мистецтво з природним світом й відновити глибокий зв'язок між художнім вираженням та навколишнім середовищем. Однією з найяскравіших рис ленд-арту «Хортиця» стала його здатність глибоко вражати глядачів. Це мистецтво спонукало до вдумливого самоаналізу та зміцнення зв'язку з навколишнім середовищем острова. Ленд-арт став загальнодоступною подією, яка відкрила можливість долучитися до неї кожному містянину чи відвідувачу. Ця інклюзивність, на нашу думку, здобула виняткового значення для культурно-мистецької спадщини міста, оскільки вона демократизувала мистецтво, зробила його доступним широкому загалу, сприяла активному залученню громади до творчого процесу та його сприйняття. Така відкритість вирізнила цей захід з-поміж інших подібних ініціатив, перетворила його на осередок для прямої взаємодії митців і публіки, що посилило соціальний вимір мистецтва та його інтеграцію в повсякденне життя міста.

Еволюція та значний вплив фестивалю ленд-арту «Хортиця» стали переломним моментом, який, за очікуваннями, матиме тривалий і суттєвий вплив на мистецький ландшафт Запоріжжя. Цілком можливо, що акцент фестивалю на екологічній взаємодії та мистецькій творчості в гармонії з природою надасть нового імпульсу місцевій мистецькій спільноті й переосмислить критерії та цінності інноваційних починань на довгі роки вперед. Прагнення інтегрувати мистецтво з природною красою свідчить про суттєві зміни у сприйнятті, створенні та насолоді мистецтвом у запорізькій мистецькій спільноті.

Просвітницька та кураторська діяльність Юрія Баранніка виходила далеко за межі фестивалю ленд-арту. Щороку, починаючи від 2010 року, галерист проводив «Тижні конструктивізму». Вивченню цього явища, що знайшло своє відображення в архітектурі Запоріжжя, Ю. Бараннік присвятив багато років. А в 2017 році було засновано музей конструктивізму, що мало на меті зберігати, популяризувати та розповсюджувати інформацію про феномен запорізького конструктивізму (Арт-галерея Barannik, Музей конструктивізму, 2017). В цьому ж році галерист ініціював проведення Міжнародної конференції «Універсальність явищ запорізького модернізму і школи Баухауз. Проблеми збереження модерністської спадщини» (відбулась у межах масштабного проєкту "Bauhaus – Zaporizhzhia"). Конференція підкреслила універсальне значення модерністської архітектури в глобальному контексті, відзначивши спільні риси запорізького конструктивізму з німецькою школою Баугауз, а також виокремила надзвичайну історичну та культурну цінність запорізького Соцміста (Флієрл &, 2017).

Також, однією з важливих ініціатив під керівництвом Ю. Баранніка стало започаткування у 2016 році проєкту «Історичні локації». Ця важлива ініціатива об'єднала чотири фестивалі у різних локаціях, що включали виставки, екскурсії та лекції, розраховані як на мешканців, так і на гостей міста. Галерея «Бараннік» працювала над проєктом за фінансової підтримки Агентства США з міжнародного розвитку (USAID). Перший фестиваль був розгорнутий в урочищі Сагайдачного, а його наступна частина відбулася біля Круглого дому (The Odessa Review, 2017).

У 2018 році галерея розширила свою сферу діяльності, створивши туристично-інформаційний центр, присвячений просуванню відомих пам'яток Запоріжжя. Було започатковано проект «Дні музеїв в Туристичному інформаційному центрі». Перша експозиція мала назву «Музей конструктивізму. Запорізький конструктивізм. Світова історія». Натхненник цієї експозиції, Юрій Баранник зазначав: «Ми привезли стенди з фотографіями історії м. Запоріжжя. Це 20–30 роки, це були часи авангарду у мистецтві. Класичний модернізм міжвоєнного періоду або конструктивізм – був затребуваний в усьому світі стиль. І Соцмісто Запоріжжя – це частина світової історії архітектури» (Запорізька міська рада, 2018).

Галерея «Бараннік» стала помітним центром для багатьох сучасних українських художників, закріпивши за собою репутацію

однієї з провідних галерей Запоріжжя (Баранник, 2019). Крім того, у галереї була експозиція, присвячена легенді джазу Олександру Цфасману, уродженцю Запоріжжя. Це свідчить про широту культурних інтересів Юрія Баранніка, який сам був музикантом.

Попри значну організаційну та просвітницьку діяльність, Юрій Бараннік залишався митцем, хоча приділяв менше уваги власній творчості. Він присвятив значну частину свого життєвого і творчого шляху підтримці та розвитку інших митців. Але, незважаючи на це, він зумів розкрити свій самобутній талант. Його унікальність проявилася у здатності виявляти приховану красу довкілля, трансформуючи сприйняття простору через світлові проекції. Прикладом такого підходу є його робота «Пейзаж городища», створена у 2008 році на ленд-арт симпозіумі «Простір Покордоння» в Могриці, що на Сумщині. У цій інсталяції, що виникла з нічної темряви, художник акцентував увагу на чотирьох елементах ландшафту: дереві, річковому руслі, загальному обрисі місцевості та давньому городищі, які він майстерно висвітлив за допомогою штучного освітлення. Цю новаторську методику Бараннік визначив як «авторське штучне освітлення» (Бевза, 2010, с. 146). Цей аспект його діяльності демонструє нерозривний зв'язок між його кураторськими амбіціями та власними художніми пошуками.

У 2023 році ініціативна група громадян висунула пропозицію увічнити пам'ять Юрія Баранніка, видатного митця, галериста, куратора та просвітника, шляхом найменування однієї з вулиць Запоріжжя на його честь. Запорізький історик Павло Кравчук, один із ініціаторів, зазначав: «Легкість, з якою він порушував складні для міста теми, спокушала. Сам він був запорізькою реінкарнацією Сократа, чию апологію, не вагаючись, напишуть майбутні покоління містян. Усе це про Юру Баранніка. Закликаємо увічнити пам'ять про завжди усміхненого доброго генія Запоріжжя в назві однієї з вулиць...» (Олійник, 2025). На нашу думку, ця ініціатива підкреслює суспільне визнання ролі Юрія Баранніка як каталізатора культурних перетворень у Запоріжжі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Діяльність Юрія Баранніка відіграла ключову роль у оновленні та збагаченні художнього життя Запоріжжя. Його внесок охоплював заснування некомерційної галереї, що перетворилася на справжній центр тяжіння для митців та молоді, а також організацію фестивалю ленд-арту «Хортиця», який сприяв популяризації нового виду мистецтва у природному середовищі. Бараннік виступав не лише як куратор та організатор, а й як активний просвітник та дослідник культурної спадщини міста, зокрема його модерністської архітектури. Його проєкти, такі як задум музею конструктивізму та «Історичні локації», підкреслюють його прагнення інтегрувати мистецтво в повсякденне життя містян та висунути на перший план унікальність Запоріжжя. Навіть приділяючи значну увагу іншим, Бараннік демонстрував власний художній талант, що підкреслює його цілісну особистість митця-візіонера. Таким чином, Юрій Бараннік виявився справжнім рушієм мистецького життя Запоріжжя, заклав міцний фундамент для подальшого розвитку сучасного мистецтва в регіоні та залишив по собі значну культурно-мистецьку спадщину.

Подальші дослідження діяльності Юрія Баранніка можуть зосередитися на детальнішому аналізі впливу його просвітницьких ініціатив на формування мистецької свідомості громади Запоріжжя. Також перспективним є компаративний аналіз його кураторської практики з діяльністю провідних українських та європейських інституцій сучасного мистецтва. Окрему увагу можна приділити рецепції та критичній оцінці його власної художньої творчості у контексті українського мистецтва кінця XX – початку XXI століть, особливо в частині його експериментів зі світловими проєкціями. Дослідження архівних матеріалів та свідчень сучасників може значно поглибити наше розуміння його впливу на динаміку культурного життя регіону.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арт-галерея Barannik, Музей конструктивізму. *Запорізький обласний туристично-інформаційний центр*. URL: http://zotic.zp.ua/art-galereya-varannik-muzej-konstruktyvizmu/ (дата звернення: 10.07.2025).

2. Арт-галерея Lenin. *Центр міської історії*. URL: https://www.lvivcenter.org/discussions/art-gallery-lenin-2/ (дата звернення: 05.07.2025).

3. Бараннік Юрій. Про успіх галереї Lenin, бізнес та Запоріжжя. *Мистецька Ініціатива Тимчасового Єднання Цінностей. Портал про сучасне мистецтво України*. URL: https://mitec.ua/category/artists/barannik-yuriy/ (дата звернення: 05.07.2025).

4. Бараннік Юрій. Про юність галереї Lenin. *Мистецька Ініціатива Тимчасового Єднання Цінностей. Портал про сучасне мистецтво України*. URL: https://mitec.ua/category/artists/barannik-yuriy/ (дата звернення: 05.07.2025).

5. Біля Хортиці відбувся ленд-арт фестиваль. 18 квітня 2015, 20:15 *Національний заповідник Хортиця*. URL: https://hortica.zp.ua/ua/news/179-landart2015-photo (дата звернення: 10.07.2025).

6. Вишеславський Г. Ленд-арт у творчості українських митців. *Сучасне мистецтво*. 2017. Вип. 13. С. 59–72.

7. Відома запорізька арт-галерея Lenin декомунізувалася. *Депо Запоріжжя*. URL: https://zp.depo.ua/ukr/zp/vidoma-zaporizka-art-galereya-lenin-dekomunizuvalasya-25022016144800 (дата звернення: 10.07.2025).

8. Лисенко Г. О. Художнє життя Запоріжжя другої половини XX – початку XXI століть : дис. … д-ра філософії за спец. 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Харків, 2024. 306 с.

9. Мистецтво довкілля. Україна 1989–2010 : альбом / упоряд. П. Бевза. Київ : Софія-А, 2010. 200 с.

10. Олійник С. Дев'ять років тому урочище Сагайдачного у Запоріжжі виглядало дуже незвичайно. *Zprz. City*. URL: https://zprz.city/news/view/dev-ta-039-yat-rokiv-tomu-urochishhe-sagajdachnogo-u-zaporizhzhi-viglyadalo-duzhe-nezvichajno-foto (дата звернення: 10.07.2025).

11. Олійник С. У Запоріжжі пропонують назвати вулицю ім'ям відомого галериста. *Zprz. City*. URL: https://zprz.city/news/view/u-zaporizhzhi-proponuyut-nazvati-vulitsyu-imyam-vidomogo-galerista (дата звернення: 10.07.2025).

12. У Запорізькому Туристичному інформаційному центрі розпочато новий проєкт. *Запорізька міська рада*. URL: https://zp.gov.ua/uk/articles/item/3117/u-zaporizkomu-turistichnomu-informacijnomu-centri-rozpochato-novij-proekt (дата звернення: 05.07.2025).

13. Флієрл Т., Кравчук П., Кузьменко О. Баухаус – Запоріжжя : науково-популярне видання. *Універсальність явищ запорізького модернізму і школи Баухаус. Проблеми збереження модерністської спадщини* : матеріали науково-практичної конференції / упоряд. : П. Бойко, П. Кравчук, Н. Лобач. Запоріжжя, 2017. 48 с.

14. New Constructivist Art Museum To Open In Zaporizhia. The Odessa Review. August 3, 2017. URL: https://web.archive.org/web/20191109092709/http://odessareview.com/new-constructivist-art-museum-open-zaporizhia/ (дата звернення: 10.07.2025).

REFERENCES:

1. Art-halereya Barannik, Muzei konstruktivizmu [Barannik Art Gallery, Museum of Constructivism]. (n. d.). *Zaporizkyi oblasnyi turystychno-informatsiinyi tsentr – Zaporizhzhia Regional Tourist Information Center*. Retrieved from http://zotic.zp.ua/art-galereya-varannik-muzej-konstruktyvizmu/ [in Ukrainian].

2. Art-halereya Lenin [Lenin Art Gallery]. (n. d.). *Tsentr miskoi istorii – Center for Urban History*. Retrieved from https://www.lvivcenter.org/discussions/art-gallery-lenin-2/ [in Ukrainian].

3. Barannik, Yu. (n. d.). Pro uspikh halerei Lenin, biznes ta Zaporizhzhia [About the success of Lenin gallery, business and Zaporizhzhia]. *Mystetska Initsiatyva Tymchasovoho Yednannia Tsinnostei. Portal pro suchasne mystetstvo Ukrainy – Artistic Initiative for Temporary Unity of Values. Portal about Contemporary Art of Ukraine*. Retrieved from https://mitec.ua/category/artists/barannik-yuriy/ [in Ukrainian].

4. Barannik, Yu. (n. d.). Pro yunist galerei Lenin [About the youth of Lenin gallery]. *Mystetska Initsiatyva Tymchasovoho Yednannia Tsinnostei. Portal pro suchasne mystetstvo Ukrainy – Artistic Initiative for Temporary Unity of Values. Portal about Contemporary Art of Ukraine*. Retrieved from https://mitec.ua/category/artists/barannik-yuriy/ [in Ukrainian].

5. Bilya Khortitsi vidbuvsya lend-art festyval [Land art festival took place near Khortytsia]. (2015, April 18). *Natsionalnyi zapovidnyk Khortytsia – Khortytsia National Reserve*. Retrieved from https://hortica.zp.ua/ua/news/179-landart2015-photo [in Ukrainian].

6. Vysheslavskyi, H. (2017). Lend-art u tvorchosti ukrainskykh myttsiv [Land art in the works of Ukrainian artists]. *Suchasne mystetstvo – Contemporary Art*, 13, 59–72 [in Ukrainian].

7. Vidoma zaporizka art-halereya Lenin dekomunizuvalasya [Famous Zaporizhzhia art gallery Lenin decommunized]. (2016, February 25). *Depo Zaporizhzhia*. Retrieved July 10, 2025, from https://zp.depo.ua/ukr/zp/vidoma-zaporizka-art-galereya-lenin-dekomunizuvalasya-25022016144800 [in Ukrainian].

8. Lysenko, H. O. (2024). Khudozhnie zhyttya Zaporizhzhya druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit [Artistic life of Zaporizhzhia in the second half of the XX – early XXI centuries]. PhD thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

9. Bevza, P. (Eds.). (2010). Mystetstvo dovkillia. Ukraina 1989–2010: albom [Environmental art. Ukraine 1989–2010: album]. Kyiv : Sofia-A [in Ukrainian].

10. Oliinyk, S. (2025, May 8). Dev'yat rokiv tomu urochyshche Sahaidachnoho u Zaporizhzhi vyhlyadalo duzhe nezvychayno [Nine years ago, Sagaydachny tract in Zaporizhzhia looked very unusual]. *Zprz. City*. Retrieved from https://zprz.city/news/view/dev-ta-039-yat-rokiv-tomu-urochishhe-sagajdachnogo-u-zaporizhzhi-viglyadalo-duzhe-nezvichajno-foto [in Ukrainian].

11. Oliinyk, S. (n. d.). U Zaporizhzhi proponuyut nazvati vulytsyu im'yam vidomoho halerysta [In Zaporizhzhia, it is proposed to name a street after a famous gallerist]. *Zprz. City*. Retrieved from https://zprz.city/news/view/u-zaporizhzhi-proponuyut-nazvati-vulitsyu-imyam-vidomogo-galerista [in Ukrainian].

12. U Zaporizkomu Turystychnomu informatsiynomu tsentri rozpochato novyy proekt [A new project has been launched at the Zaporizhzhia Tourist Information Center]. (2018, July 9). *Zaporizka miska rada – Zaporizhzhia City Council*. Retrieved from https://zp.gov.ua/uk/articles/item/3117/u-zaporizkomu-turistichnomu-informacijnomu-centri-rozpochato-novij-proekt [in Ukrainian].

13. Fliyerl, T., Kravchuk, P., & Kuzmenko, O. (2017). Bakhaus – Zaporizhzhia : naukovo-populyarne vydannya. Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii "Universalnist yavyshch zaporizkoho modernizmu i shkoly Bakhaus. Problemy zberezhennya modernistskoi spadshchyny" [Bauhaus – Zaporizhzhia : Popular science publication. Materials of the scientific and practical conference "Universality of Zaporizhzhia modernism phenomena and Bauhaus school. Problems of preserving modernist heritage"]. P. Boiko, P. Kravchuk, N. Lobach (Ed.). Zaporizhzhia [in Ukrainian].

14. New Constructivist Art Museum To Open In Zaporizhia. (2017, August 3). The Odessa Review. Retrieved from https://web.archive.org/web/20191109092709/http://odessareview.com/new-constructivist-art-museum-open-zaporizhia/ [in English].

УДК 008+791.4
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-16

Кристина НАСТАЧЕНКО
викладач, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
ORCID: *0000-0003-1376-4571*

Олексій НАСТАЧЕНКО
старший викладач, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
ORCID: *0009-0001-3439-180X*

Алла ГІХОНК
викладач, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
ORCID: *0009-0000-7959-3299*

Бібліографічний опис статті: Настаченко, К., Настаченко, О., Гіхонк, А. (2025). Міжкультурні коди в режисурі шоу та артпроєктів: локальне й глобальне. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 120–127, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-16

МІЖКУЛЬТУРНІ КОДИ В РЕЖИСУРІ ШОУ ТА АРТПРОЄКТІВ: ЛОКАЛЬНЕ Й ГЛОБАЛЬНЕ

У статті здійснено теоретико-аналітичне осмислення міжкультурних кодів як ключових елементів сучасної режисури шоу та артпроєктів, що функціонують на перетині локальних традицій і глобальних форматів. Обґрунтовано актуальність дослідження в умовах посилення глобалізаційних процесів, що вимагають нових підходів до репрезентації локальної ідентичності через мистецькі форми. ***Метою дослідження*** *є виявлення специфіки функціонування міжкультурних кодів у режисурі мистецьких проєктів і стратегій адаптації локального змісту до глобального контексту та навпаки.*

Методологія дослідження *спиралася на міждисциплінарний аналіз, що інтегрував семіотичний, культурологічний та режисерсько-практичний інструментарій для комплексного вивчення міжкультурних кодів у контексті сценічного мистецтва та глобальної комунікації.* ***Наукова новизна дослідження*** *полягає у виокремленні, систематизації та теоретичному осмисленні режисерських стратегій оперування міжкультурними кодами в різноманітних шоу та мистецьких проєктах на динамічному перетині локального й глобального культурних контекстів.*

Результати та висновки. *Розкрито теоретичні засади міжкультурної комунікації в мистецтві з опорою на концепти культурного коду, символічного перекладу та інтеркультурного діалогу. Виокремлено основні режисерські стратегії взаємодії з міжкультурними кодами: гібридизацію, контекстуалізацію та деконструкцію. Проаналізовано приклади застосування цих стратегій на прикладі українських артпроєктів, що були презентовані на міжнародних фестивалях, а також у межах адаптації глобальних шоу-форматів, зокрема телепроєкту «Танці з зірками». Доведено, що режисер виступає як культурний фасилітатор, здатний транслювати локальні наративи універсальною сценічною мовою, зберігаючи при цьому глибинну семантику національного. Увага до культурного коду в режисурі розглядається як чинник міжкультурного порозуміння та засіб гуманітарної дипломатії.*

Матеріали даного дослідження становлять інтерес для широкого кола науковців і практиків, зокрема фахівців у галузі режисури, сценічного мистецтва, культурології, семіотики, міжкультурної комунікації, а також для експертів із креативних індустрій, які працюють із глобальними форматами. Особливо цінною ця розвідка буде для дослідників постколоніального простору, де актуалізується необхідність переосмислення локального досвіду через універсальні художні мови. Подальші дослідження доцільно спрямувати на поглиблений аналіз семіотики міжкультурних кодів у цифрових форматах сценічного мистецтва та вивчення рецепції локальних смислів у глобальному контексті.

Ключові слова: *міжкультурна комунікація, культурні коди, режисура артпроєктів, локальна ідентичність, глобальні наративи, сценічна мова, гібридизація, культурна адаптація.*

Krystyna NASTACHENKO
Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Descent, Kharkiv, Ukraine, 61000
ORCID: *0000-0003-1376-4571*

Oleksii NASTACHENKO
Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Descent, Kharkiv, Ukraine, 61000
ORCID: *0009-0001-3439-180X*

Alla GIKHONK
Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Descent, Kharkiv, Ukraine, 61000
ORCID: *0009-0000-7959-3299*

To cite this article: Nastachenko, K., Nastachenko, O., Gikhonk, A. (2025). Mizhkulturni kody v rezhysuri shou ta artproiektiv: lokalne y hlobalne [Intercultural codes in directing show and art projects: local and global]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 120–127, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-16

INTERCULTURAL CODES IN DIRECTING SHOWS AND ART PROJECTS: LOCAL AND GLOBAL

The article presents a theoretical and analytical reflection on intercultural codes as key elements of contemporary directing in shows and art projects that operate at the intersection of local traditions and global formats. The relevance of the study is substantiated in the context of intensifying globalization processes, which require new approaches to representing local identity through artistic forms. ***The aim of the study*** *is to identify the specifics of intercultural code functioning in the directing of artistic projects and the strategies for adapting local content to the global context and vice versa.*

The research methodology *is based on an interdisciplinary analysis that integrates semiotic, cultural, and directing-practical tools for a comprehensive study of intercultural codes within the context of performing arts and global communication. The scientific novelty of the study lies in the identification, systematization, and theoretical reflection on directing strategies for operating with intercultural codes in various shows and artistic projects at the dynamic intersection of local and global cultural contexts.*

Results and conclusions. *The article outlines the theoretical foundations of intercultural communication in the arts, relying on the concepts of cultural code, symbolic translation, and intercultural dialogue. Key directing strategies for engaging with intercultural codes are identified: hybridization, contextualization, and deconstruction. The application of these strategies is analyzed using examples of Ukrainian art projects presented at international festivals, as well as within the adaptation of global show formats, particularly the television project *Dancing with the Stars. It is demonstrated that the director acts as a cultural facilitator capable of conveying local narratives through a universal stage language while preserving the deep semantics of national identity. Attention to cultural code in directing is viewed as a factor in fostering intercultural understanding and as a tool of humanitarian diplomacy.*

The materials of this study are of interest to a wide range of scholars and practitioners, particularly specialists in directing, performing arts, cultural studies, semiotics, intercultural communication, as well as experts in creative industries working with global formats. This research will be especially valuable for scholars in postcolonial contexts, where the need to rethink local experience through universal artistic languages becomes particularly relevant. Future research should focus on an in-depth analysis of the semiotics of intercultural codes in digital formats of performing arts and on the study of the reception of local meanings in a global context.

Key words: *intercultural communication, cultural codes, directing of art projects, local identity, global narratives, stage language, hybridization, cultural adaptation.*

Актуальність проблеми. У сучасному мистецькому ландшафті режисура видовищних заходів та мистецьких проєктів набуває особливого значення в контексті міжкультурної комунікації, де першочерговим стає завдання узгодження автентичних місцевих значень із загальносвітовими наративами. В умовах зростання інтенсивності культурного обміну, транскордонної мобільності мистецтва та розширення майданчиків для міжнародної репрезентації творчих ініціатив, визріла нагальна потреба у глибокому фаховому осмисленні культурних кодів, що свідомо чи несвідомо застосовуються режисерами для ідентифікації, адаптації або ж трансформації культурних ідентичностей (Набоков & Крипчук, 2023, с. 93). Динаміка взаємодії локального та глобального на сценічному просторі не лише продукує новітні естетичні парадигми, але й створює потенційні зони непорозуміння, що неминуче актуалізує питання інтерпретації традицій, символіки та репрезентації категорій «свого» та «чужого».

Актуальність обраної проблематики визначена необхідністю критичного аналізу режисерських стратегій, спрямованих на налагодження плідного кроскультурного діалогу. У новітніх видовищних формах – починаючи від національних презентацій на престижних

міжнародних виставках і закінчуючи синтетичними міждисциплінарними перформансами – чітко простежується потреба в розробці дієвих інструментів культурної адаптації сценічного контенту (Кандагура & Миколайчук, 2024). Водночас, у науковому дискурсі досі відчувається брак комплексних досліджень, які б всебічно аналізували міжкультурну символіку та специфіку режисерських рішень у контексті глобалізованого мистецького середовища.

Фокус спрямовано на розкриття механізмів, за допомогою яких режисери видовищних заходів та мистецьких проєктів здійснюють складний процес трансляції локальних смислів у глобальний контекст, майстерно використовуючи різноманітні засоби сценічної мови, глибоко закорінену культурну символіку, виважені адаптаційні стратегії та інтерпретацію усталених традицій. Особливу увагу приділено дослідженню функціонування режисури як важливого інструменту міжкультурної медіації. Було виокремлено такі ключові завдання цього дослідження:

– здійснити виокремлення основних типів культурних кодів, що знаходять своє відображення в сучасних видовищних заходах та мистецьких проєктах;

– провести ретельний аналіз конкретних прикладів локалізації глобального змісту та глобалізації локального у практичних режисерських стратегіях;

– дати розгорнутий опис ефективних методів кроскультурної адаптації, що застосовуються в сучасних сценічних практиках;

– виявити ключові проблеми та окреслити перспективні напрями режисерського діалогу з багатоманітною глобальною аудиторією.

Наукова новизна представленої роботи полягає у здійсненій систематизації та глибокому теоретичному осмисленні різноманітних режисерських підходів до формування цілісного міжкультурного смислового поля у видовищних заходах та мистецьких проєктах. У межах дослідження запропоновано оригінальну класифікацію стратегій сценічної локалізації в умовах всеосяжної глобалізації та введено до наукового обігу низку нових понять, безпосередньо пов'язаних із процесами культурної адаптації в режисурі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У контексті невпинного розширення міжнародних обріїв сценічних та мистецьких проєктів питання міжкультурної комунікації в творчому процесі набуває особливої гостроти. Одним із наріжних каменів цього процесу є ідентифікація та інтерпретація культурних кодів, що знаходять своє втілення в режисерській практиці. У цьому зв'язку заслуговує на увагу праця Є. Толепбергена та С. Каржаубаєвої, де автори здійснили спробу артикулювати формулу розуміння культури мови тіла у фізичному театрі, розглядаючи його як самобутню форму невербальної взаємодії (Tolepbergen, Karzhaubaeva, 2023). Проведене дослідження виявило органічний зв'язок між культурними кодами та тілесною експресією на сцені, що є визначальним у процесі міжкультурного сприйняття сценічного змісту.

Важливі аспекти візуальної мови театру та принципів конструювання сценічного простору, зокрема щодо композиції, колористики, фактури та ритму, стали предметом аналізу в монографії К. Меллой (Malloy, 2022). Авторка зосереджує увагу на художніх засобах, що безпосередньо впливають на глядацьке сприйняття. Проте, питання трансляції локальних смислів у глобальному контексті висвітлено недостатньо широко, що зумовлює необхідність подальшого поглибленого теоретичного осмислення.

Цінні теоретичні підґрунтя для нашого дослідження закладено у праці С. Лю, К. Галлуа та З. Волчич, де розкрито ключові моделі міжкультурної комунікації, включаючи концепції культурної ідентичності, адаптації та культурного шоку (Liu, Gallois, Volcic, 2023). Теоретичні висновки цього дослідження створюють міцну основу для інтерпретації складних процесів взаємодії між митцем та аудиторією в кроскультурному середовищі. Подібні підходи знаходять свій подальший розвиток у роботі J. Baldwin та її співавторів, де особливий акцент зроблено на культурній чутливості, міжкультурному діалозі та стратегічному розумінні культурних відмінностей у повсякденному житті (Baldwin et al., 2023).

В українському науковому дискурсі вагоме місце посідає стаття С. Прищенка, в якій культурна спадщина плакату розглядається як важливий засіб комунікативного та творчого досвіду (Прищенко, 2021). Дослідження акцентує увагу на візуальній символіці як дієвому інструменті трансляції культурних кодів, що має безпосереднє значення для розуміння

особливостей сценічного оформлення у міжкультурних проєктах.

Попри наявність цінних теоретичних розвідок, низка принципових питань міжкультурної комунікації в режисурі видовищних заходів залишається на периферії академічної уваги. Зокрема, потребує поглибленого аналізу проблема інтеграції локальних і глобальних культурних кодів у сценічне дійство. Також, малодослідженими є механізми сценічної культурної адаптації та способи формування повноцінного міжкультурного діалогу засобами режисерського рішення.

Метою дослідження було з'ясування специфіки функціонування міжкультурних кодів у режисурі видовищних заходів та мистецьких проєктів, а також виявлено режисерські стратегії, що застосовуються для адаптації локального культурного змісту до глобального контексту та, навпаки, інтерпретації глобальних наративів крізь призму локальної ідентичності.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасному мистецькому вимірі міжкультурна комунікація перестає бути пасивним процесом взаєморозуміння, натомість постає як інтенсивна взаємодія різнорідних культурних систем, що вступають у безпосередній діалог на сценічному майданчику, у візуальному просторі або в тактильно-просторовому середовищі мистецького проєкту (Аксютенко, 2024, с. 14). На наш погляд, тут вже йдеться не просто про трансляцію інформації, а про глибоке зіткнення смислових полів, де кожна культура репрезентується не як монолітне утворення, а як складна, напружена мережа кодів, звичаїв, символів та усталених форм художнього вираження. У цьому контексті мистецька комунікація повинна розгортатися не на рівні універсального повідомлення, а крізь призму індивідуальної та колективної культурної пам'яті, емоційного досвіду та закодованих невербальних сигналів.

Ключову роль у цьому складному процесі відіграють культурні коди – багатошарові знакові системи, що акумулюють специфічні способи мислення, фундаментальні цінності та світоглядні константи певної культурної спільноти (Liu, Gallois & Volcic, 2023). Як зазначено у праці дослідників, у мистецькій практиці культурні коди виконують низку важливих функцій: ідентифікаційну (маркуючи культурну приналежність смислу), інтерпретативну (направляючи глядача в процесі розуміння художнього висловлювання) та моделювальну (конструюючи нову художню реальність на перетині локального та глобального). Сценічна мова актора, візуальні метафори художника, пластика тіла перформера, ритмічна організація звуку, тактильні відчуття від матеріалу, значуще мовчання та інтонаційні нюанси – усе це стає переконливим носієм культурного коду, що одночасно існує в часі та поза його межами.

Міжкультурна взаємодія в мистецтві живиться напругою між дихотомією «свого» та «чужого». Спираючись на теоретичні засади діалогічної парадигми, культурний контакт ніколи не є нейтральним актом: він неминуче призводить або до формування спільної зони інтерпретації, або ж виводить на поверхню потенційний конфлікт символічних систем. Теорія міжкультурного діалогу розглядає комунікацію не як простий обмін усталеними значеннями, а як динамічний процес співіснування множинних смислів, де пауза може виявитися красномовнішою за вимовлене слово, а відсутність певного коду – покажчиком глибокої культурної відмінності. Простір мистецького проєкту в такій інтерпретації трансформується на своєрідну арену символічного співбуття, де режисер виконує не лише функцію координатора естетичних елементів, але й роль медіатора між різними культурними світами, що прагнуть знайти спільну мову порозуміння.

Однак, всеосяжна глобалізація суттєво трансформувала саму природу цього діалогу. У глобалізованому світі локальні традиції вже не існують в ізольованому стані – вони зазнають постійних модифікацій, переосмислень, адаптуються до універсального художнього дискурсу, іноді поступаючись первісною автентичністю заради досягнення ширшої зрозумілості (Malloy, 2022). Водночас, цей процес не є виключно деструктивним. Трансформація традицій у глобальному контексті здатна продукувати абсолютно нові форми художнього вираження, які не заперечують локальну ідентичність, а навпаки – репрезентують її в більш складному, багатогранному вигляді. Відбувається значуще зміщення самого принципу інтерпретації: традиція перестає бути непорушним каноном, а постає як відкритий, динамічний код, доступний до множинного прочитання та постійної реконфігурації.

На нашу думку, у зв'язку з такими соціокультурними зрушеннями культурні кордони стають дедалі більш розмитими, а ідентичність втрачає свою жорстку прив'язку до географічного простору, режисерська практика неминуче набуває рис інтеркультурності. Режисер нині вже не обмежується рамками суто національних чи традиційних кодів – він вільно оперує багатогранною палітрою знаків, смислових нюансів, візуальних конвенцій та ритмічних структур, що сягають корінням у різні культурні контексти (рисунок 1). Саме тому глибоке осмислення міжкультурних кодів стає для митця не просто естетичним вибором, а й відповідальною етичною позицією в контексті глобального діалогу.

Однією з ключових стратегій у роботі з багатошаровими культурними змістами є гібридизація – свідоме та виважене поєднання елементів, що походять з різних культурних систем, що відкриває шлях до створення принципово нових художніх форм. Гібридизація – це не хаотичне змішування, а тонке естетичне програмування взаємодії кодів, де кожен елемент зберігає свою унікальність, водночас розкриваючись для багаторівневого інтерпретування. У сучасних видовищних проєктах ця стратегія яскраво проявляється у синтезі західної драматургічної традиції з ритуальними елементами східних перформансів, у поєднанні автентичного музичного фольклору з сучасними електронними звуковими ландшафтами, у вплетенні традиційної символіки у гнучкі модульні сценографічні рішення. Показовим прикладом може слугувати сценічне дійство, де естетика японського театру Но органічно співіснує з пластичною виразністю сучасного європейського перформансу, утворюючи унікальний простір міжкультурної рефлексії, де жодна зі сторін не втрачає своєї самобутності, а натомість народжується нова, цілісна художня єдність.

Іншою важливою режисерською тактикою є контекстуалізація – майстерна адаптація локального культурного матеріалу до широкого глобального інформаційного поля без нівелювання його глибинного змісту. Йдеться про інтелектуальну трансформацію локальних тем, які набувають нових семантичних відтінків у процесі діалогу з міжнародною аудиторією. У цій стратегії режисер виступає в ролі проникливого інтерпретатора контексту, здатного розшифрувати локальний культурний код у зрозумілій художній формі, уникаючи при цьому спрощення чи надмірної фольклоризації. Наприклад, у проєкті, присвяченому трагічній історії депортації кримських татар, режисер використовує універсальну мову тіла, автентичні документальні свідчення та лаконічну мінімалістичну сценографію, що в сукупності створює емоційно потужне та водночас глибоко зрозуміле художнє висловлювання про втрату, ідентичність та історичну пам'ять. У результаті

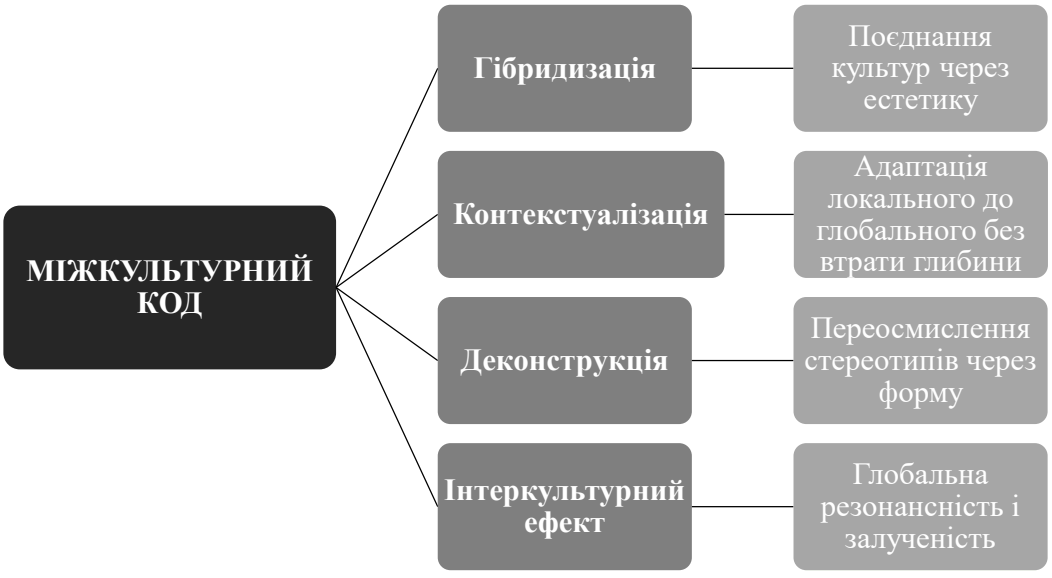

Рис. 1. Режисерські стратегії роботи з міжкультурними кодами

Джерело: створено автором

локальна травма знаходить відгук у глобальному співпереживанні.

Третьою значущою стратегією є деконструкція, що полягає у свідомому розкладанні усталених культурних стереотипів та їхньому критичному художньому переосмисленні. Деконструктивна режисура не просто фіксує наявність стереотипу, а розкриває його внутрішню суперечливість, виявляючи, що в основі стійких уявлень часто криється культурне непорозуміння або ж колоніальний погляд на «іншого». Мистецькі засоби – гостра іронія, гротескна образність, символічна інверсія – стають потужними інструментами цієї критичної операції. Так, у театральній постановці, що деконструює стереотипний образ «східної жінки» в уявленні західного глядача, режисерка навмисно гіперболізує шаблонізовані візуальні коди (вуаль, мовчання, покірність), доводячи їх до абсурду, демонструючи їхню внутрішню порожнечу та естетичну неспроможність. Деконструкція в цьому контексті постає як спосіб повернення суб'єктності тим, чий образ колись був зведений до спрощеної знакової конструкції.

Застосування цих трьох стратегій не лише збагачує естетичне розмаїття сучасних видовищних заходів та мистецьких проєктів, але й стимулює активне глядацьке мислення, виводячи мистецтво за межі пасивного споглядання – у сферу глибокого осмислення, критичного сумніву та активної співучасті. Режисура в міжкультурному контексті постає як сфера високої відповідальності: перед історичною пам'яттю, перед мовною різноманітністю, перед багатогранною культурною множинністю світу (Tolepbergen & Karzhaubaeva, 2023).

У сучасному українському мистецькому просторі дедалі виразніше окреслюється тенденція активного залучення до глобального міжкультурного діалогу. Мистецькі проєкти, що гідно представляють Україну на міжнародних платформах, на наш погляд не лише демонструють самобутність національної ідентичності, а й засвідчують здатність української режисури майстерно оперувати складними міжкультурними кодами, вправно адаптуючи, глибоко трансформуючи та критично деконструюючи загальносвітові смисли крізь призму унікальної локальної оптики. Ретельний аналіз окремих знакових кейсів дає змогу простежити конкретні механізми цієї плідної художньої взаємодії (таблиця 1).

«Шоу-резиденція Dakh» – унікальний проєкт, що органічно поєднує елементи театру, музики, перформансу та оригінального сценографічного рішення, постає як яскравий приклад режисерської гібридизації та контекстуалізації. Успішні міжнародні презентації, зокрема на престижних фестивалях у Німеччині, Польщі та Франції, переконливо продемонстрували здатність українських митців не лише берегти автентичну естетичну природу свого мистецтва, а й репрезентувати її універсальною художньою мовою, зрозумілою широкому міжнародному загалу. Візуальний код українського села, багата палітра традиційного вокалу, глибокий ритм обрядовості – усе це майстерно інтегрується в постдраматичну структуру, набуваючи нових смислових відтінків через композиційне переосмислення та сміливу сценічну модернізацію. Цей знаковий проєкт створює особливий простір для міжкультурного резонансу, де глибоко локальні теми (традиція, спільнота, ритуал) знаходять своє прочитання як універсальні (екзистенція, відчуження, невпинний пошук ідентичності). У такий спосіб «Шоу-резиденція Dakh» перестає бути простим «експортом культури», а стає активним

Таблиця 1

Порівняльна характеристика міжкультурних стратегій у «Шоу-резиденція Dakh» та «Танці з зірками»

Параметр	Шоу-резиденція Dakh	Танці з зірками (українська версія)
Формат	Постдраматичний театр, перформанс	ТБ-формат, розважальне шоу
Базова стратегія	Гібридизація + контекстуалізація	Контекстуалізація + часткова деконструкція
Джерело культурних кодів	Локальні ритуали, автентична музика	Глобальний формат з локальними адаптаціями
Режисерська задача	Переосмислення традиції, інтеркультурна медитація	Інтеграція локальних смислів у глобальний формат
Результат	Інтеркультурний діалог	Інтерпретація локальної ідентичності

Джерело: створено автором

учасником глобального культурного обміну, де українське звучить не як екзотичний артефакт, а як самобутній і вагомий голос.

Інший важливий напрям міжкультурної взаємодії полягає в органічному впровадженні глобальних форматів в український медіапростір, що яскраво ілюструється такими успішними проєктами, як адаптація популярної франшизи «Танці з зірками». Попри свою розважальну природу, ця телевізійна програма є показовим прикладом глибоко закодованої міжкультурної комунікації, в якій режисерські рішення набувають особливого смислового навантаження. Процес адаптації західного шоу в українському контексті виявив декілька ключових стратегій: з одного боку – ретельне збереження базової структури формату (динамічний ритм, гостра конкуренція, впізнавані візуальні архетипи), з іншого – свідоме та органічне вплетення локальних культурних елементів, зокрема через ретельний вибір музичного матеріалу, стилізацію танцювальних постановок, особливі наративні інтонації у промоційних матеріалах.

В окремих пам'ятних випусках «Танців з зірками» спостерігалося проникливе сценічне відтворення важливих сторінок національної пам'яті, зокрема в епізодах, присвячених трагічним подіям війни, болючим втратам або визначним культурним героям. У цьому контексті глобальний формат набуває функції важливої соціокультурної платформи, а режисер виконує роль своєрідного фасилітатора змісту, майстерно адаптуючи універсальну форму до конкретного національного контексту. У такому глибокому прочитанні формат перестає бути просто імпортованою розвагою і перетворюється на дієвого медіатора національного досвіду, зрозумілого та емоційно близького навіть у межах суворо структурованого глобального шоу-продукту (Стоколяс, 2024).

У результаті ретельного аналізу цих знакових кейсів стає очевидним, що українська режисура продемонструвала вражаючу здатність до гнучкого смислового маневрування між локальним та глобальним, зберігаючи при цьому непорушну культурну щільність і водночас успішно інтегруючись у широкий міжкультурний діалог. Саме ця унікальна здатність – органічно поєднувати глибоку ідеологічну чутливість з винятковою формальною гнучкістю – формує нову якість українських мистецьких проєктів, які стають не лише об'єктами пасивного перегляду, а й важливими подіями глибокого співпереживання, взаємного розуміння та глобальної солідарності.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У проведеному дослідженні було встановлено, що режисура сучасних видовищних заходів та мистецьких проєктів, функціонуючи в умовах кроскультурного обміну, демонструє зростаючу орієнтацію на використання міжкультурних кодів як дієвих інструментів діалогу, адаптації та глибокої трансформації. З'ясовано, що ключовими режисерськими стратегіями в цьому складному контексті виступають гібридизація, контекстуалізація та деконструкція, які надають можливість ефективно транслювати унікальну локальну культурну ідентичність у зрозумілих глобальних форматах, зберігаючи при цьому її глибинну змістову насиченість.

Аналіз знакових кейсів українських мистецьких проєктів, успішно представлених на престижних міжнародних фестивалях, а також процесів адаптації популярних глобальних шоу-форматів у локальному медіапросторі переконливо засвідчив здатність української режисури до гнучкого та відповідального моделювання художнього висловлювання. У межах цієї моделі особливу увагу було приділено тому, що саме міжкультурні коди – візуальні образи, звукові рішення, наративні структури – слугують своєрідною платформою для виникнення принципово нових смислових зв'язків, у яких багата традиція може бути не лише дбайливо збережена, а й органічно актуалізована крізь призму сучасних естетичних форм.

Подальші наукові розвідки в цьому напрямі видаються перспективними у кількох ключових аспектах. Насамперед, це розширення типології режисерських стратегій, зокрема з урахуванням стрімкого розвитку новітніх цифрових форматів та унікальних можливостей віртуального перформансу. Не менш важливим є поглиблений аналіз складної семіотики міжкультурних кодів у сучасному шоу-дизайні та організації сценічного простору. Окремої уваги заслуговує детальне вивчення особливостей рецепції міжкультурного контенту з боку різноманітної міжнародної аудиторії, особливо в складному контексті війни, численних криз та нових форм культурного опору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аксютенко Б. О. Європейський фестивальний рух як форма культурної взаємодії циркового мистецтва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 294–304. URL: http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3642
2. Кандагура К., Миколайчук І. Вплив міжкультурної толерантності на ефективність діяльності працівників в організації. *Review of Transport Economics and Management*. 2024. № 11 (27). С. 115–121. DOI: https://doi.org/10.15802/rtem2024/296533
3. Набоков Р., Крипчук М. Дидактичне обґрунтування теоретичних і практичних компонентів викладання курсу «Режисура шоу та артпроєктів» в умовах екстреного дистанційного онлайн-навчання. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2023. Т. 6, № 1. С. 88–100. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.1.2023.276722
4. Прищенко С. В. Cultural heritage of a poster: communicative and creative experience. *Creativity Studies*. 2021. Vol. 14, No 1. P. 18–33. DOI: https://doi.org/10.3846/cs.2021.12605
5. Стоколяс М. Розвиток сучасної методики поп-вокалу в контексті міжкультурної комунікації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*. 2024. № 49. С. 337–342. URL: https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/877/1704
6. Zhavoronkov M. Мистецтво ілюзіонізму в контексті сучасних тенденцій розвитку креативних індустрій України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 32–37. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1209499
7. Baldwin J. R., González A., Brock N., Xie M., Chao C. C. Intercultural communication for everyday life. John Wiley & Sons, 2023. URL: https://surl.li/mjbxnp
8. Liu S., Gallois C., Volcic Z. Introducing intercultural communication: Global cultures and contexts. 2023. URL: https://www.torrossa.com/en/resources/an/5543051
9. Malloy K. E. The art of theatrical design: elements of visual composition, methods, and practice. *Routledge*, 2022. DOI: https://doi.org/10.4324/9781003023142
10. Tolepbergen Y., Karzhaubaeva S. Physical theater and the formula for interpreting body language culture. *Central Asian Journal of Art Studies*. 2023. Vol. 8, No 4. P. 179–195. DOI: 10.47940/cajas.v8i4/765

REFERENCES:

1. Aksyutenko, B. O. (2024). Yevropeyskyy festyvalnyy rukh yak forma kulturnoyi vzayemodiyi tsyrkovoho mystetstva [European festival movement as a form of cultural interaction of circus art]. *Naukovyy visnyk KNUTKT*, 35, 294–304 [in Ukrainian].
2. Kandahura, K., & Mykolaychuk, I. (2024). Vplyv mizhkulturnoyi tolerantnosti na efektyvnist diyalnosti pratsivnykiv v orhanizatsiyi [The influence of intercultural tolerance on the effectiveness of employees in the organization]. *Review of Transport Economics and Management*, 11 (27), 115–121 [in Ukrainian].
3. Nabokov, R., & Krypchuk, M. (2023). Dydaktychne obgruntuvannya teoretychnykh i praktychnykh komponentiv vykladannya kursu “Rezhysura shou ta artproyektiv” v umovakh ekstrenoho dystantsiynoho onlayn-navchannya [Didactic justification of theoretical and practical components of teaching the course “Show and art projects directing” in emergency distance online learning]. *Visnyk KNUKiM. Seriya: Stsenichne mystetstvo*, 6 (1), 88–100 [in Ukrainian].
4. Pryshchenko, S. V. (2021). Cultural heritage of a poster: communicative and creative experience. *Creativity Studies*, 14 (1), 18–33. DOI: https://doi.org/10.3846/cs.2021.12605
5. Stokolyas, M. (2024). Rozvytok suchasnoyi metodyky pop-vokalu v konteksti mizhkulturnoyi komunikatsiyi [Development of modern pop vocal techniques in the context of intercultural communication]. *Ukrayinska kultura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*, 49, 337–342 [in Ukrainian].
6. Zhavoronkov, M. (2023). Mystetstvo iluzionizmu v konteksti suchasnykh tendentsiy rozvytku kreatyvnykh industriy Ukrayiny [The art of illusionism in the context of modern trends in the development of creative industries of Ukraine]. *Visnyk NAKKKiM*, 4, 32–37 [in Ukrainian].
7. Baldwin, J. R., González, A., Brock, N., Xie, M., & Chao, C. C. (2023). Intercultural communication for everyday life. John Wiley & Sons. https://surl.li/mjbxnp
8. Liu, S., Gallois, C., & Volcic, Z. (2023). Introducing intercultural communication: Global cultures and contexts. https://www.torrossa.com/en/resources/an/5543051
9. Malloy, K. E. (2022). The art of theatrical design: elements of visual composition, methods, and practice. *Routledge*. DOI: https://doi.org/10.4324/9781003023142
10. Tolepbergen, Y., & Karzhaubaeva, S. (2023). Physical theater and the formula for interpreting body language culture. *Central Asian Journal of Art Studies*, 8 (4), 179–195. DOI: https://doi.org/10.47940/cajas.v8i4/765

УДК 069.51:7.036(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-17

Сергій НЕСМАЧНИЙ
доктор філософії, старший викладач кафедри експертизи культурних цінностей та дизайну, Університет митної справи та фінансів, вул. Володимира Вернадського, 2/4, м. Дніпро, Україна, 49000; заступник директора з наукової роботи, КЗК «Дніпровський художній музей» ДМР, вул. Шевченка, 21, м. Дніпро, Україна, 49044
ORCID: *0000-0002-8497-7059*

Володимир ШОСТАКОВИЧ
UI/UX дизайнер, Missouri Star Quilt Company, вул. Норт Девіс, 114, м. Гамільтон, штат Міссурі, 64644, США; засновник та виконавчий директор, VOVA Design Studio
ORCID: *0009-0005-2818-5777*

Олена КАПШУКОВА
аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015; старша наукова співробітниця, КЗК «Дніпровський художній музей» ДМР, вул. Шевченка, 21, м. Дніпро, Україна, 49044
ORCID: *0000-0003-2423-1324*

Бібліографічний опис статті: Несмачний, С., Шостакович, В., Капшукова, О. (2025). Цикл творів Стаса Жалобнюка з проєкту «Випромінювання» – знакове надходження до колекції Дніпровського художнього музею. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 128–135, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-17

ЦИКЛ ТВОРІВ СТАСА ЖАЛОБНЮКА З ПРОЄКТУ «ВИПРОМІНЮВАННЯ» – ЗНАКОВЕ НАДХОДЖЕННЯ ДО КОЛЕКЦІЇ ДНІПРОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Мета роботи *– висвітлити особливості діяльності Дніпровського художнього музею в умовах воєнного стану, окреслити трансформації, пов'язані з переосмисленням експозиційної політики, формуванням оновленої колекції сучасного українського мистецтва та реалізацією виставкового проєкту Стаса Жалобнюка «Випромінювання» як прикладу актуальної музейної практики. Аналізується також дар художника як знакове надходження до музейного зібрання, що репрезентує нові форми взаємодії митця та інституції в умовах воєнного часу.* ***Методологія дослідження*** *ґрунтується на комплексному підході з використанням загальнонаукових і спеціальних методів пізнання – аналітичного, історико-хронологічного, систематизації та узагальнення, що дало змогу всебічно проаналізувати заявлену проблематику й сформулювати відповідні висновки.* ***Наукова новизна*** *полягає у застосуванні комплексного підходу до аналізу кейсу Дніпровського художнього музею як прикладу стратегії оновлення музейної ідентичності шляхом актуальної виставкової діяльності, поповнення фондів сучасними творами та партнерської співпраці з митцями. Особливу увагу приділено проєкту «Випромінювання» як формі художньої рефлексії на травматичний досвід війни. Аналіз дару Стаса Жалобнюка дає підстави окреслити нові тенденції комплектування музейних зібрань, засновані на горизонтальних зв'язках між автором і закладом.* ***Висновки.*** *Досвід Дніпровського художнього музею підтверджує здатність українських музейних інституцій адаптуватися до нових викликів і функціонувати в умовах війни. Призупинення основної експозиції стало імпульсом до переосмислення її змісту, впровадження деколонізаційних підходів і формування оновленої візуальної ідентичності. Партнерські надходження, зокрема дар Стаса Жалобнюка, виступають маркерами часу та інструментами меморіалізації досвіду війни. Виставка «Випромінювання» та її пролонгація в межах ювілейної музейної програми демонструють потенціал сучасного мистецтва як форми комунікації, критичної рефлексії та конструювання культурної пам'яті.*

Ключові слова: *Дніпровський художній музей, Стас Жалобнюк, музейна ідентичність, колекція, експозиційний дизайн, сторітелінг, музейна комунікація.*

Sergii NESMACHNYI
PhD, Senior Lecturer at Department of Expertise of Cultural Values and Design, University of Customs and Finance, 2/4 Volodymyr Vernadskyi St, Dnipro, Ukraine, 49000; Deputy Director for Research, Municipal Cultural Institution "Dnipro Art Museum" of the Dnipro City Council, 21 Shevchenka St, Dnipro, Ukraine, 49044
ORCID: *0000-0002-8497-7059*

Volodymyr SHOSTAKOVYCH
UI/UX Designer, Missouri Star Quilt Company, 114 N Davis St, Hamilton, MO 64644, USA; Founder/CEO of Vova.Design Studio
ORCID: *0009-0005-2818-5777*

Olena KAPSHUKOVA
Postgraduate Student, Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 01015; Senior Researcher, Municipal Cultural Institution "Dnipro Art Museum" of the Dnipro City Council, 21 Shevchenka St, Dnipro, Ukraine, 49044
ORCID: *0000-0003-2423-1324*

To cite this article: Nesmachnyi, S., Shostakovych, V., Kapshukova, O. (2025). Tsykl tvoriv Stasa Zhalobniuka z proiektu "Vyprominiuvannia" – znakove nadkhodzhennia do kolektsii Dniprovskoho khudozhnoho muzeiu [The series of works by Stas Zhalobniuk from the project "Radiance" – a landmark acquisition for the collection of the Dnipro Art Museum]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 128–135, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-17

THE SERIES OF WORKS BY STAS ZHALOBNIUK FROM THE PROJECT "RADIANCE" – A LANDMARK ACQUISITION FOR THE COLLECTION OF THE DNIPRO ART MUSEUM

The purpose of the work *is to highlight the specific features of the Dnipro Art Museum's activities under martial law, to outline the transformations related to the rethinking of exhibition policy, the formation of a renewed collection of contemporary Ukrainian art, and the implementation of Stas Zhalobniuk's exhibition project "Radiance" as an example of current museum practice. The artist's gift to the museum is also analyzed as a significant acquisition that represents new forms of interaction between the artist and the institution during wartime.* ***The research methodology*** *is based on a comprehensive approach involving general scientific and special methods of cognition – analytical, historical-chronological, systematization, and generalization. This allowed for an in-depth analysis of the stated issue and the formulation of relevant conclusions.* ***The scientific novelty*** *of the study lies in the application of an integrated approach to the analysis of the case of the Dnipro Art Museum as an example of a strategy for renewing museum identity through relevant exhibition practices, the replenishment of collections with contemporary works, and partnership collaboration with artists. Special attention is given to the "Radiance" project as a form of artistic reflection on the traumatic experience of war. The analysis of Stas Zhalobniuk's gift provides grounds to identify new trends in museum collection development based on horizontal relationships between the author and the institution.* ***Conclusions.*** *The experience of the Dnipro Art Museum confirms the ability of Ukrainian museum institutions to adapt to new challenges and operate in wartime conditions. The suspension of the main exhibition prompted a rethinking of its content, the implementation of decolonial approaches, and the formation of a renewed visual identity. Partner contributions, particularly the gift from Stas Zhalobniuk, serve as markers of the time and tools for memorializing the experience of war. The "Radiance" exhibition and its extension within the museum's anniversary program demonstrate the potential of contemporary art as a form of communication, critical reflection, and construction of cultural memory.*

Key words: *Dnipro Art Museum, Stas Zhalobniuk, museum identity, collection, exhibition design, storytelling, museum communication.*

Актуальність проблеми зумовлена трансформаційними процесами, що відбуваються в українських музеях у контексті повномасштабної війни. Питання збереження культурної спадщини, оновлення візуальної ідентичності, переосмислення змісту постійних експозицій і впровадження деколонізаційних підходів стають невід'ємною частиною сучасної музейної практики. Відмова від архаїчних наративів, переоцінка художнього матеріалу й активне

залучення сучасних митців до формування колекцій – це не лише реакція на виклики часу, а й свідчення становлення нової культурної парадигми.

У цьому контексті особливої уваги заслуговує досвід Дніпровського художнього музею, зокрема реалізація виставкового проєкту Стаса Жалобнюка «Випромінювання» та передача автором до музейної колекції 22 творів. Цей кейс ілюструє не лише актуальну стратегію взаємодії між художником та інституцією, а й окреслює потенціал мистецького висловлювання як форми фіксації воєнного досвіду, інструмента культурної пам'яті та складника колекційної політики в умовах воєнного стану.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз історіографії засвідчує, що протягом 2022–2023 років в українському науковому дискурсі з'явилася низка досліджень, присвячених ролі та функціонуванню музеїв у період воєнного стану. Серед них варто виокремити наукову розвідку Л. Кузнецової (Кузнецова, 2023), у якій систематизовано інформацію щодо руйнувань, втрат та адаптаційних практик музейних інституцій після 24 лютого 2022 року, а також запропоновано напрями подальшого захисту культурної спадщини. Проблеми евакуації та збереження колекцій, специфіку роботи музеїв у зоні бойових дій і досвід залучення громадянського суспільства до охорони музейних фондів розглянуто у статті С. Іванисько (Іванисько, 2023).

Водночас у вітчизняній науковій літературі наразі відчувається брак ґрунтовних досліджень, присвячених локальним практикам оновлення музейних експозицій у контексті сучасної війни. Винятком є праця О. Кашшай і М. Доценко (2024), у якій висвітлено виставкову діяльність Національного музею «Київська картинна галерея» в період після 24 лютого 2022 року.

Щодо діяльності Дніпровського художнього музею, то окремі аспекти його експозиційної політики розглянуто в роботах В. Бойка (Boiko, 2024), А. Кравченко (Кравченко, 2024), І. Несен (Несен, 2024). Водночас кейс цього музею як приклад формування нової колекції сучасного мистецтва в умовах повномасштабної війни досі не став предметом цілісного наукового аналізу, що й зумовлює актуальність пропонованого дослідження.

Мета дослідження полягає в аналізі трансформації виставкової та колекційної діяльності Дніпровського художнього музею в умовах воєнного стану на прикладі реалізації проєкту Стаса Жалобнюка «Випромінювання» та його подальшої інтеграції до музейного зібрання як актуального мистецького свідчення епохи й інструмента формування нової музейної ідентичності.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 2024 році Дніпровський художній музей відзначив 110-ту річницю від дня заснування, організувавши низку знакових подій і презентацій. За більш ніж століття своєї історії заклад пережив чимало випробувань: неодноразові переміщення, окупацію міста в роки Другої світової війни, що призвела до суттєвих пошкоджень будівлі та втрати частини колекції, а також масштабну пожежу 1974 року.

Ювілей музею припав на період повномасштабної збройної агресії російської федерації проти України. Загроза знищення культурних цінностей змусила колектив установи від 24 лютого 2022 року терміново демонтувати постійну експозицію та вжити заходів, передбачених режимом воєнного стану, задля збереження фондового зібрання. Водночас ці надзвичайні обставини актуалізували потребу в переосмисленні концептуальних підходів до майбутньої репрезентації музейної колекції (110 років, 2024).

Насамперед ідеться про перегляд змістовної структури експозиції: частина творів образотворчого мистецтва вже не може залишатися в наративному полі музею з огляду на необхідність утвердження історичної справедливості, дотримання деколонізаційних принципів і формування оновленої візуальної ідентичності інституції (Путівник, 2021). Інші експонати потребують поглибленої інтерпретації відповідно до засад сучасного музейного дискурсу, орієнтованого на інклюзивність, контекстуальність і критичне, неупереджене осмислення культурної спадщини.

Слід також зазначити, що в умовах відсутності державного фінансування на придбання музейних предметів поповнення колекції сучасного українського мистецтва значною мірою залежить від ініціативності працівників музею, співпраці з громадськістю, меценатами, волонтерами та представниками художнього середовища.

За таких обставин особливої ваги набувають дари сучасних українських митців, які не лише збагачують музейне зібрання, а й виступають важливими маркерами часу й етапами формування нової музейної ідентичності.

Довідково зауважимо, що з 24 лютого 2022 року до 17 травня 2023 року Дніпровський художній музей перебував у режимі простою та був зачинений для відвідувачів. Відновлення публічної діяльності стало можливим лише з 18 травня 2023 року – у Міжнародний день музеїв. Введення в експлуатацію найпростішого укриття дало змогу виконати мінімальні вимоги безпеки, що стало передумовою та правовою підставою для відновлення роботи з аудиторією.

На початку 2024 року працівники музею звернулися через офіційні сторінки закладу в соціальних мережах із публічним закликом до художників, колекціонерів і меценатів з проханням подарувати один або кілька творів. Цей жест розглядався не лише як символічний акт на честь ювілею, а й як внесок у збереження мистецької спадщини для майбутніх поколінь та унаочнення національної культури в українському й міжнародному контексті (110 років, 2024).

Упродовж 2024 року музей отримав низку художніх творів живопису, графіки, скульптури й декоративно-ужиткового мистецтва, які стали основою для формування оновленої колекції українського мистецтва другої половини XX – першої чверті XXI століття. Частину подарованих робіт було представлено 25 квітня 2024 року в рамках експозиції виставки «Подарунки сучасних митців до 110-річчя музею» (Boiko, 2024). Експозиція засвідчила широкий зріз сучасного мистецького процесу в Україні – з його стильовим і тематичним розмаїттям, проявами індивідуального авторського висловлювання та глибоким національним підґрунтям. Понад 100 творів, отриманих музеєм із різних регіонів країни, були розміщені в трьох залах другого поверху музею – саме тут до початку повномасштабної агресії функціонувала основна постійна експозиція (Boiko, 2024).

Протягом усього 2024 року та в першій половині 2025 року Дніпровський художній музей продовжував отримувати цінні дарунки від знаних майстрів образотворчого мистецтва – друзів і партнерів закладу – з нагоди свого 110-річного ювілею.

Серед переданих творів особливе місце посідає цикл із 22 робіт представника сучасної одеської школи – Стаса Жалобнюка. Цей щедрий дар став результатом плідної співпраці художника з музеєм у межах реалізації виставкового проєкту «Випромінювання», що експонувався в Дніпрі з 19 грудня 2024 року по 26 січня 2025 року (Виставка, 2024).

Виставковий проєкт «Випромінювання», організований за підтримки Одеського національного художнього музею (кураторка – Тетяна Токарчук), протягом останніх двох років мандрував містами України: Одеса, Хмельницький, Вінниця, Тернопіль, Львів, Івано-Франківськ, Рівне, Житомир, Дніпро, Полтава, Кропивницький, Суми, Черкаси. Принциповою позицією автора було експонування саме в державних музейних установах, тож вибір Дніпровського художнього музею як однієї з локацій є цілком закономірним.

Стас Жалобнюк (нар. 1976 року) – представник одеської художньої школи, який здобув фахову освіту на живописному відділенні Одеського художньо-театрального училища. Проєкт «Випромінювання» з одного боку є особистою оповіддю про родину художника та формування його ідентичності, а з іншого – виявом громадянської позиції та художньою рефлексією на актуальні трагічні події (Виставка, 2024).

До експозиції увійшли твори останнього десятиліття: живопис, колажі, артбуки, об'ємно-просторові композиції. Центральним об'єктом стала інсталяція «Садочок мого діда Сави, рік 1947», що включає 15 елементів, розміщених на білих постаментах: фрагменти деревини, пофарбовані в чорне, та поневічені гіпсові фігури, що нагадують *putti*. Ця композиція втілює родинну й національну травму, пов'язану з повоєнним голодом, податком на фруктові дерева, втратою дитинства та смертю.

Окрім інсталяції, експозицію склали живописні роботи, колажі, твори в мішаних техніках. Більшість із них належать до авторських серій «Портрети», «E95», «Випромінювання», "BLACK SEA", в яких художник осмислює деколонізаційні процеси в Одесі. Після початку повномасштабного вторгнення творчість Стаса Жалобнюка цілком зосереджена на фіксації рідного міста – одного з фронтирів російсько-української війни. Митець прагне зруйнувати

Рис. 1. Фрагмент експозиції виставкового проєкту Стаса Жалобнюка «Випромінювання» у Дніпровському художньому музеї (19 грудня 2024 р. – 26 січня 2025 р.)

Рис. 2. Виставковий проєкт «Випромінювання» у Дніпровському художньому музеї. Авторська екскурсія Стаса Жалобнюка (19 грудня 2024 р.)

постколоніальні наративи, наголошуючи на тому, що Одеса – це Коцюбіїв, заснований у той час, коли російської імперії ще не існувало.

Ще однією просторовою домінантою став артбук – добірка графічних зображень та фрагментів епістолярію, створених художником під час повітряних тривог у 2022 році.

Важливу роль у сприйнятті виставки відіграв експозиційний дизайн. Йдеться не лише про жанрово-тематичну логіку розміщення

творів і наративну структуру, а й про використання авторського етикетажу. Написи, виконані рукою митця, містили назви робіт та особисті рефлексії, які змінювалися залежно від міста показу, надаючи експозиції динамічного, «живого» характеру.

Виразним засобом комунікації стала й авторська презентація. Емоційна манера оповіді,

Рис. 3. Фрагмент експозиції блоку робіт Стаса Жалобнюка у межах виставки «Подарунки сучасних митців до 110-річчя музею». Дніпровський художній музей (квітень 2025 р.)

Рис. 4. Фрагмент експозиції блоку робіт Стаса Жалобнюка у межах виставки «Подарунки сучасних митців до 110-річчя музею». Дніпровський художній музей (квітень 2025 р.)

здатність формулювати наративи через особисту історію, точні візуальні образи, метафоричність та іронія зробили цю імпрезу однією з найяскравіших музейних подій року в Дніпрі. Стас Жалобнюк постає як майстер самопрезентації й сторітелінгу, а в епоху, коли митець не може залишатися осторонь суспільного дискурсу, така комунікативна здатність набуває особливої ваги.

Станом на середину 2025 року проєкт «Випромінювання» Стаса Жалобнюка пролонговано в межах виставки «Подарунки сучасних митців до 110-річчя музею». У складі експозиції виокремлено блок робіт художника, що налічує подаровані автором музею 22 твори, зокрема: 10 живописних полотен із циклів «E95», "BLACK SEA", «Випромінювання»; артбук; об'ємно-просторову композицію «Садочок діда Сави. 1947 (варіант 2)», створену спеціально для експонування в Дніпровському художньому музеї.

Для Стаса Жалобнюка принциповим є прагнення зафіксувати війну в художньому образі й залишити слід у музейних колекціях, як свідчення пережитого. Свою творчість він розглядає як особистий внесок у формування культурної пам'яті, української ідентичності та розвиток національного мистецтва в часи випробувань.

Висновки. Реалізована в умовах війни ювілейна програма Дніпровського художнього музею засвідчила здатність інституції адаптуватися до нових викликів і актуалізувати свою діяльність у сучасному соціально-політичному та гуманітарному контекстах. Призупинення роботи основної експозиції стало поштовхом до глибокої внутрішньої трансформації: переосмислення концептуальних засад, оновлення візуальної ідентичності, перегляду музейної стратегії як відповіді на зміни суспільного ландшафту.

Формування нової колекції сучасного українського мистецтва на основі партнерських дарів засвідчило важливість горизонтальних зв'язків між митцями, музейними фахівцями, меценатами й громадянським суспільством. У цьому процесі особливого значення набувають надходження, що є не лише мистецтвознавчо цінними, а й виступають художніми свідченнями епохи.

Дар Стаса Жалобнюка – знакова подія в новітній історії музею, яка демонструє актуальну парадигму співпраці художника з інституцією.

Мистецький проєкт «Випромінювання» і його пролонгована репрезентація в межах виставки до 110-річчя музею виявили потенціал сучасного мистецтва як форми критичної рефлексії, засобу меморіалізації досвіду війни та інструмента формування культурної пам'яті. Авторські твори, їхня наративна структура й комунікативна манера подання створили цілісний образ особистісного й національного переживання, що дає підстави розглядати цей кейс як приклад актуальної музейної практики в Україні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. 110 років від дня заснування художнього музею. *Дніпровський художній музей* : вебсайт. 25.04.24. URL: https://artmuseum.dp.ua/?p=9515 (дата звернення: 01.03.2025).

2. Boiko V. (2024). The Sculpture by Vadym Sidur "Monument to the Fallen Children" (1968) – a Unique Exhibit in the Collection of the Dnipro Art Museum. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*. 3, 131–135. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.327912

3. Виставка Стаса Жалобнюка «Випромінювання». *Дніпровський художній музей* : вебсайт. 19.12.24. URL: https://artmuseum.dp.ua/?p=9648 (дата звернення: 30.06.2025).

4. Іванисько С. Становище музеїв України в період російсько-української війни (за матеріалами медіа-ресурсів). *Vita Antiqua*. 2023. № 14. С. 94–108. DOI: https://doi.org/10.37098/VA-2023-14-94-108

5. Кашшай О., Доценко М. Виставкова діяльність Національного музею «Київська картинна галерея» в умовах повномасштабного вторгнення. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2024. № 2. С. 65–72. DOI: https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-10

6. Кравченко А. І. Репрезентація колекції Дніпровського художнього музею порубіжжя XIX–XX століть в експозиційному блоці «Модерн. Авангард. Символізм». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 180–187. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302058

7. Кузнецова Л. Музеї України в умовах російської збройної агресії. *Питання культурології*. 2023. № 2. С. 182–194. DOI: https://doi.org/ 10.31866/2410-1311.42.2023.293774

8. Несен І. І. Український портретний живопис XVIII – початку XIX століття в зібранні Дніпровського художнього музею. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 229–235. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302071

9. Путівник. Дніпровський художній музей / упоряд. С. М. Несмачний. Київ : Сігматрейд, 2021. 60 с.

REFERENCES:

1. 110 rokiv vid dnia zasnuvannia khudozhnoho muzeiu [110th anniversary of the founding of the art museum]. (2024, April 25). *artmuseum.dp.ua*. website. Retrieved from: https://artmuseum.dp.ua/?p=9515 [in Ukrainian].

2. Boiko, V. (2024). The Sculpture by Vadym Sidur «Monument to the Fallen Children» (1968) – a Unique Exhibit in the Collection of the Dnipro Art Museum. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 131–135. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.327912 [in English].

3. Vystavka Stasa Zhalobniuka "Vyprominiuvannia" [Exhibition by Stas Zhalobnyuk "Radiance"]. (2024, December 19). artmuseum.dp.ua. Retrieved from https:// artmuseum.dp.ua/?p=9648 [in Ukrainian].

4. Ivanysko, S. (2023). Stanovyshche muzeiv Ukrainy v period rosiisko-ukrainskoi viiny (za materialamy media-resursiv) [Museums of Ukraine during the russian-Ukrainian war (based on media sources)], *Vita Antiqua*, 14, 94–108. DOI: https://doi.org/10.37098/VA-2023-14-94-108 [in Ukrainian].

5. Kashshay, O., Dotsenko, M. (2024). Exhibition Activity of the National Museum "Kyiv Art Gallery" During the Full-Scale Invasion [Vystavkova diialnist Natsionalnoho muzeiu "Kyivska kartynna halereia" v umovakh povnomasshtabnoho vtorhnennia]. *Bulletin of the National Academy of Fine Arts and Architecture*, 2, 65–72. DOI: https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-10 [in Ukrainian].

6. Kravchenko, A. (2024). Reprezentatsiia kolektsii Dniprovskoho khudozhnoho muzeiu porubizhzhia XIX–XX stolit v ekspozytsiinomu blotsi "Modern. Avanhard. Symvolizm" [Representation of Dnipro art Museum`s Collection of the Late 19th and Early 20th Centuries at Exposition Block «Modern. Avant-garde. Symbolism»]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 180–186. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302058 [in Ukrainian].

7. Kuznetsova, L. (2023). Muzei Ukrainy v umovakh rosiiskoi zbroinoi ahresii [Museums of Ukraine in the Conditions of Russian Armed Aggression]. *Cultural Studies*, 42, 182–194. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293774 [in Ukrainian].

8. Nesen, I. (2024). Ukrayinskyy portretnyy zhyvopys XVIII – pochatku XIX stolittya v zibranni Dniprovskoho khudozhnoho muzeyu [Ukrainian Portrait Painting of the 18th–Early 19th Centuries in the Collection of the Dnipro Art Museum]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 229–235. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302071 [in Ukrainian].

9. Nesmachnyi, S. M. (Eds.) (2021). Putivnyk. Dniprovskyi khudozhnii muzei [Guide. Dnipro Art Museum]. Kyiv : Sigmatrade [in Ukrainian].

УДК 7 7.05:711.4:316.42
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-18

Тетяна ПРОКОПОВИЧ
кандидат психологічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43000
***ORCID:** 0000-0001-9935-6645*

Нань ЛІ
магістр образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43000
***ORCID:** 0009-0008-9222-9713*

Бібліографічний опис статті: Прокопович, Т., Лі, Нань (2025). Сучасне мистецтво як чинник ревіталізації міських просторів. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 136–141, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-18

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК РЕВІТАЛІЗАЦІЇ МІСЬКИХ ПРОСТОРІВ

Стаття присвячена комплексному аналізу ролі сучасного мистецтва у процесах ревіталізації міських просторів. У роботі розглянуто ключові проблеми, стратегії та перспективи інтеграції мистецьких практик у трансформацію міського середовища. Сформульовано теоретичні засади та практичні рекомендації щодо планування, проектування та впровадження художніх інтервенцій, спрямованих на оновлення урбаністичних територій, підвищення якості міського простору та збереження культурної спадщини.

Особливу увагу приділено формуванню унікального культурного образу міста та зміцненню його ідентичності за допомогою сучасного мистецтва; інтеграції принципів сталого розвитку у проєктування публічних просторів для гармонізації екологічних, соціальних та економічних аспектів розвитку; дослідженню інноваційних художніх форматів у контексті активізації участі громади й задоволення багатоманітних естетичних потреб населення.

***Метою статті** є дослідження і обґрунтування теоретичних засад та практичних підходів до використання сучасного мистецтва як інструмента ревіталізації міських просторів, а також виявлення його потенціалу у формуванні культурної ідентичності, підвищенні якості урбаністичного середовища та сприянні сталому розвитку міст.*

***Методи дослідження.** Методологічна база ґрунтується на міждисциплінарному підході, що передбачає системний аналіз наукової літератури у галузях сучасного мистецтва, містобудування, архітектури, ландшафтного дизайну; вивчення вітчизняного й зарубіжного досвіду ревіталізації міських територій (зокрема кейсів в Україні, а також High Line у Нью-Йорку, Tate Modern у Лондоні, Rockbund Art Space у Шанхаї). Такий підхід дозволяє ідентифікувати сучасні тенденції, практичні інструменти та ключові проблемні питання у сфері впровадження мистецьких практик у міське середовище. Історико-культурний аналіз, що дозволяє простежити еволюцію підходів до інтеграції мистецтва в міський простір та з'ясувати історичні передумови формування концепції ревіталізації; порівняльно-аналітичний метод, орієнтований на вивчення досвіду реалізації проєктів ревіталізації у різних країнах та зіставлення специфіки художніх практик у контексті локальної культурної політики; мистецтвознавчий аналіз, спрямований на характеристику сучасних художніх стратегій, що використовуються для створення публічних мистецьких об'єктів і середовищних інсталяцій; систематичний огляд наукової літератури, що охоплює джерела з урбаністики, архітектури, культурології та сучасного мистецтва, з метою визначення актуального стану проблематики та ключових напрямів досліджень.*

***Наукова новизна дослідження** криється у всебічному міждисциплінарному підході, аналізі ключових аспектів які формують мистецький простір сучасного міста. Зауважено, що відбувається інтеграція цифрових технологій у мистецькі практики міського простору; впровадження інноваційних методів створення й демонстрації художніх об'єктів із використанням технологій віртуальної (VR) та доповненої реальності (AR). З'ясовано, що такі технології сприяють подоланню обмежень традиційних форматів експозиції та забезпечують принципово новий рівень імерсивного досвіду. Зокрема, зауважено приклади використання AR для тривимірної візуалізації культурних артефактів у музейному середовищі, що значно підвищує інтерес і залученість аудиторії.*

***Висновки.** Мистецтво міського простору виконує важливу роль у формуванні культурної ідентичності міста, збереженні спадщини, активізації соціальних комунікацій і стимулюванні економічного розвитку. Разом із тим, виявлено проблеми, пов'язані із занепадом просторової якості, культурною уніфікацією та недостатнім урахуванням принципів сталості. З'ясовано необхідність посилення стратегічного планування, урахування регіонального контексту та впровадження комплексних екологічних і культурних підходів для ефективної реалізації мистецьких практик у міському просторі.*

Ключові слова: *мистецтво, мистецтво міського простору, стріт-арт, інноваційні художні формати, актуальні мистецькі практики, сучасний живопис.*

Tetiana PROKOPOVYCH
PhD in Psychology, Associate Professor, Head of the Fine Arts Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska St, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43000
ORCID: *0000-0001-9935-6645*

Nan LI
Master's student of the Fine Arts Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska St, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43000
ORCID: *0009-0008-9222-9713*

To cite this article: Prokopovych, T., Li, Nan (2025). Suchasne mystetstvo yak chynnyk revitalizatsii miskykh prostoriv [Contemporary art as a factor in the revitalization of urban spaces]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 136–141, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-18

CONTEMPORARY ART AS A FACTOR IN THE REVITALIZATION OF URBAN SPACES

This article is devoted to a comprehensive analysis of the role of contemporary art in the revitalization processes of urban spaces. The study addresses key issues, strategies, and prospects for integrating artistic practices into the transformation of urban environments. It formulates theoretical foundations and practical recommendations for planning, designing, and implementing artistic interventions aimed at renewing urban territories, improving the quality of urban space, and preserving cultural heritage.

Special attention is given to the formation of a unique cultural image of the city and strengthening its identity through contemporary art; to the integration of sustainable development principles into public space design for the harmonization of ecological, social, and economic aspects of development; and to the study of innovative artistic formats in the context of community engagement and meeting the diverse aesthetic needs of the population.

The purpose *of this article is to explore and substantiate theoretical foundations and practical approaches to using contemporary art as a tool for urban space revitalization, as well as to identify its potential in shaping cultural identity, enhancing the quality of urban environments, and promoting sustainable urban development.*

The methodological *framework is based on an interdisciplinary approach that includes a systematic analysis of scientific literature in the fields of contemporary art, urban planning, architecture, and landscape design; comparative research on domestic and international experiences of urban revitalization (including cases in Ukraine, as well as the High Line in New York, Tate Modern in London, and Rockbund Art Space in Shanghai). This approach allows the identification of current trends, practical tools, and key challenges in the field of art integration into urban environments.*

A historical and cultural analysis enables the tracing of the evolution of approaches to art integration in urban space and reveals the historical premises for the concept of revitalization. The comparative-analytical method focuses on the study of revitalization project implementation in different countries and the comparison of artistic practices in the context of local cultural policies. Art criticism analysis is used to characterize contemporary artistic strategies employed in the creation of public art objects and environmental installations. A systematic literature review encompasses sources from urban studies, architecture, cultural studies, and contemporary art to identify the current state of the field and major research directions.

The scientific novelty *lies in the comprehensive interdisciplinary approach and the analysis of key aspects shaping the artistic space of the contemporary city. It is noted that digital technologies are being integrated into urban artistic practices; innovative methods of creating and presenting artworks using virtual (VR) and augmented reality (AR) technologies are being implemented. These technologies help to overcome the limitations of traditional exhibition formats and provide an entirely new level of immersive experience. For example, the use of AR for three-dimensional visualization of cultural artifacts in museum environments significantly increases public interest and engagement.*

Conclusions. *Urban space art plays a vital role in shaping the cultural identity of a city, preserving heritage, fostering social communication, and stimulating economic development. However, challenges related to the degradation of spatial quality, cultural homogenization, and insufficient consideration of sustainability principles are also identified. The need for enhanced strategic planning, consideration of regional contexts, and the implementation of comprehensive ecological and cultural approaches for the effective realization of artistic practices in urban spaces is emphasized.*

Key words: *art, urban space art, street art, innovative artistic formats, contemporary artistic practices, modern painting.*

Актуальність проблеми. У контексті сучасної урбанізації мистецтво міського простору набуває особливої значущості як засіб формування культурної ідентичності, вираження колективної пам'яті та активізації соціальної взаємодії. Воно вже не виконує лише декоративну функцію, а стає важливим інструментом комунікації між містом і його мешканцями, сприяючи інтеграції культурних смислів у щоденне міське середовище. Зі зростанням темпів урбанізації зростають і вимоги до якості публічного простору, його естетичного, функціонального та смислового наповнення. За даними ООН, у 2024 році понад 60 % населення світу мешкає в містах, а до 2050 року цей показник може сягнути майже 70 %. У процесі стрімкого розширення урбаністичних територій численні мегаполіси стикаються з проблемами зниження якості міського середовища, відсутністю або ж нестачею мистецького і культурного простору, хаотичним функціональним зонуванням і надмірною щільністю забудови. Особливо гостро ці проблеми проявляються у великих містах країн, що розвиваються, де критично бракує зелених зон, парків і рекреаційних територій з мистецькими локаціями.

Таким чином, дослідження ролі сучасного мистецтва в трансформації міського простору є вкрай актуальним з огляду на необхідність пошуку інноваційних рішень для підвищення якості урбаністичного середовища, збереження культурної самобутності міст і реалізації стратегій сталого розвитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж останніх років дослідження у сфері мистецтва міського простору продемонстрували значну актуальність. У науковому дискурсі відзначено активізацію міждисциплінарних підходів, що охоплюють мистецтвознавство, культурологію, урбаністику, соціологію та цифрові технології. Актуальні студії зосереджуються на інноваційному переосмисленні функцій мистецтва у міському середовищі, зокрема на його ролі як чинника культурної ідентифікації, засобу взаємодії громади з простором, а також інструмента технологічного та соціального оновлення міських територій.

Одним із напрямів, що привертає увагу дослідників, є трансформація традиційних художніх засобів та їх інтеграція у сучасний міський контекст. Зокрема, інноваційне застосування регіональних ремесел у формуванні візуального образу міста. Так, Сяо Жуйжун (Xiao Ruirong, 2025) акцентує увагу на використанні традиційного мистецтва витинанки з паперу у скульптурних композиціях та системах навігації, навівши приклад оформлення станції метро Фошань, де паперові мотиви стали впізнаваним елементом культурної ідентичності. У свою чергу, Ву Цзімін (Wu Jimin, 2025) підкреслює значення художніх інтервенцій у реновації старих районів, зокрема через візуальні цитати з архітектурної спадщини чи місцевих легенд у муралах та інсталяціях, які активізують діалог між історією та сучасністю.

Значну увагу у науковому середовищі приділено й ролі цифрових технологій у трансформації просторового сприйняття. Дослідження Ян Чжійона та співавт. (Yang Zhiyong et al., 2024) зосереджено на феномені «мистецтва світла», що застосовує інтелектуальне освітлення, інтерактивні проєкції та медіафасади задля динамізації міського ландшафту. Ян Хон'є (Yang Hongye, 2025) наголошує на необхідності цифрової інтеграції в процеси реновації – через використання VR/AR технологій для реконструкції історичних сцен та створення імерсивних середовищ. Такі тенденції пов'язані з розвитком інтерактивних сенсорних інсталяцій, участю громадськості у створенні культурного ландшафту та впровадженням енергоощадних технологій у міських арт-проєктах.

Згідно з Ву Цзіміном (Wu Jimin, 2025), важливим елементом у відновленні життєвості занепалих районів є створення багатофункціональних мистецьких вузлів, які поєднують естетичні, культурні та рекреаційні функції. Ху Чуньмен (Hu Chunmen, 2024) демонструє, як мікроінтервенції вуличного мистецтва формують майданчики для взаємодії мешканців, ініціюючи сталі моделі культурного виробництва. Чжу Сі (Zhu Xi, 2024) звертає увагу на «емоційну пам'ять» як рушійну силу формування прив'язаності до місця, особливо через реставрацію історичних скульптур, що актуалізують гуманістичні сенси у сприйнятті міського простору.

Таким чином, аналіз сучасної наукової літератури засвідчує мультидисциплінарний характер досліджень у сфері міського мистецтва, що охоплюють питання ідентичності,

технологізації, сталого розвитку та соціальної інтеграції. Ці підходи формують підґрунтя для подальшого осмислення потенціалу мистецтва у трансформації урбаністичного середовища.

Метою цієї статті є комплексне дослідження ролі, проблем і перспектив розвитку мистецтва міського простору в контексті сучасних урбаністичних трансформацій. Основну увагу зосереджено на теоретичному обґрунтуванні та формуванні практичних рекомендацій щодо планування, проектування та впровадження художніх рішень, що сприяють оновленню міського середовища, підвищенню його якості, збереженню культурної спадщини та реалізації принципів сталого розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. В сучасному урбанізованому соціальному середовищі багато міст, орієнтуючись на уніфікований архітектурний стиль, поступово втрачають свою культурну унікальність і регіональну ідентичність. Актуальним викликом постає явище культурної гомогенізації (змішування), зумовлене глобалізаційними процесами. Зводяться типові житлові комплекси та комерційні центри, що не відображають історичну специфіку території. Це не лише знижує культурну привабливість міського середовища, а й послаблює почуття приналежності у мешканців. Подібна ситуація знижує життєздатність культурної інфраструктури та обмежує її потенціал у забезпеченні гармонійного розвитку міст.

Окрім того, відбувається недостатнє впровадження принципів сталого розвитку в проєктування мистецьких об'єктів. У багатьох випадках переважають короткострокові економічні інтереси, тоді як довготривале функціонування мистецьких інтервенцій залишаються поза увагою.

У межах дослідження було зібрано репрезентативні кейси публічного мистецтва в міському просторі як в Україні, так і за кордоном, серед яких проєкт "Art United Us" (Київ), Резиденція "Porto Franko" (Івано-Франківськ) High Line (Нью-Йорк), Tate Modern (Лондон), BFC Art Center (Шанхай) та Taikoo Li (Ченду). Глибокий аналіз цих прикладів дозволив виокремити успішні художньо-урбаністичні практики, а також можливі недоліки в аспектах дизайну простору, культурної ідентичності, функціонального планування та екологічної сталості.

Зокрема, Одним із наймасштабніших проєктів став "Art United Us" (2016–2017), у межах якого в Києві було створено понад 100 муралів за участю митців з усього світу. Художники за допомогою монументального мистецтва привертали увагу до проблем інформаційного зомбування та зовнішньої агресії. Ці інтервенції, зокрема робота "Revival" на вулиці Івана Франка, не лише трансформували міський ландшафт, а й підвищили культурну привабливість столиці України. В рамках проєкту Art United Us художники створили близько 200 муралів по всьому світі.

У місті Івано-Франківськ системні мистецькі практики були реалізовані в межах фестивалю "Porto Franko", що об'єднав сучасне мистецтво, музику, театр і нові медіа в публічному просторі. Унікальність ініціативи полягає у використанні як традиційних, так і нестандартних локацій (вокзал, аеропорт, закинуті промзони), що сприяло формуванню нової урбаністичної ідентичності.

Ці та інші кейси свідчать про активне використання мистецтва як інструмента ревіталізації та ідентифікації міських просторів в Україні, водночас демонструючи потенціал міждисциплінарного підходу до інтеграції культури, історії та соціальної взаємодії у процеси міського розвитку.

Розглянемо далі High Line, де відбулось перетворення занедбаної залізниці на підвісний парк, не лише зберегло індустріальну пам'ять, але й створило багатофункціональний простір для відпочинку, культури й дозвілля, що спричинило підйом економічного потенціалу прилеглих районах.

У науковому просторі проводиться комплексний систематичний огляд ролі мистецтва в міській забудованості та здатності людини успішно адаптуватися та відновлюватися. Ряд досліджень демонструє взаємозв'язок між публічним мистецтвом та місцевим бізнесом. Наприклад, Mack, Talen і Koschinsky (2017) встановили значне збільшення кількості арт-підприємств у районах з високою відвідувальністю. Santos та Silva (2020) ідентифікували зростання витрат відвідувачів і потоку клієнтів до парків після встановлення художніх об'єктів.

Крім того, поєднання в міській забудові природи та мистецтва сприяють психоемоційному відновленню: дослідження підтвердили, що поєднання сенсорних характеристик (зір, шум,

запах) у публічних просторах знижує стрес та підвищує емоційну стабільність.

Варто відзначити серед нових тенденцій – це оптимізація доступності міського мистецтва для людей із вадами зору завдяки методикам дистанційної аудіодескрипції та сенсорної навігації. До прикладу, відчути старовинне місто та його пам'ятки на дотик мають змогу люди з порушеннями зору у Луцьку (Україна). Там, відразу біля мурів замку створено і встановлено зменшену копію замку Любарта. У багатьох містах України, наприклад, Львів, реалізовані проєкти з аудіодискрипціями візуалізації творів мистецтва для людей з порушеннями зору.

У світлі динамічного розвитку цифрових технологій і зростання естетичних запитів населення, мистецтво міського простору демонструє тенденції до діджиталізації, інтелектуалізації та розширення форматної різноманітності. Інтеграція VR, AR та блокчейн-технологій відкриває нові можливості для створення, презентації та збереження мистецьких практик, зокрема завдяки формуванню інтерактивного, персоналізованого культурного досвіду. Таким чином, розвиток мистецтва міського простору у XXI столітті потребує постійного оновлення науково-теоретичної бази, впровадження інноваційних рішень, міжсекторальної взаємодії та залучення громад до культурного планування міського середовища.

Окремі кейси підтверджують економічний ефект від мистецьких проектів: наприклад, програма вуличного мистецтва Wynwood Walls у Маямі стала доказом підвищення вартості нерухомості та локального економічного розвитку.

Цей емпіричний аналіз ілюструє, що мистецтво міського простору є потужним інструментом як культурної, так і економічної трансформації міських середовищ. Водночас успішна реалізація вимагає балансування економічних вигод і соціальної справедливості, комплексного врахування екологічних аспектів та забезпечення доступності для громади.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Мистецтво міського простору посідає провідне місце в сучасному урбаністичному дискурсі як чинник формування культурної ідентичності, збереження історичної спадщини, активізації соціальної взаємодії та економічного розвитку. Завдяки художньому дизайну та символічному навантаженню, воно інтегрує історичні, культурні й регіональні характеристики у публічний простір, формуючи унікальний міський образ і підвищуючи культурну привабливість та конкурентоспроможність міста. Крім того, урбаністичне мистецтво сприяє розширенню громадського простору для дозвілля та комунікації, стимулює розвиток туризму та суміжних галузей, а отже, має виразний мультиплікативний ефект.

Водночас виявлено низку актуальних проблем, що потребують комплексного вирішення: зниження якості міського простору, тенденції до культурної уніфікації, недостатнє впровадження принципів сталого розвитку в практику художнього оформлення публічного середовища. Для їх подолання необхідне стратегічне переосмислення міського планування, орієнтоване на збереження регіональної ідентичності, послідовне впровадження екологічно ощадних та енергозберігаючих рішень, а також залучення широкого кола представників органів влади, художників, локальних громад.

У даному контексті перспективними напрямами подальших досліджень виступають поглиблення міждисциплінарного підходу, зокрема інтеграція методів мистецтвознавства, культурології, соціології, психології, урбаністики. Актуальним є дослідження впливу мистецтва міського простору на психоемоційний стан жителів, їхнє соціальне включення, відчуття приналежності до спільноти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Hongye Yang. Art practice of the smart city: Digital integrated design and spatial reconstruction in old urban districts. (杨红叶.智慧城市的艺术实践—城市老城区数字融合设计与空间重塑) *Art Education*. 2025. (9). P. 184–187.

2. Ruirong Xiao. Application of paper-cutting art in public space and research on the formation of street visual image. (肖瑞蓉.剪纸艺术在公共空间中的运用与街道视觉形象塑造研究) *Celestial Craft*. 2025. (13). P. 42–44.

3. Ziming Wu. Artistic design strategies for public space in old districts. (吴梓铭.老旧街区公共空间的艺术化设计策略) *Sea of Arts*. 2025. (1), P. 68–71.

4. Xi Zhu. Research on artistic design of modern urban public space. (朱玺.当代城市公共空间艺术设计研究[J].大众文艺) *Popular Art and Literature*. 2024. (12). P. 49–51. DOI: https://doi.org/10.20112/j.cnki.ISSN1007-5828.2024.12.018

5. Xiongwen Guo. Research on the application and development of digital media art in urban public space design. *Journal of World Architecture*. 2024. 8 (2). P. 62–66.

6. Chunmeng Hu. Art spaces in street alleys stimulate diverse urban cultural vitality. (胡春萌.街巷里的艺术空间激发多元城市文化活力[N].天津日报) *Tianjin Daily*. 2024. (X). DOI: https://doi.org/10.28789/n.cnki.ntjrb.2024.001464

7. Zhiyong Yang, Pavlo Yevhenovych Shugulov. The impact of digital art on the design of urban public space: The art of light. (杨志勇,帕维尔·叶夫根耶维奇·舒古洛夫.数字艺术对城市公共空间设计影响—光的艺术[J].艺术研究) *Art Studies*. 2024. (1). P. 163–165. DOI: https://doi.org/10.13944/j.cnki.ysyj.2024.0025

8. Zhuoyu Guo. The relationship between urban public space reconstruction and environmental art design. *Journal of Civil Engineering and Urban Planning*. 2023. 5 (9).

9. Zifei Liu. Research on the production of urban public art space based on digital media (Master's thesis). (刘子菲.基于数字媒介的城市公共艺术空间生产研.中国传媒大学) *Communication University of China*. 2023. DOI: https://doi.org/10.27483/d.cnki.gbjgc.2023.000074

10. Tian Yang. Critique of contemporary urban public art and the functional reconstruction of multiple values. (杨田.当代城市公共空间艺术批评与多元价值的功能重塑[J].南京艺术学院学报(美术与设计版) *Journal of Nanjing University of the Arts. Series: Art and Design*. 2020. (4). P. 202–207.

REFERENCES:

1. Yang, H. (2025). Art practice of the smart city: Digital integrated design and spatial reconstruction in old urban districts. *Art Education*, (9), 184–187 [in China]

2. Xiao, R. (2025). Application of paper-cutting art in public space and research on the formation of street visual image. *Celestial Craft*, (13), 42–44 [in China]

3. Wu, Z. (2025). Artistic design strategies for public space in old districts. *Sea of Arts*, (1), 68–71 [in China].

4. Zhu, X. (2024). Research on artistic design of modern urban public space. *Popular Art and Literature*, (12), 49–51. DOI: https://doi.org/10.20112/j.cnki.ISSN1007-5828.2024.12.018 [in China].

5. Guo, X. (2024). Research on the application and development of digital media art in urban public space design. *Journal of World Architecture*, 8 (2), 62–66 [in China].

6. Hu, C. (2024, May 21). Art spaces in street alleys stimulate diverse urban cultural vitality. *Tianjin Daily*, (X). DOI: https://doi.org/10.28789/n.cnki.ntjrb.2024.001464 [in China].

7. Yang, Z., & Shugulov, P. Y. (2024). The impact of digital art on the design of urban public space: The art of light. *Art Studies*, (1), 163–165. DOI: https://doi.org/10.13944/j.cnki.ysyj.2024.0025 [in China].

8. Guo, Z. (2023). The relationship between urban public space reconstruction and environmental art design. *Journal of Civil Engineering and Urban Planning*, 5 (9) [in China].

9. Liu, Z. (2023). Research on the production of urban public art space based on digital media (Master's thesis). *Communication University of China*. DOI: https://doi.org/10.27483/d.cnki.gbjgc.2023.000074 [in China].

10. Yang, T. (2020). Critique of contemporary urban public art and the functional reconstruction of multiple values. *Journal of Nanjing University of the Arts. Series: Art and Design*, (4), 202–207 [in China].

УДК 7.038.42’06
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-19

Тетяна ПРОКОПОВИЧ
кандидат психологічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43000
ORCID: *0000-0001-9935-6645*

Цзіньмяо ЧЖАН
магістр образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43000
ORCID: *0009-0000-6163-7185*

Бібліографічний опис статті: Прокопович, Т., Чжан, Цзіньмяо (2025). Мінімалізм як ключова тенденція та творчий стиль у сфері сучасного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 142–149, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-19

МІНІМАЛІЗМ ЯК КЛЮЧОВА ТЕНДЕНЦІЯ ТА ТВОРЧИЙ СТИЛЬ У СФЕРІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Мінімалізм є однією з найвпливовіших і значущих тенденцій сучасного мистецтва. Він виник у Європі на початку 20 століття, поступово набувши поширення в різних художніх практиках. Його поява започаткувала нові концептуальні підходи у живописі, скульптурі, архітектурі, інсталяції, дизайні, а також у літературі та інших формах мистецького вираження.

Основною концепцією мінімалізму є принцип «менше – це більше», що передбачає радикальне спрощення форм, кольорів і матеріалів. Такий підхід зумовлює усунення декоративних елементів і наративних складників, акцентуючи увагу на чистоті вираження та суттєвих характеристиках художньої онтології.

Мінімалістичні твори здебільшого базуються на використанні геометричних форм, обмеженої палітри кольорів, промислових матеріалів, а також таких прийомів, як повторення та впорядковане розміщення елементів. Ці засоби створюють візуальну мову, що вирізняється відчуттям порядку та структурованості. Водночас мінімалізм підкреслює значення інтерактивного досвіду, який виникає у взаємодії твору, простору та глядача, розмиваючи межі між мистецтвом і повсякденним життям.

На рівні художньої цінності мінімалізм не лише кидає виклик традиційним естетичним парадигмам, а й спонукає до глибинного осмислення природи мистецтва як такого. Він відображає прагнення людини до духовної чистоти та оновлених форм сприйняття в умовах постіндустріальної епохи.

У цьому дослідженні проаналізовано еволюцію та значення мінімалізму в контексті сучасного мистецтва, а також окреслено особливості його застосування в актуальних художніх практиках.

Мета статті: *проаналізувати зовнішнє вираження та внутрішні форми мінімалізму на різних художніх рівнях, визначити особливості застосування та вплив мінімалізму в різних сферах художньої естетики.*

Методи дослідження. *Методологічна основа дослідження базується на міждисциплінарному підході, що поєднує мистецтвознавчий, історико-культурний, порівняльно-аналітичний т методи.*

Мистецтвознавчий аналіз використано для дослідження стилістичних характеристик творів мінімалізму у живописі, скульптурі, дизайні та інсталяції. Особлива увага приділяється аналізу художніх засобів, таких як геометричність форм, обмежена кольорова палітра, повторюваність елементів, матеріальність та просторовість.

Історико-культурний метод дозволив простежити витоки та етапи розвитку мінімалізму як художнього напряму, від його ранніх проявів у європейському мистецтві початку XX століття до трансформацій у постіндустріальному та постмодерному контекстах.

Загалом, поєднання кількох методів надало змогу дослідити філософсько-естетичну сутність мінімалізму як стилю, що продовжує активно трансформуватись у межах сучасного мистецтва.

Наукова новизна *дослідження полягає у всебічному міждисциплінарному підході до аналізу впливу мінімалістичного мистецтва в контексті сучасного мистецтва. У фокусі аналізу – живопис, скульптура, дизайн, архітектура та інші сфери.*

Висновки: *мінімалізм у сучасному мистецтві не тільки відображається у формі, кольорі та просторі, але, що більш важливо, є культурним символом. Мінімалізм – це комплекс формальних експериментів, філософських спекуляцій та культурного діалогу.*

Ключові слова: *мистецтво, мінімалізм, інсталяція, художник, мистецтво, пластичне мистецтво, культурна презентація.*

Tetiana PROKOPOVYCH
PhD in Psychology, Associate Professor, Head of the Fine Arts Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska St, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43000
ORCID: *0000-0001-9935-6645*

Jinmiao ZHANG
Master's student of the Fine Arts Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska St, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43000
ORCID: *0009-0000-6163-7185*

To cite this article: Prokopovych, T., Zhang, Jinmiao (2025). Minimalizm yak kliuchova tendentsiia ta tvorchyi styl u sferi suchasnoho mystetstva [Minimalism as a key trend and creative style in the sphere of contemporary art]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 142–149, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-19

MINIMALISM AS A KEY TREND AND CREATIVE STYLE IN THE SPHERE OF CONTEMPORARY ART

Minimalism is one of the most influential and significant trends in contemporary art. It emerged in Europe in the early 20th century and gradually spread across various artistic practices. Its appearance marked the beginning of new conceptual approaches in painting, sculpture, architecture, installation, design, as well as in literature and other forms of artistic expression.

The core concept of minimalism is the principle of «less is more,» which involves a radical simplification of forms, colors, and materials. This approach leads to the elimination of decorative elements and narrative components, emphasizing the purity of expression and essential characteristics of artistic ontology.

Minimalist works are largely based on the use of geometric forms, a limited color palette, industrial materials, and such techniques as repetition and orderly arrangement of elements. These tools create a visual language distinguished by a sense of order and structure. At the same time, minimalism emphasizes the importance of interactive experience arising from the interplay between the artwork, space, and viewer, blurring the boundaries between art and everyday life.

On the level of artistic value, minimalism not only challenges traditional aesthetic paradigms but also prompts profound reflection on the very nature of art. It reflects humanity's pursuit of spiritual purity and renewed forms of perception in the post-industrial era.

This study analyzes the emergence, evolution, and significance of minimalism in the context of contemporary art and outlines the features of its application in current artistic practices.

The aim of the article *is to analyze both the external expression and internal forms of minimalism on various artistic levels, and to define the specifics of its application and influence across different spheres of artistic aesthetics.*

Research Methods. *The methodological framework of the study is based on an interdisciplinary approach that combines art criticism, historical-cultural, comparative-analytical, and phenomenological methods.*

Artistic analysis is used to examine the formal and stylistic characteristics of minimalist works in painting, sculpture, design, architecture, and installation. Special attention is paid to the analysis of artistic tools such as geometric forms, limited color palettes, repetition, materiality, and spatial qualities.

The historical-cultural method made it possible to trace the origins and stages of development of minimalism as an artistic movement, from its early manifestations in early 20th-century European art to its transformations in post-industrial and postmodern contexts. The study explores the socio-cultural prerequisites for the emergence of the style and its connection with the philosophical ideas of modernism and conceptualism.

The comparative-analytical method is applied to juxtapose minimalism with other contemporary art movements (such as conceptualism, abstractionism, and postmodernism), thus allowing for a clearer definition of its aesthetic autonomy and distinctive features.

The phenomenological method allowed for the exploration of the viewer's interaction with minimalist artwork as an intersubjective experience, focusing on the perception of space, silence, rhythm, emotional neutrality, and the effect of presence.

Overall, the combination of several methods enabled a thorough investigation of the philosophical and aesthetic essence of minimalism as a style that continues to actively evolve within contemporary art.

Scientific Novelty. *The scientific novelty of the study lies in its comprehensive interdisciplinary approach to analyzing the impact of minimalist art in the context of contemporary artistic discourse. The focus of analysis includes not only the history of art but also painting, sculpture, design, architecture, and other creative fields.*

Conclusions. *Minimalism in contemporary art is not only reflected in form, color, and space but, more importantly, acts as a cultural symbol with far-reaching influence. Minimalism is a complex of formal experimentation, philosophical speculation, and cultural dialogue.*

Key words: *art, minimalism, installation, artist, visual art, fine arts, cultural representation.*

Актуальність дослідження мінімалізму як ключової тенденції та творчого стилю у сфері сучасного мистецтва визначається низкою важливих чинників. У добу постіндустріального суспільства, цифрових технологій і надлишку інформації мінімалізм виступає відповіддю на візуальну перевантаженість, хаос та складність повсякденного життя, він пропонує спрощення, зосередженість і естетику чистоти. Мінімалізм виходить за межі мистецтва й активно інтегрується у дизайн, архітектуру, моду, медіа, цифрове середовище, а також філософські практики усвідомленості. Багато сучасних художників продовжують осмислювати принципи мінімалізму у своїй творчості, переосмислюючи їх у контексті нових технологій, екологічної етики та соціальної взаємодії. Таким чином, дослідження мінімалізму як художньої парадигми дозволяє осмислити фундаментальні зміни в сучасному мистецтві, віднайти нові сенси та окреслити горизонти його подальшого розвитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останніми роками мінімалізм, як одна з ключових парадигм сучасного мистецтва, став предметом численних академічних досліджень і публікацій, які охоплюють його формальні, культурні й технологічні аспекти. За даними Miguel de Baca (2018), Encyclopaedia Britannica (2025) мінімалізм розглядається не як єдина школа, а як сукупність прагматичних художніх позицій, що поділяють індустріальне виробництво, геометричні форми та цілковите виключення референційного вираження. Спрощення форм і раціональна естетика мінімізму стали стимулом для сучасних графічних рішень й успішних практик у візуальній комунікації, як відповідь на інформаційне перевантаження сучасного життя, з акцентом на простоту та естетику функціоналу. Macarthur, J. (2002) та інші представники західної науки у Architectural Theory Review окреслюють мінімалізм як результат потреби максимальної візуальної ясності, обумовленої стрімкою модернізацією простору. Цей аналіз демонструє, що сучасні підходи до вивчення мінімалізму охоплюють широкий спектр дисциплін та практичних інновацій в мистецтві, дизайні, архітектурі.

Метою даного дослідження є всебічне осмислення феномена мінімалізму як ключової художньої тенденції та стилю в сучасному мистецтві шляхом аналізу його естетичних засад, історико-культурних витоків, формальних характеристик та впливу на актуальні художні практики. Особливу увагу зосереджено на виявленні специфіки візуальної мови мінімалізму в різних видах мистецтва – живописі, скульптурі, архітектурі, інсталяції – та його значення як форми естетичного висловлювання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мінімалістичне мистецтво репрезентує кульмінацію творчих тенденцій у художньому процесі ХХ століття, витоки яких простежуються з 1913 року – зокрема, розпочинаючи з композиції Казимира Малевича «Чорний квадрат», що стала провісником нової візуальної мови, супрематизму, позбавленої наративності та символічного навантаження. Надалі у 1950–1960-х роках на американській арт-сцені виникла когорта митців, які, сформували естетику мінімалізму. До таких митців належать художники, Дональд Джадд, Сол Левітт, Крейг Кауфман; скульптори: Карл Андре, Тоні Сміт, Ентоні Каро; мистецтво світла – Ден Флавін, Джон МакКракен; живопис, графіка – Еллсворт Келлі, Френк Стелла, Кеннет Ноланд, Ел Хелд і Джек Янгерман. Їхня художня мова ґрунтувалася на простих геометричних формах, серійності, об’єктивності та самоідентичності твору як завершеної структури.

Мінімалісти дотримувалися думки, що мистецький об’єкт має бути самодостатнім і звільненим від зовнішніх смислових нашарувань або емоційних інтерпретацій. Їхні твори характеризуються чіткістю форм, акцентом на матеріальність, просторову організацію та безособову естетику. Значну роль у формуванні цієї парадигми відіграли також представники живопису кольорового поля, зокрема Барнетт Ньюмен (1905–1970) та Ад Рейнхардт (1913–1967), Головною ознакою стилю Барнетт Ньюмена були великі монохромні площини кольору, перерізані вертикальними лініями. Ці лінії несли смислове навантаження, символізуючи розділення та єдність, простір і час. Ньюмен прагнув до створення медитативного досвіду для глядача, виводячи живопис за межі наративу чи фігуративності, де колір і форма взаємодіють із глядачем на екзистенційному рівні.

Пізня творчість Ад Рейнхардта вважається вищою точкою редукції у мистецтві і має безпосередній вплив на розвиток мінімалізму та концептуального мистецтва. Найвідоміша

його серія картин “Black Paintings” створена в 1960-х роках. На перший погляд – це повністю чорні полотна, але при уважному розгляді стає видно субтильні геометричні структури, складені з темних відтінків синього, червоного чи сірого. Ці картини розкриваються лише в процесі тривалого споглядання, створюючи інтенсивний зоровий і філософський досвід.

У вище наведених прикладах особливу увагу в межах мінімалістичного живопису було приділено живопису, що відзначається використанням великих, уніфікованих геометричних форм, чистих кольорових площин і точного контуру на пласкій поверхні. Відмовляючись як від ліричних, так і математично-конструктивних рішень, цей живопис мав на меті усунути особистісну експресію художника, натомість пропонуючи анонімне, об’єктивне моделювання простору як естетичного об’єкта.

Мінімалізм як художній напрямок характеризується прагненням до максимальної редукції формальних елементів. Основний акцент у ньому робиться на використанні обмеженої кількості виразних засобів, зокрема простих геометричних форм, суворої композиційної впорядкованості та відмови від декоративності. Принципова ідея полягає у створенні візуально лаконічного, але концептуально насиченого образу, що досягається завдяки ясності структури та відсутності зайвих деталей.

Яскравою ілюстрацією ще одного виду мінімалізму є серія інсталяцій «Без назви» (Untitled) американського художника Дональда Джадда (1928–1994). У цих роботах автор застосовує повторення ідентичних металевих модулів – зазвичай у формі паралелепіпедів – розміщених у суворому порядку на вертикальній площині або у просторі. Джадд послідовно уникає будь-яких наративних елементів, символіки чи суб’єктивного авторського жесту. Використання промислових матеріалів (зокрема алюмінію, сталі, плексигласу) підкреслює об’єктивізовану природу твору, яка існує поза межами емоційного або метафоричного тлумачення. Такі інсталяції функціонують як модулі, апелюючи до глядача через чистоту форми, чіткість об’ємної структури та передбачувану ритмічність розміщення. У деяких випадках колір використовується як додатковий структурний елемент, що підкреслює матеріальність і формальну автономію об’єкта. Роботи Джадда вважаються одними з найрепрезентативніших зразків мінімалістичної скульптури, оскільки уособлюють головний принцип напряму мінімалізму, тобто звертаються до первісних ознак художньої форми.

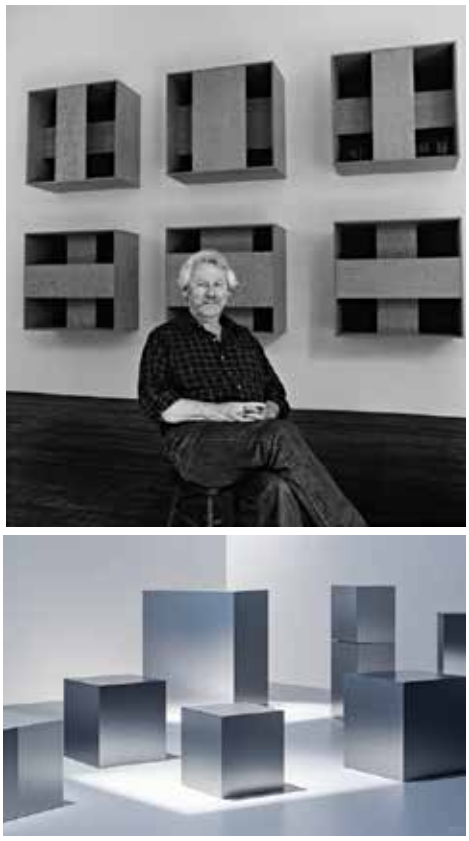

Рис. 1. Серія Дональда Джадда «Без назви» (Untitled)

З погляду колористичних рішень надзвичайно показовим прикладом є робота Френка Стелли «Споєднання розуму і смиренності» (The Marriage of Reason and Squalor). Художник свідомо обмежує кольорову палітру до одного – чорного – відтінку, що дозволяє усунути можливі емоційні або символічні конотації, які зазвичай супроводжують колір. Такий підхід підкреслює раціональність і формальну дисципліну як ключові принципи мінімалізму.

У композиції Стелла застосовує точні геометричні лінії та регулярну структуру візерунків, що спрямовані на актуалізацію взаємозв’язків між площиною та лінією як фундаментальних елементів живопису. Відмова від поліхромії та емоційного забарвлення дозволяє сконцентрувати увагу глядача на просторовій організації зображення, а також на візуальному ритмі, створеному повторенням і чергуванням форм.

Такий контроль над кольором і формою є одним із визначальних аспектів естетики мінімалізму, що орієнтується на чистоту вираження та концептуальну лаконічність.

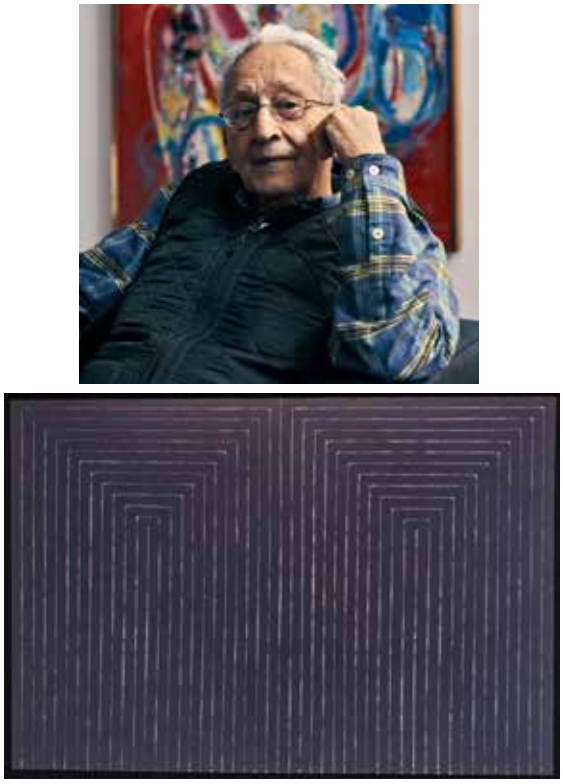

Рис. 2. Френк Стелла «Споєднання розуму і смиренності» (The Marriage of Reason and Squalor)

З погляду художнього трактування простору та просторової організації, показовим прикладом є інсталяційне мистецтво Дена Флавіна (1993–1996), більшість його робіт були без назви, проте присвячені знаменитим художникам, критикам чи відомим людям. У своїх творах митець використовує готові індустріальні флуоресцентні лампи як основний художній матеріал. Лінійне розташування джерел світла та їхня взаємодія з архітектурним простором створюють навантажене та цілісне середовище, яке формує не об'єкт, а саме просторову атмосферу. Флавін свідомо відмовляється від традиційних форм скульптурного моделювання, натомість роблячи сам простір носієм художнього змісту. За допомогою світлових проєкцій він порушує класичну опозицію між об'єктом і навколишнім середовищем, перетворюючи інсталяцію на інтегровану просторову подію. Такий підхід є однією з інноваційних реалізацій мінімалістичної естетики, де простір не лише оточує мистецтво, а стає його активним елементом та змістовною основою.

Рис. 3. Ден Флавін. Мистецтво інсталяції люмінесцентними лампами

У сфері публічних художніх інсталяцій мінімалізм виявляє три ключові характеристики: художню виразність, функціональність і практичну значущість. У цьому контексті мінімалізм вже не сприймається винятково як естетичне рішення, а стає носієм соціальних смислів. Сучасні мінімалістичні інсталяції в публічному просторі часто відображають цінності урбанізованого життя, екологічну свідомість і стратегічну орієнтацію на сталий розвиток. Вони не лише формують візуально привабливе середовище, а й стимулюють критичне мислення та екологічну рефлексію. Зокрема, акцент на екологічно чистих матеріалах, енергоефективності та взаємодії з природним оточенням робить мінімалістичні інсталяції актуальними.

Показовим прикладом є так звані «Тунелі світла» створені в різних містах. Ці публічна художні інсталяції втілюють принципи мінімалізму як естетичного підходу, інтегрованого в урбаністичне середовище. Так художник Yang Minha (Сеул, Південна Корея) створює світлодіодні тунелі із концентричними рамами,

що доповнені звуковими ефектами. Світло, проходячи крізь скляну структуру, заломлюється, створюючи динамічну гру кольору та тіней, яка змінюється залежно від часу доби, погоди та кута зору. Такий ефект перетворює інсталяцію на перформативний простір, що реагує на середовище й глядача. Ще один світловий проєкт-інсталяція в каньйоні Кійоцу (Японія): відвідувачі проходять через тунель «світла», що формує видовий простір і візуальний ефект хвиль тіней і світла. Крім того, тунелі виконують практичну функцію – це місце для прогулянок та відпочинку пішоходів, що демонструє потенціал інтеграції естетики, утилітарності та соціального змісту в межах мінімалістичної художньої стратегії.

У рамках мінімалістичної парадигми живопис і графіка розвивалися за схожими принципами, водночас кожна з цих дисциплін продукувала власні методологічні й естетичні рішення. Художники відмовляються від багатоколірності й складних фактур, зосереджуючись на «чистих» одноколірних площах (Френк Стелла, Еллсворт Келлі, Кеннет Ноланд). Зазвичай монохромні композиції служать середовищем для розкриття форми та межі полотна, одночасно акцентуючи увагу на матеріалі фарби й структурі полотна. Часто проглядаються геометричні модулі та ритмічне повторення елементів (смуг, концентричних кіл), що в свою чергу, створює візуальну архітектуру композиції. Полотна проектуються відповідно до просторових умов. У ряді випадків живопис наближається до інсталяції.

Митці-графіки використовують гранично спрощені контури й однорідні плями туші або чорнила (Сол Левітт у серії wall drawings, Джон Маккракен у графічних серіях). Проглядається відсутність штрихування й тонального модулювання, що підкреслює вибір лінії як найменшої одиниці малюнка. Порожній простір задається у задумі як протиставлення лінії і фону і набуває тієї ж ваги, що й нанесена графічна деталь, створюючи баланс і напругу композиції (Дональд Джадд у ранній графіці). Мінімалістична графіка часто апелює до принципу «менше – значить більше»: відсутність інформації стає домінантою. Таким чином, живопис і графіка в мінімалізмі утворюють дві паралельні мови, об'єднані ідеєю суворої редукції (спрощення) та прагненням до концентрації на фундаментальних елементах візуального мистецтва.

Рис. 4. Картини іспанського художника Гим Тио Зарралуки (Guim Tió Zarraluki)

Художня практика Гим Тио Зарралуки (Guim Tió Zarraluki) вирізняється органічним поєднанням мінімалізму та експресіонізму. У своїх живописних творах митець використовує великі площини насичених кольорових блоків з приглушеними сірими тонами, створюючи візуально стриману, проте емоційно насичену атмосферу. Просторові композиції – зокрема пейзажі з лісами та озерами – відзначаються масштабністю й цілісністю, що контрастує з присутністю дрібномасштабних, розмитих фігур персонажів. Цей контраст між глибинним середовищем і фігуративними елементами, активізує екзистенційне сприйняття з боку глядача. Роботи Зарралукі слугують візуальною метафорою внутрішнього пошуку людини в умовах стриманого, структурованого світу, спонукаючи до рефлексії над сутністю життя, простору та індивідуальної присутності в ньому.

У традиційному китайському живописному мистецтві простота розглядається як вияв високих естетичних і духовних якостей – витонченості, чистоти, природності. Одним із яскравих прикладів цього є творчість видатного майстра Ці Байші (1864–1957), чиї роботи демонструють характерні риси мінімалізму задовго до його становлення як окремого художнього напряму у західному мистецтві. У своїх тушевих композиціях Ці Байші широко застосовує принцип «порожнього простору» (кит. 留白 liú bái) як художній засіб. Цей прийом дозволяє не лише врівноважити композицію, а й створити ефект просторової глибини та тиші. Штрихи основних об'єктів (тварин, рослин, побутових сцен)

виконано лаконічно, з навмисним уникненням надмірних деталей. При цьому відсутність фону не сприймається як порожнеча, навпаки – вона спонукає глядача до внутрішнього діалогу з образом. Це дозволяє говорити про існування східної парадигми мінімалізму задовго до його формалізації у західному мистецтві.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, мінімалізм постає не лише як формальна мова, а як глибока концептуальна стратегія, що резонує з духовними, культурними та урбаністичними запитами сучасності. Його транснаціональний та міждисциплінарний характер робить мінімалізм потужним інструментом сучасного художнього висловлювання, відкритим для подальших теоретичних та практичних розвідок у галузі візуального мистецтва. Дослідження підтверджує, що мінімалізм не є винятково західним феноменом, а має глибокі паралелі з традиційною східною естетикою. Його філософія знаходить втілення не лише у редукції форми, кольору й матеріалу, а й у концептуальному акценті на просторі, світлі, тиші та присутності. Подальші перспективи дослідження вбачаємо у вивченні взаємодії мінімалізму з іншими медіа – відеоартом, цифровими інсталяціями, VR/AR-технологіями. Такий підхід дозволить виявити нові можливості для трансформації мінімалістичних принципів у динамічному візуальному середовищі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Accumulation: Dramatic LED Light Tunnel by Yang Minha [Електронний ресурс]. URL: https://theinspirationgrid.com/accumulation-dramatic-led-light-tunnel-by-yang-minha/?utm_source=chatgpt.com

2. Chave, A. C. Revaluing minimalism: Patronage, aura, and place. *The Art Bulletin*. 2014. 90 (3), P. 466–486. DOI: https://doi.org/10.1080/00043079.2008.10786403

3. Lin, Yan. A Discussion of Minimalism Style in Interior Design. *Proceedings of the 2022 International Conference on Science Education and Art Appreciation (SEAA 2022)*. DOI: 10.2991/978-2-494069-05-3_16

4. Lozano-Hemmer, R. *Voice Tunnel*. [Електронний ресурс]. URL: https://digitalpug.wordpress.com/2013/07/30/rafael-lozano-hemmers-voice-tunnel/

5. Macarthur, J. The look of the object: Minimalism in art and architecture, then and now. *Architectural Theory Review*. 2002. 7 (1). P. 137–148. DOI: 10.1080/13264820209478450

6. Miguel de Baca Minimalism. *Routledge Encyclopedia of Modernism*. 2018. DOI: 10.4324/0123456789-REM1897-1

7. Minimalism (Encyclopedia Britannica). Last updated May 28, 2025. *Covers the American roots, geometric simplicity, objectivity, and its response to Abstract Expressionism*. [Електронний ресурс]. URL: https://www.britannica.com/art/Minimalism

8. NYC tunnel transformed into multisensory installation. [Електронний ресурс]. URL: https://www.designboom.com/art/nyc-tunnel-transformed-into-multisensory-installation/?utm_source=chatgpt.com

9. Simon, W. H. Minimalism and the Model Rules. *Social Science Research Network*. (SSRN Working Paper No. 903477). 2006. DOI: https://doi.org/10.2139/ssrn.903477

10. Sorkin, J. Minimalism forever. *Oxford Art Journal*, 41 (3), 2018. P. 435–438. DOI: https://doi.org/10.1093/oxartj/kcy023

REFERENCES:

1. Accumulation: Dramatic LED Light Tunnel by Yang Minha. URL: https://theinspirationgrid.com/accumulation-dramatic-led-light-tunnel-by-yang-minha/?utm_source=chatgpt.com [Seoul, South Korea].

2. Chave, A. C. (2014). Revaluing minimalism: Patronage, aura, and place. *The Art Bulletin*, 90 (3), 466–486. DOI: https://doi.org/10.1080/00043079.2008.10786403 [England & Wales].

3. Lin, Yan (2022). A Discussion of Minimalism Style in Interior Design. *Proceedings of the 2022 International Conference on Science Education and Art Appreciation* (SEAA 2022). DOI: 10.2991/978-2-494069-05-3_16; URL: https://www.atlantis-press.com/proceedings/seaa-22/125976985 [Chengdu, Sichuan, China].

4. Lozano-Hemmer, R. Voice Tunnel. URL: https://digitalpug.wordpress.com/2013/07/30/rafael-lozano-hemmers-voice-tunnel/

5. Macarthur, J. (2002). The look of the object: Minimalism in art and architecture, then and now. *Architectural Theory Review*, 7 (1), pp. 137–148. DOI: 10.1080/13264820209478450 [England & Wales].

6. Miguel de Baca (2018) Minimalism. *Routledge Encyclopedia of Modernism*. DOI: 10.4324/0123456789-REM1897-1 [UK].

7. Minimalism (Encyclopedia Britannica). Last updated May 28, 2025. *Covers the American roots, geometric simplicity, objectivity, and its response to Abstract Expressionism*. URL: https://www.britannica.com/art/Minimalism

8. NYC tunnel transformed into multisensory installation. URL: https://www.designboom.com/art/nyc-tunnel-transformed-into-multisensory-installation/?utm_source=chatgpt.com

9. Simon, W. H. (2006). Minimalism and the Model Rules. *Social Science Research Network*. (SSRN Working Paper No. 903477). DOI: https://doi.org/10.2139/ssrn.903477

10. Sorkin, J. (2018). Minimalism forever. *Oxford Art Journal*, 41 (3), 435–438. DOI: https://doi.org/10.1093/oxartj/kcy023; DOI: 10.1093/oxartj/kcy023

УДК 069(477.82):73/76"20"
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-20

Тарас СТЕПАНЧУК
аспірант 3 курсу спеціальності 034 Культурологія ОНП Соціокультурна аналітика, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
ORCID: *0009-0000-0133-4887*

Наталія СТОЛЯРЧУК
кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
ORCID: *0000-0003-4331-7051*

Бібліографічний опис статті: Степанчук, Т., Столярчук, Н. (2025). Естетичні та культурологічні аспекти репрезентації образотворчого мистецтва XX–XXI століття у музейних практиках Волині: між традицією і сучасністю. *Fine Arts and Cultural Studies*, 3-2, 150–156, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-20

ЕСТЕТИЧНІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА XX–XXI СТОЛІТТЯ У МУЗЕЙНИХ ПРАКТИКАХ ВОЛИНІ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І СУЧАСНІСТЮ

У статті розглянуто музейні практики Волині, спрямовані на збереження, дослідження та популяризацію образотворчого мистецтва XX–XXI століть. Проаналізовано експозиційні та колекційні підходи до репрезентації художньої спадщини у Волинському краєзнавчому музеї, Художньому музеї в Луцьку та Музеї сучасного українського мистецтва Корсаків. Виявлено трансформації музейної діяльності у напрямку інтеграції сучасного мистецтва, використання цифрових технологій та розвитку інтерактивних форм комунікації з глядачем. Стаття висвітлює баланс між традиційними формами музейної репрезентації та інноваційними підходами у візуалізації художнього процесу в регіональному культурному просторі.

***Мета статті** – комплексний аналіз розвитку та представлення образотворчого мистецтва XX–XXI століття у музейних практиках Волинської області, зокрема вивчення способів поєднання традиційних методів музейної експозиції з інноваційними підходами сучасності. Стаття прагне розкрити роль волинських музеїв у збереженні художньої спадщини, адаптації колекцій до нових соціокультурних викликів, а також визначити перспективи подальшого розвитку музейної діяльності в контексті сучасних технологій та культурних трансформацій.*

***Методологія дослідження** ґрунтується на принципах та інструментах аналізу і синтезу, системного, типологічного, історичного, логічного, порівняльного, мистецтвознавчого та культурологічного аналізу.*

***Наукова новизна** полягає у комплексному дослідженні музейної діяльності Волинської області у контексті репрезентації образотворчого мистецтва XX–XXI століть із акцентом на взаємодію традиційних і сучасних підходів. Проаналізовано не лише історичний розвиток музейних колекцій і експозицій, але й інтеграцію інноваційних технологій, таких як цифрові інсталяції, VR та інтерактивні формати, що активно застосовуються в музейній практиці регіону з початку XXI століття.*

***Висновки.** Дослідження музейних практик Волині у сфері образотворчого мистецтва XX–XXI століть демонструє, що музеї регіону успішно поєднують традиційні методи з сучасними технологіями та інноваційними підходами. Завдяки збереженню і популяризації колекцій, що охоплюють широкий спектр мистецьких напрямків, музеї Волині відіграють ключову роль у збереженні культурної спадщини та формуванні регіональної ідентичності.*

З початку XXI століття спостерігається активне впровадження цифрових форматів, інтерактивних інсталяцій і нових кураторських стратегій, що сприяє розширенню аудиторії і підвищенню рівня мистецької освіти. Особливо важливим є період з 2022 року, коли музеї регіону почали активно реагувати на сучасні соціокультурні виклики через тематичні виставкові проекти та освітні ініціативи.

***Ключові слова:** Волинь, музейна діяльність, образотворче мистецтво, XX століття, XXI століття, музейні практики, культурна спадщина, традиція, сучасність, цифрові технології, музейні експозиції, мистецькі тенденції, регіональна ідентичність.*

Taras STEPANCHUK
graduate student of the 3nd year of the specialty 034 Culturology Educational Scientific Program Sociocultural Analytics, Lesia Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: *0009-0000-0133-4887*

Natalia STOLYARCHUK
PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0003-4331-7051*

To cite this article: Stepanchuk, T., Stolyarchuk, N. (2025). Estetychni ta kulturolohichni aspekty reprezentatsii obrazotvorchoho mystetstva XX–XXI stolittia u muzeinykh praktykakh Volyni: mizh tradytsiieiu i suchasnistiu [Aesthetic and cultural aspects of representing 20th–21st century fine art in museum practices of Volyn: between tradition and modernity]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 3-2, 150–156, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-20

AESTHETIC AND CULTURAL ASPECTS OF THE REPRESENTATION OF 20TH–21ST CENTURY FINE ART IN MUSEUM PRACTICES OF VOLYN: BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

The article examines the museum practices of Volyn aimed at the preservation, research, and promotion of 20th–21st century fine art. It analyzes exhibition and collection approaches to the representation of artistic heritage in the Volyn Regional Museum of Local History, the Art Museum in Lutsk, and the Korsaks' Museum of Contemporary Ukrainian Art. The study identifies transformations in museum activities toward the integration of contemporary art, the use of digital technologies, and the development of interactive forms of communication with the audience. The article highlights the balance between traditional forms of museum representation and innovative approaches to visualizing the artistic process within the regional cultural space.

***The purpose of the article** – a comprehensive analysis of the development and presentation of 20th–21st century fine art in the museum practices of the Volyn region, with a particular focus on studying ways to combine traditional methods of museum exhibition with innovative contemporary approaches. The article aims to reveal the role of Volyn museums in preserving artistic heritage, adapting collections to new socio-cultural challenges, and identifying prospects for the further development of museum activities in the context of modern technologies and cultural transformations.*

***The research methodology** is based on the principles and tools of analysis and synthesis, including systemic, typological, historical, logical, comparative, art historical, and cultural analysis.*

***A scientific innovation** of the research The study involves a comprehensive investigation of museum activities in the Volyn region in the context of representing 20th–21st century fine art, with an emphasis on the interaction between traditional and contemporary approaches. It analyzes not only the historical development of museum collections and exhibitions but also the integration of innovative technologies such as digital installations, VR, and interactive formats, which have been actively, applied in the region's museum practices since the early 21st century.*

***Conclusions.** A study of museum practices in Volyn in the field of 20th–21st century fine art demonstrates that the region's museums successfully combine traditional methods with modern technologies and innovative approaches. By preserving and promoting collections that encompass a wide range of artistic styles, Volyn's museums play a key role in safeguarding cultural heritage and shaping regional identity. Since the beginning of the 21st century, there has been an active introduction of digital formats, interactive installations, and new curatorial strategies, which contribute to expanding the audience and enhancing the level of art education. Particularly significant is the period from 2022 onwards, when museums in the region began actively responding to contemporary socio-cultural challenges through thematic exhibitions and educational initiatives.*

***Key words:** Volyn, museum activity, fine art, 20th century, 21st century, museum practices, cultural heritage, tradition, modernity, digital technologies, museum exhibitions, artistic trends, regional identity.*

Актуальність проблеми. В умовах стрімких соціокультурних змін, викликаних глобалізацією, технологічним прогресом та політичними викликами, музейна діяльність набуває нових форм і змістів. Образотворче мистецтво XX–XXI століть, що відображає як історичний розвиток, так і сучасні трансформації суспільства, потребує адекватної музейної репрезентації, що поєднує збереження традицій з інноваційними підходами. Волинь, як регіон з багатою культурною спадщиною і активною мистецькою спільнотою, є важливим осередком для дослідження взаємодії традиції і сучасності у музейних практиках. Проте, попри значний потенціал, питання адаптації музейних установ Волині до нових викликів XXI століття, зокрема впровадження цифрових технологій і розвиток інтерактивних форматів, залишаються недостатньо вивченими.

Крім того, останні події, зокрема війна на сході України та соціально-політичні трансформації, висувають нові вимоги до музейної роботи як до інструменту формування регіональної та національної ідентичності. В цьому контексті

аналіз музейних практик Волині відкриває можливості для розробки ефективних стратегій збереження культурної спадщини та залучення широкої аудиторії до мистецьких проектів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останніми роками спостерігається активізація наукових досліджень, присвячених музейній діяльності Волинської області, зокрема в контексті образотворчого мистецтва XX–XXI століть. Ці публікації охоплюють різні аспекти музейної практики, від науково-видавничої діяльності до дослідження та реставрації сакрального мистецтва.

Тематика музейної справи Волинської області активно досліджується низкою вітчизняних науковців, які у своїх публікаціях розкривають різні аспекти розвитку музеїв, культурної спадщини та мистецтва регіону. Серед них варто відзначити таких дослідників як О. Бойко (Бойко, 2015), І. Голуб (Голуб, 2016), С. Муравська (Муравська, 2017), Н. Кінд-Войтюк (Кінд-Войтюк, 2011) Дослідження цих науковців формують наукову базу для подальшого вивчення музейних практик Волині, що поєднують традиції і сучасні тенденції в культурному житті регіону

Метою нашого дослідження є всебічний аналіз музейних практик Волині у представленні образотворчого мистецтва XX–XXI століть, зокрема визначення особливостей поєднання традиційних і сучасних підходів у збереженні, експозиції та популяризації мистецьких колекцій регіону

Виклад основного матеріалу дослідження. Музейна практика Волині на зламі століть демонструє активну динаміку розвитку – від класичних форм збереження й популяризації культурної спадщини до впровадження інноваційних моделей репрезентації сучасного мистецтва. Цей процес супроводжується переосмисленням як естетичних критеріїв, так і культурологічних наративів, що формують нові способи комунікації між глядачем і мистецьким твором.

Образотворче мистецтво XX століття на Волині представлено здебільшого в рамках постреалістичних шкіл (соцреалізм, імпресіонізм, символізм), що відповідали ідеологічному курсу епохи. В музеях домінувала експозиційна схема, орієнтована на ієрархічне подання художніх творів у хронологічній послідовності.

На зламі XX–XXI століть спостерігається відхід від класичних моделей репрезентації. Сучасні музейні практики активно залучають елементи інтерактивності, мультимедійності та перформативності, що відповідає естетичним засадам постмодернізму й концептуалізму. В результаті традиційна «безмовна» картина стає елементом діалогу – як візуального, так і смислового.

Волинські музеї – зокрема Волинський краєзнавчий музей, Художній музей у Луцьку, а також регіональні ініціативи в містах Ковель, Володимир та Рожище – є не лише зберігачами культурної пам'яті, а й просторами творення ідентичності.

Репрезентація образотворчого мистецтва в цих інституціях відображає локальну специфіку: домінування тем національної пам'яті, релігійної символіки, фольклорних мотивів. Проте в останні десятиліття посилюється тенденція до інтеркультурного діалогу: в експозиції проникають теми урбанізму, екології, війни, гендерної рівності (Постоловський, 2012).

Протиставлення традиції та сучасності в музейній практиці не є конфліктом, а радше продуктивною взаємодією. Традиційне мистецтво потребує переосмислення у сучасному культурному контексті, а сучасне мистецтво – укорінення в історичній пам'яті.

Репрезентація мистецтва XX–XXI століття в музеях Волинського регіону значною мірою відображає складну еволюцію естетичних концепцій, які домінували в українському та європейському культурному полі протягом останнього століття. У музейному середовищі Волині, де традиційна експозиційна модель залишається домінуючою, процес адаптації новітніх художніх практик та естетик все ще перебуває на етапі формування (Кінд-Войтюк, 2011).

Формалізм, як художньо-естетична парадигма, що акцентує на формі, композиції, ритмі й колористиці твору, без прив'язки до змістової чи соціальної функції, знайшов своє відображення у музейних зібраннях Волині переважно через твори радянської доби або неоавангардистських експериментів 1960–1980-х років. У Художньому музеї в Луцьку можна знайти окремі зразки таких практик у творах художників, пов'язаних із київською школою живопису. Проте ці експонати, як правило, не супроводжуються кураторським аналізом

з погляду формалістичної естетики, а подаються у загальному контексті мистецтва другої половини XX ст. (Тверитникова, 2024).

На межі XXI століття музейні практики все частіше взаємодіють з естетикою, що тяжіє до синтезу стилів, розмивання жанрових меж і перетину з іншими сферами – дизайном, перформансом, медіаартом. Традиційне уявлення про музей як про місце зберігання й експонування артефактів змінюється. Сучасний музей – це простір міждисциплінарного діалогу, іноді навіть платформа для соціальних, культурних і політичних дискусій. Наприклад:

– Луцький музей сучасного українського мистецтва Корсаків. Цей музей є яскравим прикладом нових музейних практик у Волинському регіоні. Його діяльність виходить за межі традиційного формату – окрім постійної експозиції сучасного українського мистецтва, тут регулярно відбуваються перформанси, кінопокази, лекції, тимчасові виставки, що поєднують живопис із цифровими технологіями, інтерактивними інсталяціями та звуковими ландшафтами. Це приклад того, як музей може працювати на стику мистецтва, технологій і громадської активності.

– Волинський краєзнавчий музей. Хоча цей заклад дотримується більш класичної музейної моделі, у ньому також відбуваються спроби осучаснення музейного досвіду – наприклад, створення цифрових експозицій, інтерактивних турів, виставкових проєктів у співпраці з молодими митцями. Проте подібні ініціативи, як правило, залишаються епізодичними, оскільки часто обмежені ресурсами або традиційною інституційною рамкою.

Отже, у волинському контексті експериментальні підходи до музейної справи активніше розвиваються поза межами класичних державних музеїв – у приватних галереях, культурних хабах, тимчасових виставкових просторах. Це свідчить про потребу в гнучкіших, відкритіших моделях функціонування музейних інституцій, які б не лише зберігали спадщину, а й активно взаємодіяли з сучасним мистецтвом, технологіями та публікою.

На сучасному етапі розвитку музейної справи на Волині особливо гостро постає питання модернізації як музейних фондів, так і матеріально-технічної бази. Значна частина музейних закладів регіону функціонує за зразками, що були сформовані ще у другій половині XX століття, що не відповідає вимогам сучасного суспільства та очікуванням нових поколінь відвідувачів.

Модернізація фондів передбачає не лише систематизацію, оцифрування та збереження музейних предметів, а й оновлення принципів експонування: від статичних, формально-хронологічних презентацій – до інтерактивних, тематично-орієнтованих експозицій із застосуванням цифрових технологій. Така трансформація сприяє глибшому залученню аудиторії до осмислення художньої спадщини, актуалізує традиційні твори в сучасному культурному дискурсі.

Інфраструктурні проблеми – застаріле музейне обладнання, відсутність адаптованих приміщень для виставок сучасного мистецтва, недостатня енергоефективність та брак простору для зберігання фондів – стримують розвиток музеїв як відкритих, динамічних культурних центрів. Важливою залишається проблема доступності музеїв: інклюзивність, бар'єрність середовища, нестача супровідних сервісів (кафе, коворкінгів, дитячих зон).

Саме тому, модернізація музейної інфраструктури Волині є не лише технічним завданням, а й естетико-культурним викликом, що потребує стратегічного планування, інвестицій та переосмислення самої ролі музею в регіональному культурному ландшафті.

Одним із ключових напрямів модернізації музейної справи є діджиталізація експозиційного процесу, яка охоплює впровадження інтерактивних технологій (VR/AR, мультимедійні інсталяції, цифрові панелі), створення онлайн-архівів, мобільних додатків, віртуальних турів та платформ для дистанційного ознайомлення з фондами. Такий підхід дозволяє не лише зберігати та популяризувати колекції, а й значно розширити цільову аудиторію музеїв, особливо в молодіжному середовищі.

У 2023 році у рамках муніципальної ініціативи «Цифровий Луцьк» було розпочато процес оцифрування архівів міста, що створило передумови для інтеграції й музейних колекцій у єдиний цифровий простір. Цей досвід може слугувати прикладом ефективної синергії місцевої влади, музейних установ і IT-фахівців.

Основні бар'єри у взаємодії музеїв із молоддю полягають у застарілості форматів подачі матеріалу, низькому рівні комунікації

у цифровому середовищі (відсутність сучасного контенту у соцмережах), браку інтерактивних освітніх програм. Для покоління Z, яке сформувалося у медіасередовищі, візуальний та гейміфікований підхід до сприйняття інформації є домінантним. У цьому контексті традиційна експозиція без пояснень, інтерактиву та персоналізованого досвіду втрачає ефективність.

Деякі музеї Волині вже демонструють ініціативність у цьому напрямі. Так, Волинський краєзнавчий музей періодично проводить онлайн-виставки, вебінари та квести для шкільної молоді, що стало особливо актуальним у період пандемії COVID-19. Проте ці зусилля мають фрагментарний характер і потребують стратегічного продовження.

У сучасних умовах трансформації культурного простору та цифровізації суспільства особливої актуальності набуває переосмислення ролі музею як комунікаційної та освітньої інституції. З огляду на потребу активнішої інтеграції молодіжної аудиторії у музейні процеси, доцільним видається виокремлення низки стратегічних напрямів розвитку.

1. Розробка мультимедійних програм та інструментів цифрової взаємодії. Створення цифрових продуктів – зокрема віртуальних екскурсій, мобільних додатків, інтерактивних освітніх ігор, квестів та карт з доповненою реальністю – сприятиме глибшому залученню молоді до музейного контенту. Такі формати дозволяють переосмислити музей не лише як простір збереження, а як динамічне середовище навчання та взаємодії.

2. Інтеграція музеїв у популярні цифрові платформи. З метою актуалізації музейного досвіду у свідомості молодого покоління доцільним є використання потенціалу соціальних медіа – *Instagram*, *TikTok*, *YouTube* – як каналів візуального сторітелінгу. Короткоформатні відео, живі трансляції, серії «за лаштунками музею» формують нові способи представлення музейного контенту, що відповідають сучасним практикам споживання інформації.

3. Інституціалізація молодіжних культурних клубів при музеях. Формування молодіжних об'єднань, зацікавлених у культурній співтворчості, сприяє формуванню сталої аудиторії. Участь молоді в кураторських проєктах, виставковій діяльності, тематичних воркшопах і резиденціях забезпечує не лише інтеграцію у музейне середовище, а й розвиток критичного мислення та культурної самосвідомості.

4. Використання платформ відкритого доступу до цифрових архівів. Оцифрування фондів та включення матеріалів у загальнодоступні ресурси (зокрема «*Музейний простір України*», «*Електронний архів Волині*», *Google Arts & Culture*) розширює можливості комунікації музею з академічною спільнотою, освітніми закладами та креативним сектором.

5. Розбудова партнерств із закладами освіти та креативними індустріями. У контексті інтердисциплінарного підходу актуальним є налагодження співпраці з університетами, художніми та медіа-школами, дизайн-студіями. Така взаємодія сприяє залученню студентів до створення виставкового й освітнього контенту, дослідницької діяльності та розвитку нових форм презентації музейної спадщини.

Означені напрями становлять основу для формування інклюзивної, відкритої та інноваційної музейної стратегії, зорієнтованої на молодіжну аудиторію. Їх реалізація сприятиме переосмисленню музею як активного учасника суспільного діалогу та центру культурної мобільності.

Залучення молодіжної аудиторії та діджиталізація експозицій є взаємопов'язаними процесами, які потребують системного підходу в музейній політиці Волині. Інституційна відкритість, технологічна гнучкість та орієнтація на потреби нових поколінь мають стати фундаментом для формування нового образу музею – не лише як охоронця минулого, а й як інтерактивного простору культурної комунікації майбутнього (Русаков, 2023).

У сучасному культурному просторі, зокрема в умовах постінституційних трансформацій, актуалізується модель партнерства між державними музейними інституціями, незалежними митцями та громадськими ініціативами. Така форма співпраці є ключовим чинником не лише для популяризації мистецтва, а й для демократизації музейного простору, його відкритості до соціальних змін, локальних тем та інклюзивного підходу до аудиторії.

У контексті Волинського регіону спостерігається поступове формування платформи взаємодії між художниками, культурними активістами та музейними закладами. Цей процес хоч і не є системним, проте демонструє

перспективні результати у сфері культурного менеджменту, комунікації та репрезентації сучасного мистецтва.

Попри позитивні приклади, така співпраця стикається з низкою труднощів: відсутністю нормативно закріплених механізмів взаємодії, інституційною інерцією з боку музеїв, обмеженим фінансуванням та нестачею кваліфікованих менеджерів проєктів. Також варто зауважити на певну сегментованість культурного середовища Волині, де ініціативи часто залишаються локалізованими та не мають системної підтримки.

Партнерство з незалежними митцями та громадськими ініціативами є одним із ключових векторів модернізації музейної практики у Волинському регіоні. Воно відкриває нові можливості для репрезентації сучасного мистецтва, активізації участі громади у культурному житті, а також створення гнучких моделей взаємодії між державними інституціями та незалежним сектором. У перспективі важливо забезпечити сталість таких партнерств шляхом формування спільних стратегій розвитку, інституційної підтримки та розбудови культурної інфраструктури.

Висновки і перспективи досліджень. У результаті проведеного дослідження встановлено, що репрезентація образотворчого мистецтва XX–XXI століття у музейних практиках Волині перебуває на етапі складної трансформації, в якій традиційні форми музейного представлення поступово поєднуються з сучасними інтерпретаційними, технологічними та соціокультурними підходами. Аналіз діяльності провідних музеїв регіону (зокрема Волинського краєзнавчого музею, Художнього музею в Луцьку та регіональних інституцій) дозволив виявити ряд системних викликів: інерційність експозиційних форм, обмежена інтерактивність, недостатній рівень цифрової доступності, фрагментарна робота з молодіжною аудиторією та сучасними художниками.

У культурологічному аспекті простежується намагання музеїв балансувати між репрезентацією академічного канону та новітніми художніми практиками, що базуються на критичному переосмисленні теми, стилю, матеріалу та соціального контексту творів. Це, своєю чергою, ставить музейні установи перед потребою переосмислення власної ролі як агентів не лише збереження, але й актуалізації культурного капіталу.

Одним із перспективних напрямів розвитку виявляється активне залучення незалежних митців, культурних ініціатив та молодіжних спільнот до музейного процесу. Розширення партнерств, впровадження цифрових технологій, інклюзивних стратегій і нових форматів презентації сприятиме подоланню бар'єрів між музеєм і глядачем, а також модернізації інституційної ролі музеїв у культурному просторі Волині.

Отже, сучасна репрезентація образотворчого мистецтва у музейних практиках регіону має потенціал до інноваційного розвитку за умови гармонійного поєднання традиційної естетики з новими медіа, міждисциплінарністю та відкритістю до суспільного діалогу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бережна Н. Музеї України: шляхи модернізації. *Музейний простір України*. 2019. № 2. С. 15–21.
2. Бойко О. Музеї Волині: історія становлення та сучасний стан. *Наукові записки з української історії*. 2015. Вип. 37. С. 124–130.
3. Волинський краєзнавчий музей: URL: http://volynmuseum.com (дата звернення: 13.06.2025).
4. Голуб І. Л. Художньо-естетичні особливості розвитку українського образотворчого мистецтва та іконопису. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 36. С. 274–282.
5. Кінд-Войтюк Н. В. Музеєзнавчі дослідження та пам'яткоохоронна робота на Волині у 1920–1930-х рр. у польській історіографії. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Історичні науки*. Луцьк, 2011. Випуск. 10. С. 137–142.
6. Киричук О. Музей сучасного українського мистецтва Корсаків як приклад нового культурного простору Луцька. *Культурологічний альманах*. 2020. № 12. С. 54–59.
7. Малежик Ю. Передумови та тенденції розвитку сучасного образотворчого мистецтва (друга половина XX – початок XXI століття). *Ukrainian art discourse*. 2025. № 6. С. 81–87. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.10 (дата звернення: 13.06.2025).
8. Музей сучасного українського мистецтва Корсаків. URL: https://msumk.com
9. Музейний простір України: національний портал про музейну справу. URL: https://prostir.museum

10. Муравська С. В. Роль музеїв у справі дослідження історико-культурної та природної спадщини (на прикладі закладів вищої освіти Західної України). *Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки*. 2017. Вип. 10. С. 382–391.

11. Постоловський А. Розвиток музейної справи на Волині у ХХ – на початку ХХІ ст. *Волинський історичний вісник*. 2012. № 9. С. 203–209.

12. Русаков С. Вплив імерсивних технологій на сприйняття мистецтва в контексті трансформації сучасного артринку: культурологічні аспекти дослідження. *Питання культурології*. 2023. № 41. С. 121–133. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276701 (дата звернення: 13.06.2025).

13. Силюк А. М. Волинський краєзнавчий музей: історія, колекції, дослідження. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2007. 240 с.

14. Тверитникова О., Войтюк О. Музейні практики як джерело в історико-біографічних дослідженнях. *Вісник науки та освіти*. 2024. № 7 (25). DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7(25)-1474-1487 (дата звернення: 13.06.2025).

REFERENCES:

1. Berezhna, N. (2019). Muzei Ukrainy: shliakhy modernizatsii [Museums of Ukraine: Paths of modernization]. *Museinyi prostir Ukrainy*, (2), 15–21 [in Ukrainian].

2. Boiko, O. (2015). Muzei Volyni: istoriia stanovlennia ta suchasnyi stan [Museums of Volyn: History and current state]. *Naukovi zapysky z ukrainskoi istorii*, (37), 124–130 [in Ukrainian].

3. Volynskyi kraieznavchyi muzei (n. d.). Retrieved June 13, 2025, URL: http://volynmuseum.com

4. Holub, I. L. (2016). Khudozhno-estetychni osoblyvosti rozvytku ukrainskoho obrazotvorchoho mystetstva ta ikonopysu [Artistic and aesthetic features of Ukrainian fine art and icon painting development]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnioi kultury*, (36), 274–282 [in Ukrainian].

5. Kind-Voitiuk, N. V. (2011). Museological research and monument protection work in Volyn in the 1920s–1930s in Polish historiography. *Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka Volyn National University. Historical Sciences*, (10), 137–142 [in Ukrainian].

6. Kyrychuk, O. (2020). Muzei suchasnoho ukrainskoho mystetstva Korsakiv yak pryklad novoho kulturnoho prostoru Lutska [The Korsaks' Museum of Contemporary Ukrainian Art as a new cultural space in Lutsk]. *Kulturolohichnyi almanakh*, (12), 54–59 [in Ukrainian].

7. Malezhyk, Y. (2025). Peredumovy ta tendentsii rozvytku suchasnoho obrazotvorchoho mystetstva (druha polovyna XX – pochatok XXI stolittia) [Preconditions and trends in contemporary fine art development (late 20th – early 21st century)]. *Ukrainian Art Discourse*, (6), 81–87. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.10

8. Museum of Contemporary Ukrainian Art of the Korsaks (n. d.). Retrieved June 13, 2025. URL: from https://msumk.com

9. Museinyi prostir Ukrainy (n. d.). Retrieved June 13, 2025. URL: https://prostir.museum

10. Muravska, S. V. (2017). Rol muzeiv u spravi doslidzhennia istoryko-kulturnoi ta pryrodnoi spadshchyny (na prykladi zakladiv vyshchoi osvity Zakhidnoi Ukrainy) [The role of museums in researching historical, cultural and natural heritage]. *Visnyk Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohiienka. Istorychni nauky*, (10), 382–391 [in Ukrainian].

11. Postolovskyi, A. (2012). Rozvytok muzeinoi spravy na Volyni u XX – na pochatku XXI st. [Development of museum affairs in Volyn in the 20th – early 21st century]. *Volynskyi istorychnyi visnyk*, (9), 203–209 [in Ukrainian].

12. Rusakov, S. (2023). Vplyv imersyvnykh tekhnolohii na spryiniattia mystetstva v konteksti transformatsii suchasnoho artrynku: kulturolohichni aspekty doslidzhennia [The influence of immersive technologies on the perception of art in the context of the modern art market transformation]. *Pytannia kulturolohii*, (41), 121–133. DOI: https://doi.org/10.31866/24101311.41.2023.276701

13. Siliuk, A. M. (2007). Volynskyi kraieznavchyi muzei: istoriia, kolektsii, doslidzhennia [Volyn Regional Museum: History, collections, research]. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia.

14. Tveritnykova, O., & Voitiuk, O. (2024). Muzeini praktyky yak dzherelo v istoryko-biohrafichnykh doslidzhenniach [Museum practices as a source in historical-biographical research]. *Visnyk nauky ta osvity*, 7 (25), 1474–1487. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7(25)-1474-1487

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 791.621(477):316.77
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-21

Олександр АВДЄЄВ
аспірант першого року навчання спеціальності 034 – культурологія, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, вул. Володимирська, 60, м. Київ, Україна, 01033
ORCID: *0009-0004-3157-1284*

Бібліографічний опис статті: Авдєєв, О. (2025). Витоки українського стендапу як культурного феномену. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 157–164, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-21

ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОГО СТЕНДАПУ ЯК КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ

Мета статті *– вивчення впливу соціокультурних, політичних та медійних чинників на формування та розвиток українського стендапу як самостійного жанру комічного мистецтва, а також виявлення його історичних витоків у національному культурному контексті.* ***Актуальність дослідження*** *зумовлена стрімким зростанням популярності стендап-комедії в Україні, її роллю в формуванні нових культурних ідентичностей, а також потребою наукового осмислення даного явища у світлі соціальних трансформацій, зокрема в умовах війни.* ***Методологія дослідження.*** *Увага приділяється американському досвіду становлення стендапу, зокрема через дослідження таких авторів, як Л. Мінц, М. Дуглас, В. Тернер, Дж. Боскін, а також особливостям побутування даного жанру в умовах багатокультурного суспільства. Проаналізовано, як стендап-комедія виконує амбівалентні соціальні функції – від емоційної терапії до інструмента соціального контролю.* ***Наукова новизна.*** *Розглянуто український стендап як новітнє явище, яке пройшло шлях від запозиченої моделі до повноцінного мистецького жанру з виразним національним контекстом. Простежено етапи його становлення: від перших медіапроєктів початку 2010-х років до сучасної індустрії з розгалуженою інфраструктурою клубів, шоу, онлайн-платформ і благодійних ініціатив. Досліджено внесок ключових фігур українського стендапу – Сергія Ліпка, Антона Тимошенка, Лєри Мандзюк, Василя Байдака, Святослава Загайкевича та інших – у розвиток жанру та його естетичну, ідеологічну й мовну трансформацію.* ***Висновки.*** *У статті розглянуто вплив соціальних змін – зокрема повномасштабного вторгнення росії – на змістову наповненість стендапу, його функцію як інструменту культурного спротиву та засобу переосмислення травматичного досвіду. Виокремлено основні тенденції розвитку жанру: від регіоналізації мовної палітри до формування альтернативного гумористичного дискурсу, орієнтованого на молодь та критично мислячу аудиторію. У підсумку автор підкреслює роль стендап-комедії як важливого чинника національної самоідентифікації та публічного осмислення соціальної реальності.*

Ключові слова: *стендап, стендап комедія, гумор, комічне, сміх, медійний дискурс, культурний спротив.*

Oleksandr AVDEIEV
First-year PhD student in the speciality 034 – Cultural studies, Taras Shevchenko National University of Kyiv, 60 Volodymyrska St, Kyiv, Ukraine, 01033
ORCID: *0009-0004-3157-1284*

To cite this article: Avdeiev, O. (2025). Vytoky ukrainskoho stendapu yak kulturnoho fenomenu [The origins of Ukrainian stand-up as a cultural phenomenon]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 157–164, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-21

THE ORIGINS OF UKRAINIAN STAND-UP AS A CULTURAL PHENOMENON

The aim *of this article is to study the influence of sociocultural, political, and media factors on the formation and development of Ukrainian stand-up comedy as an independent genre of comic art, as well as to identify its historical origins in the national cultural context. The relevance of the study is due to the rapid growth in popularity of stand-up comedy in Ukraine, its role in the formation of new cultural identities, and the need for scientific understanding of this phenomenon in the light of social transformations, particularly in the context of war.* ***Research methodology.*** *Attention is paid to the American experience of stand-up comedy, in particular through the research of authors such as L. Mintz, M. Douglas, W. Turner, J. Boskin, as well as the peculiarities of this genre in a multicultural society. The analysis examines how stand-up comedy performs ambivalent social functions, ranging from emotional therapy to an instrument of social*

control. ***Scientific novelty.*** *Ukrainian stand-up comedy is considered as a new phenomenon that has evolved from a borrowed model to a full-fledged artistic genre with a distinct national context. The stages of its formation are traced: from the first media projects of the early 2010s to the modern industry with an extensive infrastructure of clubs, shows, online platforms, and charitable initiatives. The article examines the contribution of key figures in Ukrainian stand-up comedy – Serhiy Lipko, Anton Tymoshenko, Lera Mandziuk, Vasyl Baidak, Sviatoslav Zagaiyevych and others – to the development of the genre and its aesthetic, ideological and linguistic transformation.* ***Conclusions.*** *The article examines the impact of social changes – in particular, the full-scale invasion of Russia – on the content of stand-up comedy, its function as an instrument of cultural resistance and a means of rethinking traumatic experiences. The main trends in the development of the genre are highlighted: from the regionalisation of the linguistic palette to the formation of an alternative humorous discourse aimed at young people and a critically thinking audience. In conclusion, the author emphasises the role of stand-up comedy as an important factor in national self-identification and public reflection on social reality.*

Key words: *stand-up, stand-up comedy, humor, comic, laughter, media discourse, cultural resistance.*

Актуальність проблеми. Історично сміх був важливим механізмом соціальної взаємодії, що дозволяв переосмислювати напруження у стосунках між різними групами населення. Людство здавна сміялося над тими, хто видавався «іншим», «небажаним» або загрозливим – як спосіб нейтралізації страхів перед відмінностями. У даному контексті етнічний гумор виконував компенсаторну функцію – він дозволяв домінантній групі утверджувати власну культурну чи соціальну перевагу над «аутсайдерами» за допомогою жартівливого приниження.

У США етнічні жарти традиційно слугували формою соціального контролю, що відображала расову, класову та етнокультурну ієрархію. Такі жарти часто продукувалися білими протестантськими групами стосовно новоприбулих іммігрантів або афроамериканців, а також представників інших «кольорових» меншин. Основою таких жартів було утвердження соціальної переваги «старожилів» і неприйняття інтеграції нових або маргіналізованих учасників суспільства. Згодом ці жарти стали складовою стереотипного мислення – незалежно від наявності фактичної основи, вони почали функціонувати автономно, живучи за власною логікою узагальнення.

Класик соціальної психології Г. Олпорт підкреслював, що стереотипи можуть бути як заснованими на реальних фактах, так і абсолютно вигаданими, однак в обох випадках вони мають тенденцію до самопідтвердження. У межах етнічного гумору ця тенденція проявляється в тому, що будь-яка поведінка представника певної групи інтерпретується через призму стереотипу.

Проте етнічний гумор не завжди виконує виключно агресивну чи принизливу функцію. Дослідження (зокрема Л. Лафава та Р. Маннела) засвідчують, що він також може виступати засобом внутрішньої консолідації спільноти та символічного відновлення гідності. Іноді групи, які є об'єктом глузування, самі відтворюють жарти про себе, перетворюючи їх на інструмент самоіронії або етнічної гордості. У цьому сенсі гумор може сприяти зниженню соціального напруження та навіть відігравати роль у вертикальній мобільності (Boskin & Dorinson, 1985, p. 81–82).

Попри зростаючу популярність стендапу в Україні, його історичні, жанрові та соціокультурні витоки залишаються малодослідженими у вітчизняному науковому дискурсі. Увага науковців переважно зосереджена на західному контексті становлення жанру або на загальних процесах розвитку масової культури, тоді як український стендап досі не має усталеної теоретичної основи для аналізу. Відсутність систематизованого підходу до вивчення генези стендап-комедії в Україні, її зв'язку з фольклорною традицією, естрадним мистецтвом та пострадянськими трансформаціями гумору створює потребу в науковому осмисленні цього явища. Актуальність теми зумовлена як зростанням ролі стендапу в сучасному суспільстві, так і його потенціалом як засобу культурної самоідентифікації та соціального спротиву в умовах воєнного часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спеціальні комплексні дослідження, присвячені витокам і становленню українського стендапу, у даний час практично відсутні, хоча окремі автори аналізують різні аспекти даного жанру в культурному, медійному та мистецтвознавчому контекстах. Зокрема, Ю. Пономаренко досліджує стендап як новітню форму розмовного жанру та його місце в структурі сучасної естради, звертаючи увагу на зміщення естетичних акцентів у бік авторського гумору й соціальної сатири. О. Доцок аналізує трансформацію українського стендапу після повномасштабного вторгнення росії в Україну, підкреслюючи

функцію комедії як інструменту громадянської позиції, емоційної терапії та культурного спротиву. Т. Недбайло розглядає стендап як елемент новинного телепростору, звертаючи увагу на трансформацію жанру в умовах інформаційної гібридної війни та масової культури.

Із західних досліджень важливими для контексту є праці Л. Мінца, який розглядає стендап-комедію як форму соціального та культурного посередництва, здатну транслювати і водночас критикувати панівні суспільні наративи, а також праця Дж. Боскіна й Д. Доріндсона, які аналізують етнічний гумор як форму виживання та субверсії в багатокультурному суспільстві. Л. Дж. Шіфрін узагальнює історичний розвиток стендапу у вигляді бібліографічного огляду, а К. М. Стоддард порушує проблему участі жінок у стендапі та деконструкції гендерних міфів у комедійному середовищі. Праці створюють підґрунтя для розуміння стендапу як складного міждисциплінарного феномену, однак питання історичних витоків українського стендапу, його зв'язків із фольклорною, естрадною та сатиричною традиціями залишаються відкритими та потребують ґрунтовного наукового аналізу.

Мета дослідження – вивчення впливу соціокультурних, політичних та медійних чинників на формування та розвиток українського стендапу як самостійного жанру комічного мистецтва, а також виявлення його історичних витоків у національному культурному контексті.

Виклад основного матеріалу. Стендап-комедія є однією з найдавніших, найуніверсальніших, найбільш фундаментальних і соціокультурно значущих форм гумористичного висловлення. Вона, за винятком спонтанних побутових жартів і дражнилок, становить найчистішу форму публічної комічної комунікації, що виконує подібні соціальні та культурні функції в більшості відомих суспільств як минулого, так і сучасності. У наукових студіях, присвячених гумору, дослідники часто змушені виправдовувати своє серйозне ставлення до, здавалося б, «легковажної» теми або визнавати труднощі в репрезентації духу досліджуваного явища. Однак гумор – це суттєвий елемент культурного життя, а стендап-комедія, попри меншу дослідницьку увагу порівняно з кінокомедією чи літературним сатиричним жанром, заслуговує на глибший аналіз як один із найяскравіших проявів гумору в масовій культурі (Mintz, 1985, p. 71–74).

Суворе функціональне визначення стендап-комедії передбачає комунікативну взаємодію між виконавцем (зазвичай одним) і аудиторією без посередництва костюмів, реквізиту, декорацій чи складних драматургічних засобів. Втім, історичні витоки жанру сягають глибинних пластів театрального та ритуального досвіду, що значно розширює межі цього визначення. До феномену стендап-комедії доречно додавати не лише класичний формат виступу «стоячи», але й оповідальні практики (разом із сидячими оповідачами), виступи коміків у сценічних образах із використанням реквізиту, дуетні номери, імпровізаційні сцени, скетчі, телевізійні ситуаційні комедії та навіть фільми, у яких присутні елементи стендап-комічного мислення. Визначальним чинником тут є безпосередність комунікативного контакту між артистом і публікою та перевага гумористичної взаємодії над драматургічною побудовою сюжету.

Впродовж історії американської популярної культури, стендап-комедія посідала помітне місце, починаючи від вар'єте й циркових вистав, де вербальний гумор поєднувався з традиціями клоунади, аж до театру менестрелів XIX ст., де комічні діалоги між персонажами стали передвісниками сучасних стендап-практик. Популярні лекторії того періоду також підтримували жанр через виступи гумористів, серед яких найбільш відомими були Марк Твен та Артемус Ворд. Мандрівні шоу, медичні вистави й пересувні театри активно залучали стендап-комічні елементи у свої програми (Mintz, 1985, p. 71–74).

У XX столітті жанр утвердився як основа водевілю, бурлеску та нічного клубного театру. Особливого поширення стендап-комедія набула з розвитком телебачення, радіо, звукозапису та кіно, а згодом – у вигляді самостійної індустрії комедійних клубів. Очевидно, що стендап-комедія стала не лише елементом розважальної інфраструктури, а й важливою складовою культурної ідентичності, втіленням публічного ритуалу жартівливого характеру, що відображає соціальні цінності, колективні установки й проблеми суспільства.

Стендап-комедія виконує складні, суперечливі й водночас парадоксальні функції, які досі залишаються недостатньо вивченими у науковому дискурсі. Хоча антропологи та соціологи

виявляли інтерес до природи соціального жарту та його функцій, систематичне дослідження соціокультурної ролі стендап-комедії, як окремого жанру, відсутнє. У своїй праці «Герої, лиходії та дурні» Оррін Клапп побіжно згадує деякі функції стендап-комедії у контексті феномену дурнів. На його думку, кожне суспільство цінує такі постаті за їхню здатність виконувати роль інструменту сублімації агресії, забезпечення емоційного розвантаження від рутини та соціальної дисципліни, здійснення соціального контролю через глузування (що є м'якшою формою впливу, ніж цькування), підтвердження норм пристойності через їх тимчасове порушення та символічне покарання, а також за сприяння процесам соціальної інтеграції, яку Анрі Бергсон і Кеннет Берк визначали як «спілкування сміху» (Mintz, 1985, p. 71–74).

У своїх дослідженнях антрополог Мері Дуглас наголошує на важливості контексту й процесу артикуляції жарту, які, на її думку, є не менш значущими за його текстовий зміст. Даний підхід цілком релевантний для розуміння природи стендап-комедії, яка функціонує в межах певної соціальної ситуації. Дуглас розглядає жарти як одночасно обряд і антиобряд: як публічну форму затвердження спільних культурних уявлень і як засіб їх критичного переосмислення. Вона підкреслює підривний характер жартів, які змінюють звичні структури сприйняття та вираження, проте, слідом за Віктором Тернером, визнає їхню здатність зміцнювати відчуття спільності, сприяти формуванню колективної ідентичності й підтримувати спільні норми та цінності.

В. Тернер розвиває ідеї, що також є продуктивними для аналізу стендап-комедії. Його концепція «множинної рефлексивності», яка означає прагнення спільноти осмислити й трансформувати себе через різні форми символічної діяльності, зокрема мистецтво й гумор, дозволяє розглядати стендап як особливий тип культурної практики. Тернерова теорія лімінальності, у контексті якої ритуальні дії постають простором суспільного самопізнання та переоцінки цінностей, також може бути застосована до аналізу публічної комедії. Він наголошує, що лімінальні стани не слід розглядати лише як емоційне розвантаження або «випуск пари» – це радше механізм, за допомогою якого суспільство переосмислює й переглядає власну структуру, іноді висуваючи альтернативні моделі та парадигми, що підривають усталені соціальні норми (Mintz, 1985, p. 71–74).

Стендап-комедія, як окремий жанр сценічного мистецтва, сформувалась у XX столітті, однак її витоки сягають XIX століття. Початком становлення жанру можна вважати комедійні лекції Артемуса Уорда (1861 рік) та публічні виступи Марка Твена, які мали значний резонанс та набули популярності в США і за його межами. У розвиток жанру також зробили внесок коміки, які виступали у шоу менестрелей, згодом – у водевілях, рев'ю та бурлесках у США, а також у британських м'юзик-холах. Власне термін «стендап» почав активно вживатися в 1930-х роках, коли коміки з водевілю почали виступати в нічних клубах (Доцок, 2024, с. 45).

Новий етап еволюції жанру припав на 1960-ті роки. Саме тоді спостерігається зміщення акцентів від узагальнених комедійних тем до більш індивідуалізованих, з активним залученням соціальної критики, сатири, а також тем політики, расових відносин та сексуальності. Період кінця 1970-х – початку 1980-х років вважається часом особливого піднесення жанру.

В українському культурному контексті стендап-комедія є явищем відносно новим і запозиченим. Її органічного історичного розвитку в межах національної традиції майже не простежується. Проте можна виокремити певні передумови до її появи. Так, літературні виступи гумористів, зокрема Остапа Вишні, Василя Чечвянського, Юхима Ґедзя, Юрія Вухналя та Павла Глазового, мають ознаки стендап-комедії. Зазначені автори, окрім Глазового, не лише створювали тексти, а й декламували їх публічно перед численною аудиторією. Аналогічно, конферансьє в кабаре та театрах поступово переймали риси діалогічності та сценічної свободи, притаманні стендапу.

Найближчою до формату стендапу в українському медіапросторі була персонажна комедія Вєрки Сердючки, яка з'явилася на телебаченні у 1994 році. Подальший розвиток жанру відбувся з виходом телепрограм «Камеді клаб Україна» (2006, телеканал «Інтер»), де стендап позиціонувався як український аналог американської традиції. У 2012 році канал НЛО TV запустив шоу «Мамахохотала», у якому серед

інших форматів був представлений і стендап. Того ж року відбувся перший окремий стендап-вечір, відео з якого опублікував YouTube-канал «Стендап Шоу». Саме 2012 рік вважається початком розвитку українського стендапу як окремого напряму комедійного мистецтва.

У наступні роки з'являються як телевізійні програми (наприклад, «Стенд-Ап Шоу Андрія Шабанова», 2014), так і незалежні стендап-об'єднання та клуби – «Підпільний стендап» (2015), STAND UP Battle Club (2017) тощо. Станом на 2024 рік, за даними платформи «Фарс», нараховується 116 профілів українських стендап-коміків та комікес (Доцок, 2024, с. 45).

У 2025 році можна констатувати: стендап-комедія стала невід'ємною складовою сучасної української культури. Українські стендап-коміки набули статусу публічних осіб, їх дедалі частіше запрошують до участі у телевізійних проєктах, співпраці в рекламних кампаніях, а їхні концерти проходять у форматі солдаут на великих концертних майданчиках Києва та інших міст. Крім того, представники цього жанру активно долучаються до благодійної діяльності: завдяки гастрольним турам і виступам стендап-коміків українським збройним силам було передано мільйони гривень донатів (Закревська, 2024).

Огляд ключових подій та фігур в історії сучасного українського стендапу засвідчує еволюцію жанру від маргінального формату до повноцінного мистецького явища з виразним національним і соціальним контекстом.

Олександр Дмитрович у 2019 році представив перший публічно зафіксований сольний стендап українською мовою, що став важливою віхою у розвитку україномовного жанру.

Єгор Шатайло у 2020 році у концерті «Шахти Тетчер» поєднав соціальну критику з інноваційною подачею та започаткував практику платного онлайн-доступу до стендапу.

Лєра Мандзюк у 2021 році представила сольник «Не гія так», який уперше в українському стендапі активно використовував регіональний діалект, збагачуючи мовну палітру жанру.

Андрій Щегель у «Національно-визвольному сольнику» (2021) порушив питання мови, патріотизму та ідентичності, хоча подальші події змінили сприйняття його творчості.

Сергій Ліпко, стендап-комік і військовослужбовець, створив низку концертів, зокрема «Водій НомерОбслуги» (2022), поєднуючи військовий досвід із гумористичною рефлексією, що є унікальним випадком у світовій практиці.

Сергій Чирков у стендапі «Онук мародера» (2023) представив радикальне осмислення воєнного досвіду через чорний гумор, розширюючи межі дозволеного в жанрі.

Свят Загайкевич, засновник «Підпільного стендапу», з програмою «Директор овочебази forever» сформував тривалий культурний пласт завдяки оновлюваному контексту.

Алла Волкова за короткий час стала відомою завдяки провокативному стилю, однак змушена була призупинити діяльність через емоційне виснаження.

Василь Байдак у концерті «Комедія спостереження за абсурдом» реалізував експериментальний абсурдистський підхід в україномовному стендапі.

Антон Тимошенко у концерті «На межі» (2023) на сцені Палацу «Україна» зафіксував рекордну аудиторію, що стало знаковою подією для легітимації жанру (Закревська, 2024).

Показовим прикладом є сольний виступ стендап-коміка й учасника територіальної оборони Сергія Ліпка «Водій НомерОбслуги», підготовлений за одну добу та реалізований у бомбосховищі. Незважаючи на обмежені технічні ресурси (кілька камер, аудиторія до 40 осіб), виступ відзначається високим рівнем щирості, емоційної насиченості та імпровізаційності. Сам Ліпко вважає цей сольник одним із найуспішніших у власному творчому доробку, підкреслюючи його автентичність. Комік також увійшов до списку Forbes «30 до 30: обличчя майбутнього», що свідчить про зростання суспільної значущості представників нового покоління гумористів (Карманська, 2022).

Історія розвитку стендап-культури в Україні, зокрема в контексті проєкту «Підпільний Стендап», демонструє динамічну трансформацію жанру. Із камерних виступів у приватних приміщеннях (квартири, гаражі), де аудиторія налічувала кількадесят осіб, жанр перейшов до концертних залів зі значно вищими цінами на квитки (від 250 до 550 грн) та масштабними виступами. У 2015–2016 роках ціна на подібні події коливалася в межах 50–100 грн. Сьогодні сольні концерти відомих стендап-коміків приваблюють сотні глядачів по всій країні.

Як зазначає засновник STAND UP Battle Club Богдан Слепокура, у порівнянні з початком

2010-х років, коли вибір гумористичного контенту в Україні обмежувався кількома телевізійними форматами («Квартал 95», «Дизель Шоу», КВК), сучасний глядач має змогу обирати серед десятків нових стендап-проєктів. Це свідчить про суттєве розширення ринку та зростання попиту на альтернативні гумористичні продукти, що орієнтовані на актуальні суспільні теми та нові формати комунікації.

Одними з ключових гравців у цій сфері є об'єднання «Підпільний Стендап» та STAND UP Battle Club, які мають власні сценічні майданчики та формують пул провідних коміків країни. До резидентів першого належать Антон Тимошенко, Сергій Ліпко, Настя Зухвала та Василь Байдак, до другого – Вадим Дзюнько, Олександр Дмитрович, Богдан Вахнич та Лєра Мандзюк.

Активне зростання популярності стендапу корелює з періодом воєнних дій, коли увага аудиторії до національного гумору зросла. Як зазначає комікеса Настя Зухвала, інтерес до стендапу нині є безпрецедентним (Зухвала). За перші пів року від початку повномасштабної війни кількість підписників YouTube-каналу «Підпільного Стендапу» зросла з понад 80 000 до 140 000, а загальна кількість переглядів – до 22 млн. Подібна динаміка спостерігалася і в STAND UP Battle Club, зокрема, в період пандемії, коли за рік кількість підписників зросла вп'ятеро.

Серед основних чинників, що сприяли популяризації українського стендапу, варто виокремити відсутність російського гумористичного контенту в українському інфопросторі, що відбулося внаслідок воєнного конфлікту. Раніше вітчизняний продукт часто піддавався знеціненню, однак нині, як зазначає Зухвала, посилився процес культурної українізації, що сприяє визнанню українського гумору як більш актуального та прогресивного.

Також зміни у телерадіомовному середовищі – зокрема відсутність класичних гумористичних програм на телебаченні – створили додаткове вікно можливостей для стендап-формату. Провідні виробники гумористичного контенту, такі як студії «Квартал 95» та «Мамахохотала», переорієнтували свою діяльність на благодійні виступи за кордоном або збори коштів для Збройних сил України, тоді як телеканали сконцентрувалися на трансляції інформаційного марафону «Єдині новини». У даному контексті лише «Дизель Шоу» продовжує активну гастрольну діяльність в межах України, орієнтуючись переважно на аудиторію віком 50+. Водночас середній вік глядачів стендапу коливається у межах 25–34 років, що свідчить про зміну цільової аудиторії розважального контенту.

Іншим важливим аспектом є соціально-професійний портрет аудиторії: значну її частину складають представники IT-сфери. За оцінками Святослава Загайкевича, одного із засновників «Підпільного Стендапу», айтівці можуть становити третину всіх глядачів. Дана аудиторія відрізняється високим рівнем критичного мислення та потребою в гуморі, що відображає соціальну дійсність (Карманська, 2022).

Поступова трансформація естетичних запитів публіки та зміщення фокусу з традиційних телешоу на актуальні стендап-програми зумовлює потребу адаптації гумористичних форматів до нових викликів. Як зазначає засновник квиткового сервісу Concert.ua Дмитро Феліксов, зростаючий попит на сучасний стендап пов'язаний із падінням інтересу до класичних комедійних постановок і мізансцен, що раніше були домінантними в ефірі.

На думку Сергія Чудаєва, засновника Comedy Space, стендап сьогодні починає виконувати функцію, яку раніше виконувала «Ліга сміху». У разі створення стійкої інфраструктури галузі та організації концертів у великих залах, цей формат має потенціал конкурувати з традиційними телевізійними гумористичними проєктами. Уже зараз стендапери, зокрема з «Підпільного Стендапу», проводять благодійні концерти у таких престижних локаціях, як Жовтневий палац, з метою підтримки Збройних сил України (Карманська, 2022).

Водночас варто зазначити, що в умовах цифрової конкуренції стендап-формат ще не досягнув показників переглядів, характерних для великих гумористичних студій типу «Квартал 95» чи «Дизель Шоу», які мають мільйони підписників та мільярдні перегляди на YouTube. Проте динаміка розвитку індустрії свідчить про наявність значного потенціалу до зростання та структурного оформлення стендап-комедії як повноцінного сегмента культурного ринку України.

Загалом, український стендап пройшов шлях від локального явища до повноцінної форми

публічного мистецтва з власною мовною, тематичною та інституційною динамікою.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Стендап-комедія, попри свою зовнішню легковажність, є складним і глибоко соціально значущим феноменом. Вона поєднує в собі елементи індивідуального висловлення, публічного ритуалу та критичної рефлексії над суспільством. Історичний розвиток жанру – від театру менестрелів до сучасних комедійних шоу – свідчить про його здатність адаптуватися до культурних трансформацій і відображати ключові суспільні процеси. В українському контексті стендап пережив стрімку еволюцію: від запозиченого формату до самобутнього мистецького явища з національним обличчям. Українські коміки, використовуючи мову, гумор і соціальну критику, не лише розважають, а й формують нову колективну ідентичність, озвучують болючі теми й консолідують суспільство в умовах війни. Отже, стендап-комедія в Україні перетворилася на важливий інструмент культурного висловлення, громадянської позиції та соціальної взаємодії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Доцок О. Трансформація української стендап-комедії після повномасштабного вторгнення росії в Україну. *Культурологічні дослідження та культурні практики у репрезентації молодих науковців* : збірник матеріалів наукового круглого столу, Київ, 18 квітня 2024 р. / [редкол.: Чміль Г. П., Берегова О. М., Кузнєцова І. М., Демчук Р. В., Король Д. О.] ; Інститут культурології НАМ України, Кафедра культурології НаУКМА. Київ : ІК НАМ України, 2024. С. 44–48.

2. Закревська Ю. 10 визначних українських стендап-концертів. *Ліpум*. URL: https://liroom.com.ua/articles/10-standups/ (дата звернення: 07.06.2025).

3. Карманська Ю. Бум стендапу. Нове покоління гумористів наздоганяє «Квартал 95» і «Дизель Шоу». Як вони заробляють на жартах та будують індустрію. *Forbes.ua* | Бізнес, мільярдери, новини, фінанси, інвестиції, компанії. URL: https://forbes.ua/inside/bum-stendapu-nove-pokolinnya-gumoristiv-nazdoganyae-poperednikiv-yak-voni-zaroblyayut-na-zhartakh-ta-buduyut-industriyu-25082022-7691 (дата звернення: 07.06.2025).

4. Настя Зухвала: «Ми бідкалися, що ніяк не вдається зробити свій телепроєкт. Але виявилось, що це було на краще». The Ukrainians. *The Ukrainians*. URL: https://theukrainians.org/nastia-zukhvala/ (дата звернення: 05.06.2025).

5. Недбайло Т. Г. Різновиди стендапів у новинних телесюжетах. *Актуальні проблеми природничих та гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка – 2018»* : XX Всеукраїнська наукова конференція молодих учених. 2018. С. 81–83.

6. Пономаренко Ю. Розвиток стендапу як новітньої форми розмовного жанру та його місце у вітчизняній естраді. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. № 2. С. 160–168.

7. Позняк Є. Українські стендап-коміки, на яких варто звернути увагу. Santmat – Все, що тобі треба!. URL: https://santmat.net.ua/7-ukrayinskyh-stendap-komikiv-na-yakyh-varto-zvernuty-uvagu/ (дата звернення: 06.06.2025).

8. Boskin J., Dorinson J. Ethnic Humor: Subversion and Survival. *American Quarterly*. 1985. Vol. 37, No. 1. P. 81–97.

9. Mintz L. E. Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. *American Quarterly*. 1985. Vol. 37, No. 1. P. 71–80.

10. Shifreen L. J. Stand-up Comedy: A Discography. *American Humor*. 1977. Vol. 4, No. 2. P. 19–46.

11. Stoddard K. M. “Women Have No Sense of Humor” and Other Myths: A Consideration of Female Stand-up Comics, 1960–1976. *American Humor*. 1977. Vol. 4, No. 2. P. 11–14.

REFERENCES:

1. Dotsok, O. T. (2024). Transformatsiia ukrainskoi stendap-komedii pislia povnomasshtabnoho vtorhnennia Rosii v Ukrainu [Transformation of Ukrainian stand-up comedy after the full-scale invasion of Russia into Ukraine]. *Mystetstvoznavstvo ta muzeieznavstvo – Art History and Museology*, 44–48 [in Ukrainian].

2. Zakrevska, Yu. (2025). 10 vyznachnykh ukrainskykh stendap-kontsertiv [10 outstanding Ukrainian stand-up concerts]. *Lirum*. Retrieved from https://liroom.com.ua/articles/10-standups/ [in Ukrainian].

3. Karmanska, Yu. (2022). Bum stendapu. Nove pokolinnia humorystiv nazdohaniaie “Kvartal 95” i “Dyzel Shou”. Yak vony zarobliaiut na zhartakh ta buduuit industriiu [Stand-up boom. The new generation of comedians catches up with Kvartal 95 and Diesel Show. How they earn from jokes and build an industry]. *Forbes.ua*. Retrieved from https://forbes.ua/inside/bum-stendapu-nove-pokolinnya-humoristiv-nazdoganyae-poperednikiv-yak-voni-zaroblyayut-na-zhartakh-ta-buduyut-industriyu-25082022-7691 [in Ukrainian].

4. Zukhvala, N. (2025). My bidkalysia, shcho niiak ne vdaietsia zrobyty svii teleproiekt. Ale vyiavylosia, shcho tse bulo na krashche [We were upset that we couldn't launch our TV project. But it turned out to be for the better]. *The Ukrainians*. Retrieved from https://theukrainians.org/nastia-zukhvala/ [in Ukrainian].

5. Nedbailo, T. H. (2018). Riznovydy stendapiv u novynnykh telesiuzhetakh [Types of stand-ups in news TV reports]. Cherkasy : Cherkaskyi natsionalnyi universytet im. B. Khmelnytskoho, 81–83 [in Ukrainian].

6. Ponomarenko, Yu. (2017). Rozvytok stendapu yak noviitnoi formy rozmovnoho zhanru ta ioho mistse u vitchyznianii estradi [The development of stand-up as a new form of spoken genre and its place in domestic variety art]. *Naukovi zapysky. Seriia: Mystetstvoznavstvo – Scientific Notes. Series: Art Studies*, 2 (37), 160–198 [in Ukrainian].

7. Pozniak, E. Ukrainski stendap-komiky, na iakykh varto zvernuty uvahu [Ukrainian stand-up comedians to pay attention to]. (2024). Santmat – Vse, shcho tobi treba! Retrieved from https://santmat.net.ua/7-ukrayinskyh-stendap-komikiv-na-yakyh-varto-zvernuty-uvagu/ [in Ukrainian].

8. Boskin, J., & Dorinson, J. (1985). Ethnic humor: Subversion and survival. *American Quarterly*, 37 (1), 81–97.

9. Mintz, L. E. (1985). Standup comedy as social and cultural mediation. *American Quarterly*, 37 (1), 71–80.

10. Shifreen, L. J. (1977). Stand-up comedy: A discography. *American Humor*, 4 (2), 19–46.

11. Stoddard, K. M. (1977). 'Women have no sense of humor' and other myths: A consideration of female stand-up comics, 1960–1976. *American Humor*, 4 (2), 11–14.

УДК 316.77:316.64(100+477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-22

Марина БАЙДА
доктор філософії, доцент, доцент кафедри інформаційних технологій, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
***ORCID:** 0000-0002-0870-2176*

Бібліографічний опис статті: Байда, М. (2025). Медіа як середовище ідентифікації: глобальні виклики й локальні реакції. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 165–171, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-22

МЕДІА ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ІДЕНТИФІКАЦІЇ: ГЛОБАЛЬНІ ВИКЛИКИ Й ЛОКАЛЬНІ РЕАКЦІЇ

***Метою статті** є висвітлення того, як інформаційна війна (з використанням технік фейкових новин) та культурна апропріація спільно переформатують процеси індивідуальної та групової ідентифікації в глобалізованому медіа-середовищі. **Методологія.** Поєднуються погляди таких дослідників медіа, як М. Маклюен, Н. Постман, Ч. Коулдрі із сучасними розробками в сфері стратегічної комунікації, дезінформації. Концепції таких авторів, як bell hooks, Р. Роджерс дозволили інтерпретувати культурні практики медіа як елементи ширшої логіки глобальної культурної індустрії, де символічний капітал трансформується у комерційний прибуток. **Наукова новизна.** Об'єднавши дослідження дезінформації та критику культурної апропріації, галузей, які зазвичай розглядаються окремо, пропонується модель, що пояснює, як взаємопов'язані епістемічна дестабілізація та символічна комерціалізація. Ця концепція «подвійної спіралі» виявляє причини, чому загрозі ідентичності не можна протидіяти фрагментарно: когнітивні та культурні виміри необхідно вирішувати одночасно за допомогою втручань, що змінюють саме медіа-середовище. **Висновки.** Сучасні медіа стали активним середовищем, де одночасно формуються й руйнуються ідентичності. Дві головні загрози – інформаційна війна та культурна апропріація – утворюють «подвійну спіраль»: перша підриває довіру до фактів і спільних наративів, друга комодифікує вирвані з контексту символи, закріплюючи когнітивну руїну новими маніпулятивними образами. Ефективна відповідь має бути системною: медіаграмотність як громадянська оборона, відстежувані ліцензії на цифрову спадщину й прозорі алгоритми платформ змінюють самі правила обігу інформації та смислів. Запропонована модель інтегрує дослідження дезінформації й апропріації, окреслює кумулятивний ризик та вказує на потребу подальшого моніторингу, особливо з огляду на зростання генеративного ШІ. Захист ідентичності потребує одночасного захисту правди й символів, що можливе лише через переосмислення значення медіапростору.*

***Ключові слова:** медіа, ідентифікація, інформаційна війна, дезінформація, культурна апропріація.*

Maryna BAIDA
Ph.D, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Information Technologies, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Yevhena Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine, 01133
***ORCID:** 0000-0002-0870-2176*

To cite this article: Baida, M. (2025). Media yak seredovyshche identyfikatsii: hlobalni vyklyky y lokalni reaktsii [Media as an environment for identification: global challenges and local responses]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 165–171, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-22

MEDIA AS AN ENVIRONMENT FOR IDENTIFICATION: GLOBAL CHALLENGES AND LOCAL RESPONSES

***The aim** of this article is to highlight how information warfare (using fake news techniques) and cultural appropriation are jointly reformatting the processes of individual and group identification in a globalised media environment. **Methodology.** The views of media researchers such as M. McLuhan, N. Postman, and N. Coldry are combined with contemporary developments in the field of strategic communication and disinformation. The concepts of authors such as bell hooks and R. Rogers have made it possible to interpret cultural media practices as elements of the broader logic of the global cultural industry, where symbolic capital is transformed into commercial profit. **Scientific novelty.** By combining research on disinformation and criticism of cultural appropriation, fields that are usually considered separately, a model is proposed that explains how epistemic destabilisation and symbolic commercialisation are interrelated. This concept of a 'double*

helix' explains why the threat to identity cannot be countered in a fragmented way: cognitive and cultural dimensions must be addressed simultaneously through interventions that change the media environment itself. ***Conclusions.*** *Contemporary media have become an active environment where identities are simultaneously formed and destroyed. The two main threats – information warfare and cultural appropriation – form a 'double helix': the first undermines trust in facts and shared narratives, while the second commodifies symbols taken out of context, reinforcing cognitive ruin with new manipulative images. An effective response must be systemic: media literacy as civil defence, traceable digital heritage licences and transparent platform algorithms are changing the very rules of information and meaning circulation. The proposed model integrates research on disinformation and appropriation, outlines the cumulative risk, and points to the need for further monitoring, especially given the growth of generative AI. Protecting identity requires the simultaneous protection of truth and symbols, which is only possible through an ecological rethinking of the media space.*

Key words: *media, identification, information warfare, disinformation, cultural appropriation.*

Актуальність проблеми. У перші десятиліття XXI століття наше розуміння того, «хто ми є», стало тісно пов'язаним із тим, як ми взаємодіємо. Цифрові комунікативні мережі наразі не просто виступають простором для передачі інформації, а й формують середовище, де особи і групи можуть висловлювати свою думку. Концепти мережевого суспільства та постправди наразі підкреслюють, що кожна публічна заява проходить неявну оцінку достовірності, організовану в рамках алгоритмічних платформ. Ця боротьба за легітимність наразі посилюється двома взаємопов'язаними силами, що діють як на глобальному, так і на місцевому рівнях: інформаційною війною та культурною апропріацією. Разом вони становлять подвійний ризик, що загрожує процесам самовизначення на епістемічному, політичному та символічному рівнях.

Інформаційна війна руйнує межі, що колись розділяли журналістику, пропаганду та психологічні операції. Вона замінює практику «передачі фактів» тактикою «використання наративів як зброї». У цьому ширшому стратегічному контексті фейкові новини та дезінформація слугують ключовими методами: вони вводять суперечливі «факти», конспірологічні наративи та емоційні тригери в усталені історичні або культурні наративи з метою підривання довіри та фрагментування колективної пам'яті. Це призводить до когнітивного перевантаження, коли аудиторія коливається між сумнівами та цинізмом. Коли ця штучно створена невизначеність поєднується з алгоритмічною видимістю, то позиції ідентичності стають дуже нестабільними, адже доводиться виявляти істинне значення серед потоку дезінформації. Розгляд медіа як середовища, в якому здійснюється ідентифікація, є актуальним завданням, що потребує висвітлення, враховуючи його значення в сучасному житті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В дослідженні використовуються погляди Маршалла Маклюена, який окреслив засоби масової комунікації як «розширення людини», та Ніла Постмана, що показав зсув від раціональної публічної сфери до культури видовища. Стюарт Голл увів у науковий обіг розуміння ідентичності як тимчасового «пункту прив'язки» до дискурсивних позицій, а Роланд Робертсон пояснює як глобальні формати переосмислюються на локальному рівні. Сучасний автор Нік Коулдрі розглядає «медіа-маніфольд» як мережу, що одночасно розширює свободу та підпорядковує користувача, тоді як Тарлетон Гіллеспі аналізує приховані механізми модерації контенту, демонструючи владу платформ над легітимацією публічних голосів. Питання інформаційної війни й дезінформації аналізує Томас Рід, що подає історію «активних заходів» як системну стратегію підриву довіри. Клер Уордл деталізує типологію «інформаційного безладу», а Євген Магда висвітлює гібридні технології на українському ґрунті. Проблема культурної апропріації висвітлюється на основі праць Джеймса О. Янга, Белл гукс та Річарда А. Роджерса.

Метою дослідження є висвітлення того, як інформаційна війна (з використанням технік фейкових новин) та культурна апропріація спільно переформатують процеси індивідуальної та групової ідентифікації в глобалізованому медіа-середовищі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відправною точкою для будь-якої сучасної дискусії про ідентичність у медіа-дослідженнях є усвідомлення того, що медіа більше не є лише каналами, а є середовищами – глобальними, взаємопов'язаними світами, в яких формуються суб'єктивності. Канадський дослідник Маршалл Маклюен влучно висловив цю думку у фразі, яка не втратила своєї сили:

«медіа є повідомленням» (McLuhan, 1964, p. 7). Оскільки кожне нове медіа реорганізовує сферу сприйняття, воно також має трансформувати сферу ідентифікації: воно «змінює позицію» будь-якої групи, яка інтерпелюється через його коди. Якщо Маклюен аналізував той шок, який спричинила поява електрики щодо засобів комунікації, то провідний американський автор Ніл Постман простежував її культурні наслідки. За чотири десятиліття до появи стрічки TikTok він попередив, що «телебачення є основним способом пізнання нашої культури про саму себе. Тому – і це є критичним моментом – те, як телебачення показує світ, стає зразком того, як світ має бути показаний» (Postman, 1985, p. 92). Телебачення як медіа, пропонує розважальний погляд на світ, в якому всі теми представлені як цікаві. У цьому переході від грамотності до видовища змінились самі критерії розуміння того хто або що вважається публічним суб'єктом. Спираючись на цю лінію, професор медіа, комунікацій та соціальної теорії Нік Коулдрі стверджує, що зараз ми живемо в «медіа-маніфольді», яким позначається «багатошарова складність нашого використання медіа в цифрову добу» (Couldry, 2016, p. 25). Твіти, тексти, прямі трансляції та GPS-сигнали не просто доповнюють екран телевізора; разом вони перекроюють межі соціального простору, пов'язуючи кожне висловлювання з незліченною кількістю інших і тим самим збільшуючи кількість місць, з яких можна заявляти про свою ідентичність або ставити її під сумнів.

Цей погляд на медіа збігається з перформативним описом ідентичності британського соціолога культури та масових комунікацій Стюарта Голла, для якого «ідентичності є… точками тимчасового прив'язування до суб'єктних позицій, які дискурсивні практики конструюють для нас» (Hall, 1996, p. 6). Ключовим словом є «тимчасовість», що позначає мережу позицій, пропонованих медіа-маніфольдом, що є мінливими, коли обрання однієї позиції неминуче витісняє інші. У насиченому даними маніфольді влада керування символічними цінностями залежить від алгоритмів видимості та протоколів модерації. Викладач факультету комунікацій Корнельського університету Тарлетон Гіллеспі наполягає, що платформа є «слизьким терміном» саме тому, що компанії, які ними керують, також володіють умовами читабельності (Gillespie, 2018, p. 18). Бути побаченим або почутим в Інтернеті ніколи не є суто особистим досягненням; це результат інфраструктурного дизайну. Цей процес є не тільки вертикальним (від платформи до користувача), а й горизонтальним, розгортаючись у масштабах, які Роланд Робертсон назвав «глокальними». «Глокалізація», пише він, означає одночасне створення «однорідності-неоднорідності», в якій глобальні формати постійно переосмислюються з урахуванням місцевих значень (Robertson, 1995, p. 25). Медіа-маніфольд є ретранслятором, через який проживається ця діалектика: українські меми, що реміксують «Зоряні війни», K-pop-біти, семпловані в бразильському фанку. Кожен випадок переосмислює питання «Хто ми?» у синтаксисі, запозиченому з інших джерел.

У сукупності ці аргументи свідчать про те, що ідентифікація сьогодні є процесом, сформованим трьома взаємодоповнюючими логіками, як інфраструктурна насиченість, дискурсивна плинність, символічна асиметрія. Отже, завданням культурного аналізу є відображення того, як конкретні глобальні виклики (інформаційна війна, дезінформація, культурна апропріація) використовують ці логіки, і як місцеві актори переробляють маніфольд, щоб захистити або переосмислити колективне «я». Тільки поєднуючи середовище, дискурс і владу, ми можемо зрозуміти, що зараз означає бути кимось у світі, де медіа, буквально, всюди. Розглянемо дане питання більш детально.

Термін «інформаційна війна» вперше з'явився в лексиконі з питань безпеки під час холодної війни, проте його концептуальні корені значно давніші. Провідним сучасним істориком цієї практики є Томас Рід – політичний науковець німецького походження, професор стратегічних досліджень в Університеті Джона Хопкінса, США. У книзі «Активні заходи: Таємна історія дезінформації та політичної війни» (2020). Рід згадує розмову 2017 року з Ладіславом Біттманом, чеським перебіжчиком, який колись керував підрозділом дезінформації Варшавського договору. Біттман дав чітку пораду: «Щоб дезінформація була успішною, вона повинна хоча б частково відповідати дійсності або принаймні загальноприйнятим поглядам» (Rid, 2020, p. 5). Рід підкреслює, що інформаційна війна ніколи не є чистою

вигадкою; це «реальність, приправлена отрутою», налаштована на використання існуючих страхів і сподівань. Інформаційна війна досягає успіху, коли вона захоплює ті когнітивні скорочення, на які люди покладаються, щоб закріпити свою ідентичність на досвіді. Кампанії інформаційної війни зазвичай розгортаються у три взаємопов'язані фази. Спочатку вони сіють сумніви за допомогою, здавалося б, недорогих тактик – мемів, підроблених скріншотів, сфабрикованих петицій – швидке поширення яких ускладнює перевірку і робить спростування безглуздим. По-друге, вони інституціоналізують посів: державні медіаканали, проксі-новинні сайти або «експертні» аналітичні центри переробляють початкові чутки в більш вишуканій формі, надаючи їм псевдолегітимність. По-третє, вони використовують наратив як зброю, вставляючи його в дипломатичні заяви, передвиборчі гасла або вуличні протестні плакати, тим самим перетворюючи інформацію на соціальну дію.

Клер Уордл (британська медіа-дослідниця, співзасновниця First Draft) описує цю динаміку у роботі «Розуміння інформаційного безладу» (2019). «Ми живемо в епоху інформаційного безладу... наша інформаційна екосистема зараз небезпечно забруднена і розділяє нас, а не об'єднує» (Wardle, 2016, p. 6). Вона стверджує, що термін «фейкові новини» більше затуманює, ніж розкриває: більшість сучасних маніпуляцій використовують реальний контент, позбавлений контексту. Типологія «семи видів дезінформації та неправдивої інформації» Уордл пояснює, чому такі фрагменти так добре поширюються – вони лестять існуючим ідентичностям, одночасно спустошуючи інформаційне загальне надбання.

Історична робота Ріда показує, що організована інформаційна війна завжди мала на меті геополітичний ефект, проте швидкість і детальність платформ, що базуються на даних, збільшують її вплив. Боти та троль-ферми можуть алгоритмічно тестувати сотні мікроповідомлень, відбираючи ті, що викликають найсильніші племінні емоції – страх, обурення, ображену гордість. Євген Магда, український політолог і директор Інституту світової політики, пише, що «Гібридна війна – це прагнення однієї держави нав'язати іншій (іншим) свою політичну волю шляхом комплексу заходів політичного, економічного, інформаційного характеру і без оголошення війни відповідно до норм міжнародного права» (Магда, 2015, с. 4). Отже, виходячи з такого підходу, приходимо до висновку, що фейкові новини є тактичним фронтом більш широкого стратегічного мистецтва. Оманливі меми, підроблені документи або відео з глибокою фейковою начинкою не просто дезінформують; вони готують когнітивне підґрунтя для більш масштабних операцій – підриву легітимності виборів, розколу альянсів або пом'якшення опору територіальній агресії. Тому, розглядаючи «фейкові новини» як окрему загрозу, ми ризикуємо медикалізувати симптом, ігноруючи саму хворобу.

Якщо інформаційна війна дестабілізує те, що знає спільнота, то культурна апропріація дестабілізує те, що спільнота має право означати. Сам термін увійшов до академічної англійської мови через юридичні дебати про інтелектуальну власність у 1980-х роках, але з того часу він став основним поняттям культурних студій та постколоніальної критики. Джеймс О. Янг, канадський філософ мистецтва з Університету Вікторії, розпочинає свою працю «Культурна апропріація та мистецтво» лаконічним реченням: «Апропріація – це взяття, зазвичай без дозволу, чогось, що по праву належить комусь іншому» (Young, 2008, p. 5). Янг зазначає, що це стосується символічної власності: мелодій, візерунків, міфів, візуальних стилів. Він розрізняє нешкідливе запозичення – звичайний обмін мотивами в будь-якому міжкультурному контакті – від того, що він називає шкідливою апропріацією, тобто «діями, що зменшують цілісність або автономію культури-джерела» (Young, 2008, p. 13). Ця філософська вісь – цілісність проти деградації – лежить в основі решти дискусії: дія вважається апропріацією лише тоді, коли вона послаблює здатність джерела виражати себе.

У той час як Янг пише з позицій аналітичної естетики, американський дослідник комунікації з Північноарізонського університету Річард А. Роджерс розширює фокус на глобальний ринок. У своїй статті «Від культурного обміну до транскультурації: огляд та переосмислення культурної апропріації» Роджерс стверджує, що апропріацію необхідно аналізувати на тлі нерівної матеріальної влади, яка структурує потік культурних благ. «Культурний обмін у літературі виступає як неявна основа для

пояснення нерівності, що існує в інших умовах апропріації, і зазвичай вважається неіснуючим ідеалом. Натомість культурне домінування підкреслює асиметрію, в умовах якої відбуваються акти апропріації» (Rogers, 2006, p. 477). Він класифікує чотири режими – обмін, домінування, експлуатація, транскультурація – показуючи, що лише два останні однозначно шкодять вихідній групі. Роджерс пов'язує апропріацію із системними асиметріями. Коли багатонаціональний будинок моди монетизує андський візерунок ткацтва або голлівудська студія перепаковує західноафриканський фольклор, шкода полягає не лише в етичному зневаженні; це «символічна експропріація, яка перепризначає право власності стороні з кращим доступом до ринку» (Rogers, 2006, p. 482).

Белл гукс (псевдонім афроамериканської авторки та активістки Глорії Джин Воткінс) наполягає на тому, що апропріація ніколи не є нейтральним естетичним актом, оскільки вона переживається через расові тіла. У книзі "Black Looks: Race and Representation" вона пише: «сучасна комерціалізація чорної культури білими жодним чином не ставить під сумнів верховенство білих, коли вона набуває форми перетворення чорношкірості на «приправу, яка може оживити нудну страву, якою є основна біла культура» (hooks, 1992, p. 14). Таким чином викривається тісний зв'язок між задоволенням і домінуванням: те, що фанати описують як вдячність, часто відтворює ті самі ієрархії, які, здавалося б, опротестовуються.

Логіка культурної індустрії, діагностована Роджерсом і Гукс, посилюється в сучасній платформній економіці. Наразі стрімінгові сервіси мало цінують контекстуальну цілісність. Spotify цінує треки як одиниці уваги, відірвані від соціальних рамок, які колись їх закріплювали. Отже, в обігу перебувають знаки, відірвані від первинних життєвих світів, готові до повторного використання у вірусних відео, рекламних джинглах або фонових плейлистах. Символічна ціна є подвійною: вихідна спільнота втрачає перформативну владу свого знаку, а зовнішня аудиторія стикається з вирівняною, часто фольклоризованою версією культури. Після того, як наратив ідентичності дестабілізується стратегічною дезінформацією, вакуум може бути заповнений глянцевими, але вирваними з контексту зображеннями тієї самої культури, яка піддається атаці. Наприклад, пропаганда російської держави в 2014–2022 роках поєднувала міфи про «неіснуючу українську націю» з масовим запозиченням козацького фольклору для туристичного мерчандайзингу в анексованому Криму. Символічна заміна легітимізувала територіальну агресію, естетизуючи її. Отже, інформаційна війна підриває епістемічну впевненість, а культурна апропріація надає готову палітру замінних значень, які можна знову використовувати як зброю.

Культурна апропріація – це структурно вбудований процес, що керується ринковою логікою та колоніальними залишками, який закріплює шкоду, завдану інформаційною війною на рівні колективної символіки. Коли право розповідати про власні культурні коди й монетизувати їх передається більш впливовим акторам, горизонт можливих самоідентифікацій звужується. Белл гукс зазначала про те, що питання полягає не в тому, чи з'являються раса або певні етнічна приналежність у ЗМІ, а в тому, хто контролює способи їхнього представлення.

Інформаційна війна та культурна апропріація діють на різних рівнях медіа-середовища, проте вони сходяться в єдиний вектор, який загрожує ідентифікації на трьох рівнях. На особистому рівні алгоритмічне мікротаргетування спочатку дестабілізує відчуття людини щодо того, що є фактично надійним, а потім пропонує глянцеві, вирвані з контексту культурні символи як готові ідентифікаційні ознаки. На рівні спільноти скоординовані кампанії дезінформації руйнують спільні наративи, які починаються з «отруєння існуючого резерву групової пам'яті» (Rid, 2020, p. 42), внаслідок чого ринкові культурні індустрії негайно монетизують будь-які фрагменти, що залишилися, перекодуючи їх як товари для стилю життя.

Оскільки цей процес відбувається саме через медіа-середовище, контрзаходи також повинні здійснюватись системно і в цьому ж просторі. Українські освітяни розглядають інформаційну гігієну як питання національної безпеки. Наразі стає очевидним, що медіаграмотність є частиною сучасної обороноздатності. Кілька українських музеїв почали видавати відкриті, але відстежувані ліцензії (Creative Commons з обов'язковим зазначенням джерела) на оцифровані артефакти. Ця політика відповідає критерію цілісності Джеймса О. Янга:

«запозичення перестає бути шкідливим, коли спільнота-джерело зберігає контроль над контекстом» (Young, 2008, p. 27). Розміщуючи код атрибуції безпосередньо в метаданих, куратори гарантують, що національні символи не можуть бути відокремлені від свого походження без залишення цифрового сліду, тим самим блокуючи другий виток спіралі. Разом ці ініціативи ілюструють, що недостатньо просто викривати окремі брехні або протестувати проти окремих випадків зловживання фольклором, необхідно діяти системно.

Висновки. Сучасні медіа перестали бути пасивними каналами передачі повідомлень і перетворилися на комплексне середовище, у якому формуються й руйнуються ідентифікаційні процеси на когнітивному, політичному та символічному рівнях. Найнебезпечнішими викликами для цього середовища є інформаційна війна та культурна апропріація, які взаємно підсилюють одна одну. Інформаційна війна підриває довіру до базових процедур перевірки знань, розмиває спільні історичні наративи та створює атмосферу епістемічної невизначеності, у якій особа втрачає впевненість у власних когнітивних опорах, а спільнота – у спільному інформаційному полі. Культурна апропріація, що діє через глобальні ринкові механізми й колоніальні залишки, позбавляє громади права на контроль над власними символами: вирвані з контексту візуальні та смислові коди перетворюються на універсальні комерційні товари, фіксуючи тим самим наслідки інформаційних атак на рівні колективної культури. Так формується подвійна спіраль ризику: когнітивний вакуум, створений дезінформацією, заповнюється спрощеними й комодифікованими образами, що водночас полегшують подальше просування маніпулятивних наративів. Ефективна протидія має бути системною: розвиток критичної медіаграмотності як елемента громадянської безпеки, впровадження відстежуваних ліцензій для цифрової спадщини, а також вимога до платформ прозорішого алгоритмічного ранжування разом змінюють самі умови обігу інформації та символів. Запропонована модель подвійної спіралі інтегрує дотепер розділені дослідницькі поля стратегічної комунікації та критики культурної апропріації, наочно демонструючи їх кумулятивний ефект. Подальші дослідження мають зосередитися на тривалому моніторингу цього процесу в різних регіонах і на аналізі того, як генеративні ШІ-технології можуть одночасно посилювати епістемічну дестабілізацію й масове тиражування позбавлених контексту культурних кодів. Захист ідентичності в епоху глобальних медіа потребує паралельного захисту правди й сенсів, а це можливе лише через переосмислення медіапростору як цілісної екосистеми, де перебувають у взаємодії інформація, влада та культура.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Магда Є. Гібридна війна: вижити і перемогти. Харків : Віват, 2015. 304 с.

2. Couldry N. Life with the media manifold: Between freedom and subjection. L. Kramp, N. Carpentier, A. Hepp, R. Kilborn, R. Kunelius, H. Nieminen, T. Olsson, P. Pruulmann-Vengerfeldt, I. Tomanić Trivundža, S. Tosoni. *Politics, Civil Society and Participation: Media and Communications in a Transforming Environment*. Bremen : edition lumière, 2016. P. 25–39.

3. Gillespie T. Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media. New Haven : Yale University Press, 2018. 288 p.

4. Hall S. Who Needs “Identity”? *Questions of Cultural Identity, edited by Stuart Hall & Paul du Gay*. London : SAGE, 1996. P. 1–17.

5. hooks в. Black Looks: Race and Representation. Boston : South End Press, 1992. 210 p.

6. McLuhanM. Understanding Media: The Extensions of Man. New York : McGraw-Hill, 1964. 396 p.

7. Postman N. Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business. New York : Penguin books, 2005. 185 p.

8. Rid T. Active Measures: The Secret History of Disinformation and Political Warfare. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2020. 528 p.

9. Robertson R. Glocalization: Time–Space and Homogeneity–Heterogeneity. Global Modernities, edited by Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson. London : SAGE, 1995. P. 25–44.

10. Rogers R. A. From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation. *Communication Theory*, 2006. 16. No. 4. P. 474–503.

11. Wardle C. Understanding Information Disorder, 2019. 61 p.
12. Young J. O. Cultural Appropriation and the Arts. Malden, MA : Blackwell, 2008. 168 p.

REFERENCES:

1. Mahda, Ye. (2015). Hibrydna viina: vyzhyty i peremohty [Hybrid War: Survive and Win]. Kharkiv : Vivat [in Ukrainian].
2. Couldry, N. (2016) Life with the media manifold: Between freedom and subjection. In L. Kramp, N. Carpentier, A. Hepp, R. Kilborn, R. Kunelius, H. Nieminen, T. Olsson, P. Pruulmann-Vengerfeldt, I. Tomanić Trivundža, S. Tosoni. *Politics, Civil Society and Participation: Media and Communications in a Transforming Environment*. Bremen : edition lumière, 25–39 [in English].
3. Gillespie, T. (2018). Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media. New Haven : Yale University Press [in English].
4. Hall, S. (1996). Who Needs "Identity"? *Questions of Cultural Identity, edited by Stuart Hall & Paul du Gay*, London : SAGE, 1–17 [in English].
5. Hooks, B. (1992). Black Looks: Race and Representation. Boston : South End Press [in English].
6. McLuhan, M. (1964). Understanding Media: The Extensions of Man. New York : McGraw-Hill [in English].
7. Postman, N. (2005). Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business. New York : Penguin books [in English].
8. Rid, T. (2020). Active Measures: The Secret History of Disinformation and Political Warfare. New York : Farrar, Straus and Giroux [in English].
9. Robertson, R. (1995). Glocalization: Time–Space and Homogeneity–Heterogeneity. Global Modernities, edited by Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson. London : SAGE, 25–44 [in English].
10. Rogers, R. A. (2006). From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation. *Communication Theory*. 16. No. 4, 474–503 [in English].
11. Wardle, C. (2019). Understanding Information Disorder [in English].
12. Young, J. O. (2008). Cultural Appropriation and the Arts. Malden, MA : Blackwell [in English].

УДК 008:1+711.4(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-23

Євгенія БУЦИКІНА
кандидат філософських наук, доцент кафедри етики, естетики та культурології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, вул. Володимирська, 60, м. Київ, Україна, 01033
***ORCID:** 0000-0002-4350-6103*

Бібліографічний опис статті: Буцикіна, Є. (2025). Зіткнення приватного та публічного просторів у пострадянському місті: перспективи методологічного аналізу. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 172–180, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-23

ЗІТКНЕННЯ ПРИВАТНОГО ТА ПУБЛІЧНОГО ПРОСТОРІВ У ПОСТРАДЯНСЬКОМУ МІСТІ: ПЕРСПЕКТИВИ МЕТОДОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

Мета роботи. *Метою цього дослідження є естетичний аналіз досвіду зіткнення приватного і публічного в міському просторі пострадянського міста, зокрема Києва, через призму тілесно-сенсорного (синестезійного) сприйняття міського ландшафту. Основна увага зосереджена на вернакулярних практиках і побутових втручаннях, що проявляються в естетичному ландшафті міста як наслідок історичного, соціального та культурного розшарування, закладеного в радянську та пострадянську епохи.* ***Методологія.*** *Робота ґрунтується на міждисциплінарному підході, що об'єднує філософсько-естетичний аналіз, екологічну естетику, сомаестетику, феноменологію та урбаністику. У якості основного методу використано якісне естетичне спостереження – міські прогулянки, під час яких здійснюється фіксація візуальних і просторових колізій між приватним і публічним. Аналіз доповнено розглядом ключових теоретичних підходів (А. Карлсон, П. фон Бонсдорф, Р. Шустерман, А. Берлеант, М. Фуко, М. Гайдеттер, А. Маданіпур), які дозволяють описати міський простір як естетичне середовище з етичними й політичними вимірами.* ***Наукова новизна.*** *Новизна дослідження полягає в запропонованому поєднанні екологічної естетики з феноменологічною інтерпретацією міського ландшафту у контексті пострадянської трансформації. Уперше проаналізовано специфіку синестезійного досвіду мешканця українського міста як методу виявлення естетичних конфліктів між приватною та публічною сферами. Введено авторську класифікацію форм цього конфлікту: захоплення, фрагментація, багатошаровість і вторгнення приватного наративу у публічне мистецтво.* ***Висновки.*** *Міський простір у пострадянському контексті є складним, багатошаровим середовищем, де зіткнення приватного і публічного проявляється не лише у функціональних, але й у глибоко естетичних формах. Естетика міських прогулянок, синестезійне сприйняття та аналіз вернакулярних практик дозволяють фіксувати і критично осмислювати ці процеси. У цьому контексті естетичне не є нейтральною категорією – воно пов'язане із соціальним, політичним і культурним виміром сучасного міського життя.*

Ключові слова: *естетика міського простору, приватне і публічне, феноменологія простору, вернакулярні практики, урбаністика, гетеротопія, міські прогулянки, естетичне сприйняття.*

Yevheniia BUTSYKINA
PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies of the Philosophy Faculty, Taras Shevchenko National University of Kyiv, 60 Volodymyrska St, Kyiv, Ukraine, 01033
***ORCID:** 0000-0002-4350-6103*

To cite this article: Butsykina, Ye. (2025). Zitknennia pryvatnoho ta publichnoho prostoriv u postsovianskomu misti: perspektyvy metodolohichnoho analizu [Collision of private and public spaces in a post-Soviet city: methodological analysis prospect]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 172–180, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-23

COLLISION OF PRIVATE AND PUBLIC SPACES IN A POST-SOVIET CITY: METHODOLOGICAL ANALYSIS PROSPECT

Aim of the study. *The aim of this study is to provide an aesthetic analysis of the experience of the collision between private and public in the urban space of a post-Soviet city, specifically Kyiv, through the lens of embodied sensory (synesthetic) perception of the urban landscape. The main focus is on vernacular practices and everyday interventions that manifest in the aesthetic fabric of the city as a consequence of historical, social, and cultural stratification*

rooted in the Soviet and post-Soviet periods. ***Methodology.*** *The research is based on an interdisciplinary approach that combines philosophical-aesthetic analysis, ecological aesthetics, somaesthetics, phenomenology, and urban studies. The primary method employed is qualitative aesthetic observation – urban walking – during which visual and spatial tensions between the private and the public are documented. The analysis is enriched by engaging with key theoretical perspectives (A. Carlson, P. von Bonsdorff, R. Shusterman, A. Berleant, M. Foucault, M. Heidegger, A. Madanipour), which allow the urban space to be interpreted as an aesthetic environment with ethical and political dimensions.* ***Scientific novelty.*** *The novelty of the research lies in the proposed combination of ecological aesthetics with the phenomenological interpretation of the urban landscape in the context of post-Soviet transformation. For the first time, the specificity of the synesthetic experience of a Ukrainian city dweller is analyzed as a method for identifying aesthetic conflicts between private and public spheres. The author introduces a classification of such conflicts, including: appropriation, fragmentation, layering, and the intrusion of private narratives into public art.* ***Conclusions.*** *Urban space in the post-Soviet context is a complex, multilayered environment where the clash between private and public is expressed not only functionally but also in deeply aesthetic forms. The aesthetics of urban walking, synesthetic perception, and analysis of vernacular practices provide tools for capturing and critically reflecting on these processes. In this context, aesthetics is not a neutral category – it is inherently linked to the social, political, and cultural dimensions of contemporary urban life.*

Key words: *urban aesthetics, private and public, phenomenology of space, vernacular practices, urban studies, heterotopia, urban walking, aesthetic perception.*

Актуальність проблеми. Ця стаття представляє огляд можливих методологічних підходів для проведення естетичного аналізу вернакулярних практик у місті Києві (Україна), одному з пострадянських міст, де приватна та публічна сфери міського ландшафту стикаються у специфічний спосіб. У сучасному пострадянському контексті трансформація міського простору та способи його сприйняття набули особливої ваги в умовах соціальних, культурних і політичних змін. Простори українських міст, зокрема Києва, демонструють яскраві приклади порушення меж між приватним і публічним, що проявляється у візуальних і функціональних трансформаціях ландшафту. Ці процеси не лише змінюють архітектурну і соціальну тканину міста, а й позначаються на повсякденному естетичному досвіді мешканців, який формується через тілесне перебування у просторі, його синестезійне сприйняття, а також соціальну взаємодію.

Сучасне філософське осмислення межі між приватним і публічним дозволяє побачити її не як сталу, а як динамічну і контекстуально обумовлену – що особливо виразно проявляється у візуальних слідах щоденних практик, балансових зсувів у бік комерціалізації, захоплення публічного простору, або вторгнення індивідуальних наративів у спільне. У цьому сенсі актуальність дослідження визначається не лише академічним інтересом до естетики міста, але й практичною потребою рефлексії над тим, як мешканці пострадянських міст можуть вибудовувати нові стратегії взаємодії зі спільним середовищем, формуючи естетичну чутливість, відповідальність і здатність до співіснування у багатошаровому міському просторі.

Мета дослідження. У зв'язку з цим я маю на меті представити низку прикладів цього спостереження в синестезійному досвіді (візуальному, слуховому тощо) людини, яка гуляє містом. Аналіз цих елементів міського ландшафту передбачає залучення цілої низки дисциплін – історії, соціальної та політичної філософії, урбаністики, культурології, візуальних студій, матеріальної культури, дизайну та інших. Але особливе місце в цьому міждисциплінарному аналізі посідає екологічна естетика. Застосовуючи естетичний аналіз, ми можемо осягнути чуттєво сприйняті елементи міста, які впливають на накопичені враження та емоційний відгук мешканця міста. Цей досвід дозволяє рефлексувати над станом міста і прагнути змінити його через громадські об'єднання та низові практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретична база дослідження ґрунтується на поєднанні класичних філософських джерел із сучасними підходами до естетики міського середовища. Одним з концептуальних фундаментів є праця Ганни Арендт (1958). Урбаністичний контекст концепту приватного і публічного доповнюється дослідженням Алі Маданіпура (2003). Погляди Маданіпура перегукуються з феноменологічним розумінням середовища, представленим у текстах Мартіна Гайдеґґера (опосередковано через А. Хаапалу) і сучасних інтерпретацій В. Віханнінйокі, який розглядає міський простір як естетично пережите місце буття (2021). Значну роль у дослідженні відіграє екологічна естетика Аллена Карлсона (2007). Його ідеї доповнює Паулін фон Бонсдорф, яка наголошує на мінливості

та тривалості міського простору, враховуючи історичні, уявні й соціальні виміри повсякденного досвіду. Питання тілесної взаємодії зі середовищем розвивається у роботі Девіда Маколея про міські прогулянки (2007) як тілесний метод естетичного пізнання міста. Арнольд Берлеант, представник естетики залучення, розглядає місто як середовище, що формує активну перцептивну участь суб'єкта у взаємодії з соціальною реальністю (2007). Розуміння конфліктів у міському просторі значно поглиблюється за допомогою поняття гетеротопії у Мішеля Фуко (1967/2008), яку інтерпретують М. Дехаен і Л. де Каутер як форму просторової амбівалентності. У роботах Санни Лехтінен (2019) і Наталі Блан (2013) показано, що мистецтво у просторі міста є не лише об'єктом естетичного досвіду, але й механізмом політичного вираження, перетворення і конфлікту. Нарешті, українознавчий контекст дослідження представлено працею А. Петренко-Лисак і Т. Полек (2021), які аналізують балконний простір як індикатор повсякденних практик привласнення і візуальної трансформації міського середовища.

Виклад основного матеріалу дослідження. Я розпочала своє дослідження, гуляючи вулицями Києва протягом кількох місяців і фотографуючи окремі будівлі та елементи міста, які справили на мене враження зіткнення між публічним і приватним. Я використовую цей метод, щоб поділитися своїм естетичним досвідом прогулянок Києвом і звернути увагу на візуальні та слухові відносини між приватним і публічним на його вулицях. Я виокремлюю наступні моменти та відповідні способи зіткнення приватного та публічного просторів:

1. Захоплення. Візуальний ефект, коли приватний елемент захоплює публічний елемент у міському візуальному ландшафті. Наприклад, таке привласнення передбачає будівництво та засклення балкона на історичній будівлі без попереднього узгодження з представниками міської влади та іншими будинками, вулицями та громадою міста. Прикладом такого захоплення є випадок, коли веранди міських кафе та ресторанів виносяться на тротуар, тобто коли бізнес розширюється за рахунок крадіжки публічного простору. Інший приклад – паркування автомобілів на тротуарах, газонах та пішохідних зонах, що є дуже поширеним явищем у Києві та інших містах України. Сюди ж я відношу огородження (яке позиціонується і сприймається як огорожа) приватних житлових комплексів та індивідуальних прибудинкових територій і дворів.

2. Фрагментація. Візуальний поділ будівлі на окремі елементи кольором. Найяскравіші приклади – ізоляція та оздоблення окремих квартир у будинку та оформлення фасадів закладів, які навмисно контрастують з будівлею, в якій вони розташовані.

3. Багатошаровість. Фарбування цокольних поверхів будівель в інший колір, візуальний колір та фактурне нашарування будівлі.

4. Вторгнення приватних наративів у публічне мистецтво. Прикладом такої колізії є встановлення приватним підприємцем арт-об'єкта (найчастіше скульптури), присвяченого коханій людині або родині, у публічному просторі, наприклад, у парку.

Що стосується окреслення понять публічного і приватного в межах міського простору, то Ганна Арендт аналізує ці поняття в роботі «Становище людини», посилаючись на Арістотеля. Розширюючи інтерпретацію цих понять в історії європейської культури, Арендт починає з античної держави-міста, в якій публічна сфера має явну перевагу над приватною. Саме в публічному просторі розгортається свобода: «Публічна сфера, іншими словами, була зарезервована для індивідуальності; це було єдине місце, де людина могла показати, ким вона є насправді і безповоротно. Саме заради цього шансу і з любові до тілесної політики, яка зробила це можливим для всіх, кожен був більш-менш готовий розділити тягар юрисдикції, захисту та управління суспільними справами» (Arendt, 1958, с. 41).

Такому поєднанню приватного і публічного протистоїть масове суспільство, в якому приватне набуло нового значення і цінності – право на приватність є гарантією свободи особистості; в тоталітарному суспільстві людина позбавлена її: «Вирішальним історичним фактом є те, що сучасне приватне життя у своїй найбільш релевантній функції – укривати інтимне – було відкрите як протилежність не політичній сфері, а соціальній, з якою воно, таким чином, більш тісно і автентично пов'язане» (там же, с. 38).

Проте поняття «приватне» зберігає значення певної депривації спільного буття – існування

індивіда в очах іншого, що посилює соціальну цінність цього індивіда, виходячи за межі його біологічного життя. Ця теза дає розуміння сенсу естетичної цінності поєднання приватного і публічного в міському просторі. Як правило, коли приватне «вривається» в публічне (наприклад, балкон на історичній будівлі), це виглядає потворно через байдужість приватного мешканця до суспільного блага та естетичної цінності міського ландшафту, його цілісності, гармонії та узгодженості. Захоплюючи публічний міський простір, людина не мислить поза собою, своїми потребами та своїм комфортом; публічний простір для неї не має жодної цінності: «Позбавлення приватності полягає у відсутності інших; для них приватна людина не з'являється, а отже, її ніби не існує. Що б вона не робила, залишається без значення і наслідків для інших, а те, що має значення для неї, не цікавить інших людей» (там само, с. 58).

Арендт підкреслює, що баланс приватного і публічного є важливим у суспільстві, а їх тонке співвідношення реалізується в різних соціальних агентах (приватний підприємець, держава, громадянин). Важливою тезою є те, що цей баланс має свій прояв у публічних просторах (будівництво парканів – приклад, який використовує Арендт). Цей баланс порушується в умовах такого режиму, як соціалізм (за якого публічне захоплює приватне), і пострадянська держава пожинає плоди цього дисбалансу – приватне агресивно відвойовує своє: «Для публічної сфери, однак, важливим є не більш-менш заповзятливий дух приватних бізнесменів, а паркани навколо будинків і садів громадян. Вторгнення суспільства в приватне життя, «соціалізація людини» (Маркс), найефективніше здійснюється за допомогою експропріації, але це не єдиний спосіб» (там само, с. 78).

Ґрунтуючись на ідеях, я звертаюся до сучасної урбаністичної інтерпретації цих двох понять і до ідей Алі Маданіпура, який зосереджується на історичному та сучасному поєднанні приватного і публічного в місті. Розуміння Маданіпуром цих понять багато в чому збігається з Арендт. Він розглядає приватне як притулок індивідуальної свободи, а публічне як спільний простір – єдність свобод у загальному світі та колективного досвіду, що виходить за межі індивідуального досвіду і навіть конкретного життя: «Публічний простір – це інституційний та матеріальний спільний світ, проміжний простір, який полегшує співприсутність і регулює міжособистісні стосунки. ... Спільний досвід також стає можливим завдяки співприсутності з іншими через ті самі інституції, такі як ритуали, перформанси, громадська думка тощо» (Madanipour, 2003, с. 206).

Далі Маданіпур відповідає на питання про те, як публічне і приватне поєднуються в міському просторі, в практиках мешканців міста, в їхньому спільному та індивідуальному досвіді: «Місто стає естетичною вітриною для продажу, а публічні простори стають невід'ємною частиною цієї приватизації та комерціалізації» (там само, с. 208). Як результат, ключовою ідеєю Маданіпура для мене є розуміння відносин між приватним і публічним як довгого континууму, в якому не може бути чітких меж: «...розмежування публічної та приватної сфер і просторів є безперервним нормативним процесом. На практиці публічні та приватні простори є континуумом, в якому можна виокремити багато напівпублічних або напівприватних просторів» (там само, с. 210).

Однак людині властиво зосереджуватися на кордонах, а саме на їхніх символічних позначеннях та реальних репрезентантах у міському ландшафті. Таких кордонів для Маданіпура багато, і їхнє головне завдання – розподіляти приватне і публічне, підтримуючи баланс цих сфер у міському просторі, даючи змогу містянину знаходити і відтворювати цей баланс, спираючись на естетичний досвід міста: «Колонади, парадні ганки, напівпублічні брами і фойє, вишукані фасади і внутрішні дворики – ось деякі зі способів артикуляції межі між публічним і приватним, які уможливлюють взаємодію і комунікацію між цими двома сферами» (там само, с. 211).

Таким чином, можна сказати, що місто (елементи міського простору та його розмежування зокрема) дозволяє формувати візуальний та естетичний досвід розмежування (хоча це все ж таки розмежування непостійного та постійного) публічного та приватного просторів. Основою такого розмежування є пошук балансу між цими двома сферами, що дозволяє людині в місті знайти відповідний баланс у своєму внутрішньому світі, де поєднуються цінність індивідуальної свободи і колективний досвід через перебування в публічному просторі і можливість сховатися в приватному.

Наприкінці цього розділу я звернуся до питання того, чому в просторі пострадянського міста цей баланс порушується в бік сфери приватного, яка захоплює і трансформує публічний простір міста на чуттєвому, естетичному рівні. Для цього я розгляну, як приватний і публічний простори були пов'язані в радянському місті.

Приватизація публічного простору є наслідком політики націоналізації та знищення приватної власності за часів СРСР, яка не дозволяла міському простору виконувати функцію публічного простору в античному розумінні – місця зустрічі вільних громадян. Місце для публічного самовираження стало приватним простором, адже спадщина радянського досвіду перебування в місті виявилася травматичною для не одного покоління мешканців радянських, а згодом і пострадянських міст. У радянському місті публічне витісняло приватне до кордонів і позбавляло більшість міських жителів якісного приватного простору (як і приватного життя загалом). Як наслідок, після розпаду СРСР приватне було зведено в ранг культу. Мешканці пострадянських міст усіма силами намагалися розширити свій приватний простір за рахунок публічного. Це відбилося на естетичних характеристиках міського ландшафту, який набув рис еклектики та хаотичності. Символами успішного життя в місті стали великий балкон та комфортний великий автомобіль: «балкон справедливо можна вважати простором пограниччя: між «своїм» і «чужим», «приватним» і «публічним», «домом» і «вулицею», «зовнішнім» і «внутрішнім», «не-місцем»» (Петренко-Лисак та Полек, 2021, с. 141). Чим більше людина відгороджувалася від публіки в повсякденному місті, тим краще було її життя.

Це впливає на формування послідовного та процесуального досвіду життя в місті як публічному просторі. Через повне занурення приватного громадянина в місто, міський ландшафт фрагментувався за маршрутом: квартира – автомобіль – місце призначення. Сфера послуг підлаштовується під ці вимоги – магазини, салони краси, ресторани прикрашають під'їзди та фасади, принципово фрагментуючи будівлю, в якій вони розташовані. Таким чином, їхні клієнти абстрагується від контексту міста. Масштаб міста, району, вулиці та навіть окремої будівлі зводиться до під'їзду, до якого найзручніше під'їхати автомобілем.

Виходячи з цього, опис та естетичний аналіз міського простору та зіткнення приватного і публічного в межах нього є вкрай важливими, оскільки таке порушення меж між двома сферами дається, перш за все, в естетичному досвіді людини, яка гуляє містом. Отже, наступним завданням є пошук відповідного методу естетичного дослідження цих явищ та відповідних їм переживань.

У цій заключній частині я звертаюся до різних підходів в естетиці та філософії, щоб проаналізувати міський ландшафт, трансформований пострадянською травмою від відсутності приватного і, як наслідок, зіткнення приватного і публічного в пострадянському місті. У майбутньому я сподіваюся поєднати два або більше підходів з метою більш багатогранного естетичного аналізу цього явища.

Перший підхід – когнітивізм в естетиці, заснований Алленом Карлсоном. Спираючись на наукові дані в естетичній оцінці об'єкта, Карлсон пропонує визначити середовище як об'єкт. Якщо сфокусувати це поняття в урбаністичному напрямку, використовуючи так званий «екологічний підхід», то ми бачимо середовище, що складається з низки елементів повсякденного міського простору: «...весь спектр людських будівель, таких як будинки, магазини, заправки, банки, багатоквартирні будинки, торгові центри, фабрики та нафтопереробні заводи, є невід'ємними частинами «природного» людського середовища і є такими ж життєздатними кандидатами на естетичну оцінку, як і традиційні парадигматичні твори архітектури» (Carlson, 2007, с. 59).

Описуючи цей підхід, Карлсон підкреслює таку його характерну рису, як функціоналізм, проводячи аналогію між людським і природним середовищем: і там, і там кожен елемент має певну функцію, вписану в ціле: «Екологічний підхід використовує аналогію з природними екосистемами і, підкреслюючи роль функціональної відповідності в кожній з них, полегшує сприйняття як природного, так і людського середовищ як таких, що виглядають так, як вони повинні виглядати» (там само, с. 62). У випадку роботи з міським простором такий підхід дозволяє виокремити його окремі елементи та описати їхні функції (або, навпаки, негативний вплив), щоб проаналізувати естетичне середовище в цілому.

Паулін фон Бонсдорф розширює наше розуміння середовища в рамках нонкогнітивістського підходу, додаючи контекст до асоціативного сприйняття людиною свого оточення, зокрема історію та уяву, що дуже підходить для опису нашого випадку: «...габітуальний погляд на естетику забудованого середовища підкреслює якості, пов'язані з тим, що середовище пропонує і пропонує для фізичної активності, а також для мислення, мрій і зустрічей з іншими людьми...» (von Bonsdorff, 2007, с. 66).

Крім того, фон Бонсдорф підкреслює мінливість і тривалість як ключові характеристики міського середовища. Середовище – це не даність, а процес, і його сприйняття слід розуміти саме в цьому контексті. У цьому плані дослідниця спирається на теорію «доступностей» (англ. "affordances") Джеймса Гібсона, що означає певне ставлення середовища та його елементів до потреб людей, які в ньому перебувають (там само, с. 73). Тут фон Бонсдорф продовжує ідею функціоналізму Карлсона, але розширює її за рахунок включення естетичних, соціальних і культурних аспектів життя громадян та їхніх повсякденних практик. Інша важлива теза полягає в тому, що доступність можна описати через синестезійний досвід мешканця міста, який поєднує візуальні, слухові та інші відчуття.

Продовжуючи цю ідею, другий підхід – сомаестетика, заснований Річардом Шустерманом – наголошує на тілесному досвіді як основі чуттєвого сприйняття та естетичної оцінки. У цьому контексті Девід Маколі описує метод міських прогулянок як центральний для естетичного аналізу міського простору та його елементів: «...міські прогулянки, як правило, є найпростішим і найбезпосереднішим способом сприйняття нашого оточення, налаштування себе на естетичне середовище, яке орієнтує живе тіло, безперервно переміщуючи нас у межах нових кордонів, регіонів і територій» (Macauley, 2007, с. 101).

На його думку, прогулянка (тобто тілесна присутність у просторі) дає можливість відчути межі в цього простору – зокрема, межі між приватним і публічним (від себе додам – і їх порушення). Такими межами він виділяє тротуари: «...які юридично розуміються як публічні простори, пропонують необхідні перехідні сфери між інтимністю дому і приватністю, яку надає ганок, з одного боку, і шаленством руху та анонімністю вулиць, з іншого» (там само, с. 110).

З одного боку, тротуар є необхідною умовою пересування пішоходів у міському просторі, з іншого – однією з найочевидніших меж, що розділяє зони для автомобілістів і пішоходів, публічний простір (де можна вільно пересуватися і стикатися з випадковими перехожими) і приватний простір закладів і будівель, призначених тільки для своїх клієнтів. Таким чином, на території тротуару відбувається найбільш очевидне зіткнення між приватним і публічним, і суб'єкт естетичної оцінки може відштовхуватися від досвіду цього зіткнення, лише безпосередньо перебуваючи на цій території.

Третім підходом до естетичних досліджень є підхід залучення в міській естетиці, започаткований Арнольдом Берлеантом, який визначає залучення як «стан перцептивної активності та реакції, який настільки охоплює почуття людини, що ми маємо неперервність, а не відокремленість, залучення, а не ізоляцію та дистанцію» (Berleant, 2007, с. 90).

Залученість передбачає чуттєву активність суб'єкта, тілесну включеність у середовище, а також єдність з історичним, культурним і соціальним контекстом, що, на думку Берлеанта, формує основу естетичної оцінки. Берлеант вводить поняття урбаністичної естетики, коли середовищем виступає міський ландшафт. Дослідник акцентує увагу на тому, що міське середовище можна оцінювати як позитивно, так і негативно. Він виходить з того, що місто наповнене не лише елементами, які відповідають потребам містянина, але й також фальшивими, ілюзорними об'єктами (англ. "urban tromps l'oeil") (там само, с. 87). Така складність і навіть суперечливість середовища призводить до його головної характеристики, за Берлеантом, – єдності об'єкта і суб'єкт та їхньої тісної взаємодії в межах середовища, що дає досвід залученості.

Такий підхід дозволяє розширити методологічний інструментарій дослідження колізії приватного та публічного на основі концепції залучення суб'єкта до міського середовища та визначення відповідних естетичних цінностей, притаманних елементам та всьому міському ландшафту.

Слідом за Берлеантом, Санна Лехтінен зосереджується на питанні ролі монументального

та публічного мистецтва як частини міського середовища. Вона зосереджується на можливостях соціальної трансформації, які надає мистецтво в місті: «Різні типи рішень і цінності, на яких ці рішення ґрунтуються, знаходять своє вираження через публічне мистецтво» (Lehtinen, 2019, с. 35). Керуючись цим принципом, ми можемо проаналізувати роль і ступінь впливу «приватного» мистецтва у публічних просторах на трансформацію соціального та політичного контексту, в якому живуть мешканці міста.

Спираючись на підхід естетики залучення, Наталі Блан вводить поняття роз'єднання, однією з форм якого є «приватизація і комерціалізація «публічного» простору, де значна частина дорожньої мережі зарезервована для автомобілів, реклами та різних засобів блокування і закриття простору» (Blanc, 2013). Таким чином, такий підхід до естетики залучення дозволяє знайти спосіб описати негативні чинники конструювання досвіду перебування в місті і, зокрема, зіткнення приватного і публічного. Таким способом може слугувати поняття «роз'єднання» як термін негативної естетики.

Я також зосереджуся на двох підходах філософського дослідження: гетеротопія Мішеля Фуко та феноменологія Мартіна Гайдеґґера. Обидві концепції глибоко залучені до сучасного естетичного дискурсу про міський простір.

Фуко пропонує поняття гетеротопій, або ж «інших просторів» як таких, що не відповідають ані публічному, ані приватному просторам, але існують виключно стосовно них обох: «… інший простір – ще один реальний простір, настільки ж досконалий, ретельно впорядкований і організований, наскільки наш є недбалим, погано сконструйованим і хаотичним» (Foucault, 2008, с. 21). Міхель Дехен і Лівен де Каутер вважають, що це може сприяти вивченню міського простору, а також дослідженню меж приватного і публічного в ньому: «Гетеротопічні простори – це обов'язково колективні або спільні простори. Їхній гетеротопічний характер, як чітко пояснив у своєму принципі Фуко, залежить від точного механізму відкриття та закриття. Закриття означає виключення публіки, розмежування інакшості та закриття по відношенню до публічного простору, тоді як відкриття – це відкриття до публічного надбання» (Dehaene та De Cauter, 2008, с. 6).

Друга концепція – феноменологія Гайдеґґера – також може надати низку важливих термінів і способів естетичного дослідження міського простору та зіткнення приватного і публічного в ньому. Так, Арто Хаапала, здійснюючи естетичний аналіз міської архітектури, бере на озброєння гайдеґґерівську концепцію структур «в-порядку-для» (нім. "Um-zu"), які є основою повсякденного досвіду, а також концепцію нашої повсякденності (нім. "Alltäglichkeit") як корисної рутини: «...наше повсякденне існування в різноманітних "um-zu" структурах, які пропонує нам світ, і до яких ми завжди пристосовуємося. Це також означає, що архітектурні конструкції «в першу чергу» розглядаються крізь призму функціональності, як інструменти або просте тло в потоці повсякденності» (Haapala, 2017, с. 181).

Веса Віханніньйокі звертається до концепції втіленості або локальності як загальної умови людського існування, новітнього підходу, що отримав назву «філософська топографія»: «Саме завдяки «естетичним засобам» люди відчувають свій дім як особисте місце для життя, сусідній парк – як спільне продовження свого особистого місця, а місто – як множинність місць, що маніфестують різноманітні цінності його різнорідних мешканців» (Vihanninjoki, 2021).

Орен Бадер та Айя Пері Бадер поєднують ідеї екологічної естетики та феноменологічного підходу, щоб дослідити міський простір у його повсякденному житті та досвід суб'єкта, залученого до цього середовища: «Це припущення підтримується феноменологічними та екологічними поглядами на структуру людської уваги, які показують, що в повсякденних ситуаціях наша увага до довкілля залежить від темпоральності та кінестетики і включає динамічний фон» (Bader та Peri Bader, 2016, с. 95–96).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Звертаючись до всіх вищезазначених релевантних підходів до естетичного дослідження, можна зробити висновок, що повноцінний естетичний аналіз досвіду зіткнення приватного та публічного в просторах пострадянського міста можливий лише за умови поєднання декількох з вищезазначених підходів. Найбільш релевантними для даного дослідження є підходи залучення

та сомаестетики, а також естетичної феноменології, які певною мірою формують філософсько-теоретичну та методологічну основу двох зазначених підходів.

Найважливішим у дослідженні цієї теми є визначення міського ландшафту як соціально-просторової структури та увага, приділена історико-культурним референціям, які забезпечують необхідний контекст для повноцінного розуміння досліджуваного предмета. Крім того, предметом дослідження є досвід буття в міському просторі, який можна осягнути, лише поєднавши позиції суб'єкта та об'єкта.

В рамках позиції суб'єкта, тілесні практики (зокрема, міські прогулянки) є ключовими елементами для дослідження досвіду перебування в міському просторі та осягнення зіткнення приватного та публічного в ньому. Щодо об'єкта дослідження, то важливо зафіксувати міський ландшафт у синестезійному досвіді (візуальному, нюховому, кінестетичному та слуховому), у його неперервності, взаємодії та різноманітності.

Таким чином, естетичний аналіз феномену і досвіду зіткнення приватного і публічного просторів пострадянського міста (зокрема, в Києві) можливий за умови поєднання кількох методологічних підходів і опори на історичний, соціальний і культурний контекст розвитку міста і його мешканців, трансформований в елементи, що сприймаються в чуттєвому синестезійному досвіді.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Петренко-Лисак А., Полек Т. Балконний простір : антрополого-соціологічна розвідка. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2021. № 2. С. 136–155.

2. Arendt H. The human condition. Chicago : University of Chicago Press, 1958. 349 p.

3. Bader O., Peri Bader A. The bodily other and everyday experience of the lived urban world. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*. 2016. Vol. 3, № 2. P. 93–109.

4. Berleant A. Cultivating an Urban Aesthetic. *The aesthetics of human environments* / eds. A. Berleant, A. Carlson. Peterborough, Ont. : Broadview, 2007. P. 79–91.

5. Blanc N. Aesthetic Engagement in the City. *Contemporary Aesthetics*. 2013. Vol. 11. URL: http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0011.007

6. Von Bonsdorff P. Urban Richness and the Art of Building. *The aesthetics of human environments* / eds. A. Berleant, A. Carlson. Peterborough, Ont. : Broadview, 2007. P. 66–78.

7. Carlson A. On Aesthetically Appreciating Human Environments. *The aesthetics of human environments* / eds. A. Berleant, A. Carlson. Peterborough, Ont. : Broadview, 2007. P. 47–65.

8. Dehaene M., De Cauter L. Heterotopia in a postcivil society. London : Routledge, 2008. 345 p.

9. Foucault M. Of other spaces: Utopias and heterotopias. *Heterotopia and the city* / eds. M. Dehaene, L. De Cauter. London : Routledge, 2008. P. 13–29.

10. Haapala A. The Everyday, Building, and Architecture: Reflections on the Ethos and Beauty of our Built Surroundings. *Cloud-Cuckoo-Land: International Journal of Architectural Theory*. 2017. Vol. 22, № 36. P. 171–182.

11. Lehtinen S. New Public Monuments: Urban Art and Everyday Aesthetic Experience. *Open Philosophy*. 2019. Vol. 2. P. 30–38.

12. Macauley D. Walking the City. *The aesthetics of human environments* / eds. A. Berleant, A. Carlson. Peterborough, Ont. : Broadview, 2007. P. 100–118.

13. Madanipour A. Public and private spaces of the city. London : Routledge, 2003. 256 p.

14. Vihanninjoki V. Urban Places as Aesthetic Phenomena: Framework for a Place-Based Ontology of Urban Lifeworld. *Topoi*. 2021. Vol. 40. P. 461–470. DOI: https://doi.org/10.1007/s11245-018-9601-1

REFERENCES:

1. Petrenko-Lysak, A., Polek, T. (2021). Balkonnyi prostir: antropoloho-sotsiolohichna rozvidka [Balcony space: anthropological and sociological study]. *Sotsiolohiia: teoriia, metody, marketynh*, 2, 136–155 [in Ukrainian].

2. Arendt, H. (1958). The human condition / by Hannah Arendt; introduction by Margaret Canovan. 2nd ed. Chicago : University of Chicago Press.

3. Bader, O. and Peri Bader, A. (2016). The bodily other and everyday experience of the lived urban world. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 3:2, 93–109.

4. Berleant, A. (2007). Cultivating an Urban Aesthetic. In: A. Berleant – A. Carlson (eds): *The aesthetics of human environments*. Peterborouch, Ont. : Broadview, 79–91.

5. Blanc, N. (2013). Aesthetic Engagement in the City. In: Contemporary Aesthetics, 11 [Cit. 2022-15-01]. URL: http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0011.007

6. Von Bonsdorff, P. (2007). Urban Richness and the Art of Building. In: A. Berleant – A. Carlson (eds): *The aesthetics of human environments*. Peterborouch, Ont. : Broadview, 66–78.

7. Carlson, A. (2007). On Aesthetically Appreciating Human Environments. In: A. Berleant – A. Carlson (eds): *The aesthetics of human environments*. Peterborouch, Ont. : Broadview, 47–65.

8. Dehaene, M., De Cauter, L. (2008). Heterotopia in a postcivil society. London : Routhledge.

9. Foucault, M. (2008). Of other spaces: Utopias and heterotopias (L. De Cauter & M. Dehaene, Trans.). In M. Dehaene & L. De Cauter (Eds.), *Heterotopia and the city,* 13–29. Routledge.

10. Haapala, A. (2017). The Everyday, Building, and Architecture: Reflections on the Ethos and Beauty of our Built Surroundings. *Cloud-Cuckoo-Land: International Journal of Architectural Theory*, 22:36, 171–182.

11. Lehtinen, S. (2019). New Public Monuments: Urban Art and Everyday Aesthetic Experience. *Open Philosophy*, 2, 30–38.

12. Macauley, D. (2007): Walking the City. In: A. Berleant – A. Carlson (eds): *The aesthetics of human environments*. Peterborouch, Ont. : Broadview, 100–118.

13. Madanipour, A. (2003): Public and private spaces of the city. Routledge, London. 256 p.

14. Vihanninjoki, V. (2021): Urban Places as Aesthetic Phenomena: Framework for a Place-Based Ontology of Urban Lifeworld. *Topoi*, 40, 461–470 [Cit. 2021-27-09]. URL: https://link.springer.com/article/10.1007/s11245-018-9601-1

УДК 304.4+323.1(477:470)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-24

Рінат ВАЛІЄВ
аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
ORCID: *0009-0006-9844-9923*

Бібліографічний опис статті: Валієв, Р. (2025). Російсько-український культурний конфлікт: війна та/або геноцид? *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 181–188, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-24

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ КОНФЛІКТ: ВІЙНА ТА/АБО ГЕНОЦИД?

Російсько-український культурний конфлікт триває давно і по своїй суті є цивілізаційним, адже Росія не може відбутися як повноцінна цивілізація з державницькими візіями й традиціями без поневолення українців та анігіляцій їхньої національної ідентичності. ***Мета статті*** *– аналіз російсько-українського конфлікту як культурної війни та культурного геноциду, де агресивно-ворожою стороною є Росія, яка багато років, враховуючи сучасну повномасштабну війну, намагається поневолити українські землі та знищити прояви національно-культурної та політичної ідентичності на них.* ***Методологія дослідження*** *базується на принципах об'єктивності, конкретності, системного аналізу об'єкту дослідження, у суперечливому єдності, взаємозумовленості та розвитку всіх його складових, а також із залученням двох підходів: неоеволюціонізму при розгляді генезису та динаміки культурних конфліктів і культурної антропології під час створення культурологічної моделі російсько-українського протистояння.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у осмисленні українсько-російського культурного конфлікту крізь призму категорій «культурної війни» та «культурного геноциду».* ***Висновки.*** *Декларована боротьба російської влади з «неонацистськими бандформуванням» приховує нацистсько-колоніалістські цілі Росії щодо України, яка, на думку кремлівських ідеологів, не повинна існувати як окремий політичний та культурний суб'єкт, і спроби запобігти цьому можна впевнено кваліфікувати як культурну війну та культурний геноцид українців. І цей цивілізаційний конфлікт насправді існує не одне століття попри його гостру фазу: все почалося з ідеологічного історіографічного проєкту, коли за наказом Катерини II був сконструйований новий каркас історії Російської імперії за рахунок «привласнення» державницьких звитяг і традицій княжої Русі (Київської держави). Обґрунтовано, що російсько-український конфлікт на різних історичних етапах, особливо в форматі повномасштабного вторгнення набуває ознак культурного геноциду.*

Ключові слова: *культурний конфлікт, культурний геноцид, російсько-українська війна, національна ідентичність, імперський синдром, українська мова.*

Rinat VALIEV
Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133
ORCID: *0009-0006-9844-9923*

To cite this article: Valiev, R. (2025). Rosiisko-ukrainskyi kulturnyi konflikt: viina ta/abo henotsyd? [Russian-Ukrainian cultural conflict: war and/or genocide?]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 181–188, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-24

RUSSIAN-UKRAINIAN CULTURAL CONFLICT: WAR AND/OR GENOCIDE?

The Russian-Ukrainian cultural conflict has been going on for a long time and is essentially civilizational, because Russia cannot develop as a full-fledged civilization with statehood visions and traditions without enslaving Ukrainians and annihilating their national identity. ***The purpose of the article*** *is to analyze the Russian – Ukrainian conflict as a cultural war and cultural genocide where the aggressive-enemy side is Russia which for many years, including the current full-scale war, has been trying to enslave Ukrainian lands and destroy manifestations of national, cultural, and political identity on them.* ***Methodology of the research*** *is based on the principles of objectivity, specificity, systematic analysis of the object of study, in the contradictory unity, interdependence and development of all its components, as well as using two approaches: neo-evolutionism in considering the genesis and dynamics of cultural conflicts and cultural anthropology in creating a cultural model of the Russian-Ukrainian confrontation.* ***The scientific novelty*** *of the work*

*lies in the understanding of the Ukrainian-Russian cultural conflict through the prism of the categories of "cultural war" and "cultural genocide". **Conclusions.** The declared struggle of the Russian authorities against "neo-Nazi gangs" conceals Russia's Nazi colonialist goals for Ukraine, which, according to kremlin ideologues, should not exist as a separate political and cultural entity, and attempts to prevent this can be confidently qualified as a cultural war and cultural genocide of Ukrainians. And this civilizational conflict has actually existed for centuries, despite its acute phase: it all began with an ideological historiographical project, when, by order of Catherine II, a new framework for the history of the Russian Empire was constructed by "appropriating" the state victories and traditions of princely Rus (Kyivan state). It is proved that the Russian-Ukrainian conflict at different historical stages, especially in the format of a full-scale invasion, acquires signs of cultural genocide.*

***Key words:** cultural conflict, cultural genocide, the Russian-Ukrainian war, national identity, imperial syndrome, the Ukrainian language.*

Актуальність проблеми. Російсько-український культурний конфлікт – складний та багатогранний процес, що охоплює культурні та політичні протиріччя між Україною та Росією, має давню історію та активізувався з початком повномасштабного російського вторгнення у лютому 2022 р., спричинивши трансформаційні зсуви й зміни у культурному просторі та національній ідентичності. Солідаризуючись з тезою американського письменника, правозахисника та члена Американського ПЕНу Дейва Еґґерса, що «найпершим, основоположним елементом російської агресії є стерти з лиця землі українську культуру… це вирішально і фундаментально – переконати світ, мовляв, Україна не є унікальною та окремою культурою» (Сисак, 2022), очевидно з огляду на історію цього протистояння доцільно вести мову про *культурну війну* або *культурний геноцид* як елементи колоніальної політики російської царської, а згодом комуністичної влади проти українського населення. Через те, так важливо зрозуміти, що російсько-українська війна (у її гібридній і повномасштабній фазі), яка триває з 2014 р., є наслідком й сегментом куди тривалішого культурного конфлікту між різними цивілізаційними світами – з одного боку, східноєвропейським регіоном, частиною якого є Україна та який належить до європейської цивілізації, а з іншого – «євразійством» як особливим ідеологічним проєктом, в основі якого теза про унікальний «руський мір» та «технології так званої "негативної ідентифікації", тобто шлях "відштовхування" від європейської цивілізації в рамках формули "Росія – Антиєвропа"» (Свідлов, 2017, с. 135–136). Саме у цьому ключі важливо розглянути особливість російсько-українського протистояння як культурного конфлікту і зрозуміти, чи має він усі ознаки культурної війни та геноциду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спроби зрозуміти та осмислити російсько-українське протистояння саме як культурний конфлікт, а також намагання висвітлити його історичні та сучасні аспекти можна зустріти у роботах: знаного класика І. Дзюби (2001), який на початку XXI ст. більше схилявся до діалогу російської та української культури, про що сьогодні складно говорити; М. Парахіної (2012) про одну з найзапекліших дискусій навколо «боротьби двох культур», що виникла на початку й точилась впродовж 1920-х рр.; Ю. Полішука (2015), що аналізує мовну політику російської влади в Україні у першій половині XIX ст., і стверджує, що вона була спрямована на недопущення становлення та розвитку української мови і формування ідентичності українців; В. Смолія та О. Яся (2022), які обстоюють думка, що сучасна російсько-українська війна є постколоніальною і спричинена «імперським синдромом нинішньої Росії»; В. Грицюка та О. Лисенка (2023), які збройну агресію Російської Федерації проти України у 2014–2023 рр. аналізують, як крізь призму міжнародного гуманітарного права, так і в контексті цивілізаційного антагонізму Росії та колективного Заходу, до якого належить Україна та ін. Окремо необхідно відзначити публікацію матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Війна Росії проти України: від гібридних форм до геноцидних практик» (2024), в рамках якої чимало науковців та експертів з різних галузей розглянули різні виміри та аспекти російсько-української війни, враховуючи й культурний.

Мета дослідження – аналіз російсько-українського конфлікту як культурної війни та геноциду, де агресивно-ворожою стороною виступає Росія, яка багато років, враховуючи сучасну війну, намагається поневолити українські землі та знищити будь-які прояві національно-культурної та політичної ідентичності на них.

Виклад основного матеріалу дослідження. Політична та цивілізаційна формула «Україна – не Росія», зафіксована ще Л. Кучмою у його відомій праці, небезпідставно апелює до різних історичних коренів українців й росіян. Як стверджують авторитетні українські історики, що саме монгольська навала у XIII ст. здійснила цивілізаційну демаркацію Росії та України: «Українські терени продовжували розвиватися у європейському контексті. Демократія, самоврядування та європейське право, релігійна терпимість, пошанування приватної власності. Це визначило політичну культуру мешканців. Більшість цих ознак зберігалися в козацькій державі – Гетьманщині. Північно-східні землі колишньої Русі увійшли до складу монгольської Золотої Орди. На формування політичної культури Московського князівства мали визначальний вплив ординські порядки і традиції з возвеличенням правителя і повною йому покорою, абсолютним домінуванням держави, відсутністю приватної власності на землю й общинними порядками» (Гирич, 2025). Відомо, що європейці сприймали Русь як територію, населену українцями і білорусами, і навіть у XVIII і на початку XIX ст., коли вона вже була завойована Московією: відомою є мапа України військового інженера і картографа Гійома Левассера де Боплана 1680 р., на якій у правому верхньому кутку є позначка “Moscovia Pars” (Земля Московія).

По суті, українсько-російський культурний конфлікт розпочався тоді, як писав І. Драч, коли «Назва Русь вирвана із серця Києва залізною рукою Петра» (Костенко & Халупа, 2021). Відбулося «підправлення» історичної пам’яті, яке було підкріплене історіографічним міфом про «Москву – Третій Рим», що постав від часів московського митрополита-грека Кипріана у XIV ст. З колоніальними завоюваннями Московська держава здійснила ідеологічне «переформатування» свого минулого, назвавши мешканців захоплених земель (українців і білорусів) «тоже русскими», тим самим виправдовуючи свої інтервенції. Катерина II також продовжила втілювати цей проєкт створення нової історії Російської імперії і ось як це пояснює академік Г. Півторак: «Катерина II намагалася пізнати історію своєї держави на основі наданих їй писемних джерел – літописів та інших документів московської старовини. Правдива історія Московії її шокувала, бо була куцою і дуже бідною. Особливо царицю вразило те, що могутня держава Русь, слава якої протягом трьох століть гриміла на весь світ і з князями якої вважали за честь породичатися королі Франції, Угорщини, Швеції… як з’ясувалося, до Московії не мала жодного стосунку» (Лебідь, 2022). Створена у 1783 р. за її наказом «Комиссия для составления записок о древней истории, преимущественно российской» 9 років на догоду імператриці здійснювала ревізію стародавніх першоджерел, здійснюючи численні маніпуляції з ними, і за результатами цієї роботи був сконструйований новий каркас історії Російської імперії, що веде своє походження від княжої Русі та утверджує право росіян на її культурну та політичну спадщину: «Генеалогічно-династичний принцип княжої династії – Рюриковичів – був накладений Шльоцером, Міллером і Карамзіним та іншими у кінці XVIII – початку XIX століть на багатонаціональну державу, в якій політично домінувала російська народність» (Гирич, 2025).

Зрештою у 1792 р. заявляється нова версія імперської історії, в якій термін «Давня Русь» (що до української історії немає жодного відношення) є синонімом до понять «Московська Русь» та «Київська Русь», де остання позиціонується як перша російська держава. І саме так стається диво-маніпуляція, яку гарно описує відомий російський історик А. Брюкнер: «Виплеканий монгольськими ханами примітивний народ з мізерним, орієнтального характеру культурним надбанням раптом перетворився у старовинний з багатющою спадщиною європейський народ» (Костенко & Халупа, 2023). Згодом, як відомо, цю маніпуляцію блискуче викриває та спростовує М. Грушевський (2002) у своїй статті «Звичайна схема “русскої” історії й справа раціонального укладу історії східного слов’янства», яка вперше надрукована у 1904 р. У ній він заперечує «общерусскую» народність та історію, а також, використовуючи термін «Київська держава», протиставляє «українсько-руську» народність й культуру «великоруський», яку пов’язує з тим, що називає Володимиро-Московською державою. Термін «Київська держава», яким позначається політичний контекст, – існування давньоукраїнської держави у IX–XIII ст., – згодом підхоплюють, апробують та розвивають представники

державницької школи (В. Липинський, Д. Дорошенко, С. Томашівський), тим самим, на рівні дискурсу загострюючи та закріплюючи культурний конфлікт як війну не лише інтерпретацій, а й світів та ідентичностей. А у 1934 р. ця війна почала набувати ознак культурного геноциду, коли автори (Й. Сталін, О. Жданов і С. Кіров) у «Заувагах до конспекту підручника з "Історії СРСР"» висловилися категорично проти розгляду історії «Великороссии» окремо від історії «других народов СССР», насамперед українців і білорусів, а пізніше міністр освіти УРСР В. Затонський у виступі на сесії Всеукраїнської академії наук наголосив: «Ми будуємо в Україні культуру соціалістичну, що її носієм є український пролетаріат. Ось чому ми так різко розходимося в будівництві української культури з тими, хто намагається протягнути безперервну "золоту нитку" від великокняжої Київської України-Руси через Петра Могилу, "батька" Хмельницького й Центральної Ради до наших днів» (Костенко, 2021).

Показовим маркером у цьому плані є ім'я і постать гетьмана Івана Мазепи, якого російська пропаганда та деяка російська історична література зневажає як зрадника, особливо в контексті його вибору Швеції на підтримку боротьби проти Російської імперії. Образ Мазепи-зрадника активно використовувався Петром I, його оточенням, а також радянськими істориками (В. Шутой, Б. Безкровний, А. Козаченко, В. Романовський) для дискредитації гетьмана, разом з тим, чимало зарубіжних його сучасників і українських істориків впевнено називають Мазепу державником та українським патріотом. Його складно назвати зрадником, адже за Коломацькими статтями московський цар мав обороняти козацькі вольності та Гетьманщину, втім не дотримався цієї вимоги. Тому, «орієнтація на шведську сторону в останньому акті його діяльності виражається в обороні прав і свобод України. Це свідчить про його рішучість закріпити самостійність та свободу українського народу, об'єднати роз'єднані частини країни в єдину державу» (Атаманчук-Бабій, 2024, с. 9).

Куди більш семантично навантаженим маркером у російсько-українській культурній війні є постать Степана Бандери, який справді займає особливе місце, як в українському, так і у російському наративах. Чимало історичних свідчень доводять, що він репрезентував визвольний рух, який боровся за незалежність України. У програмній брошурі ОУН під назвою «Хто такі бандерівці та за що вони борються», декларувалися цілі організації: «За перебудову сьогоднішнього СССР на принципі незалежних національних держав усіх совєтських народів…, за справжню демократію, проти диктатури і тоталітаризму всіх мастей, за свободу слова, друку, зборів, світогляду, за забезпечення за національними меншостями в Україні всіх національних і громадських прав, проти всесилля поліції, за таку владу в державі, яка найвищим своїм обов'язком уважатиме служіння інтересам народу, а не своїм імперіалістичним планам» (Полтава, 1953). Це не завадило радянській владі, не відмовляючись від давніх імперських амбіцій, створити нове пропагандистське кліше для таврування нелояльних до СРСР українців, називаючи їх «бандерівцями», що в радянській риториці було синонімом фашистів й нащадків колаборантів. І згодом, в незалежній Україні, «бандерізація» пройшла кілька етапів, але на кожному з них, особливо, коли російська агресія перейшла зі своєї гібридної фази у відкрите повномасштабне вторгнення, вона асоціювалася з вірою в свою ідею, свободу та ідентичність, з жертовністю та героїчним супротивом російському (у тогочасній більшовицькій обгортці) експансіонізму. Тому, коли сьогодні російська влада однією з перш-опричин вторгнення (т. зв. СВО) називає «фашизацію України», наголошуючи на необхідності «денацифікації» та «демілітаризації», звільнення «исконно русских земель» від «неонацистських бандформувань», то її наміри та подібну риторику, деконструюючи пропагандистські кліше, варто сприймати у світлі імперського наступу, який супроводжується культурним геноцидом українців.

«Таким чином, – стверджують В. Смолін і О. Ясь, – очевидні підстави стверджувати, що це старий-новий імперський синдром російської еліти, який безперечно побутує й сьогодні, зокрема нині перейшов у нову стадію. Його неодмінні складові – великоросійська зверхність, нав'язана, точніше штучно сконструйована, загальноросійська єдність у вигляді зловісної ідеї так званого Руського міру та дискурс їхнього виправдання» (Смолій & Ясь, 2022, 5). Головна проблема в тому, що дана «великоросійська зверхність» не є декларативною,

а радше активно-агресивною та має конкретні прояви, пов'язані з викоріненням національної ідентичності. Як свого часу було з Валуєвським циркуляром (1863) та Емським указом (1876), схожу ситуацію можна спостерігати і з 2014 р., коли Росія планомірно викорінює українську ідентичність Криму та окремих районів Донецької та Луганської областей, а з початком повномасштабного вторгнення ще й захоплених територій Херсонської та Запорізької областей. Так, нескладно помітити, як підконтрольні окупаційні адміністрації перетворюють мешканців окупованих територій на «зразкових росіян», особливо українських дітей. Як приклад, акції як інструменти індокринації («Лист захиснику Вітчизни», «Лист на фронт», «Лист солдату», «Посилка солдату»), новий патріотичний рух «Юні севастопольці» чи проєкт «Під прапором великої держави». «РФ на ТОТ [тимчасово окупованих територіях] реалізує політику мілітаризації дітей починаючи з найменшого дошкільного віку. В моніторинговий період [1 січня – 31 березня 2024 року] відбулися заходи в дитячих садках, присвячені так званому "Дню захисника Вітчизни", які були спрямовані на ознайомлення дітей з розпорядком дня солдата в армії, діти виконували військові пісні, показували вміння виконувати завдання на військовому полігоні, навички зі стрільби та метання гранат, подолання смуги перешкод та проходження маршової підготовки тощо» («Універсальний солдат», 2024).

Сучасна Росія на окупованих територіях, як імітує методи Радянського Союзу, так і вводить нові: перевиховання українських дітей на «універсальних солдатів» та «справжніх патріотів РФ». У випадку з дітьми на окупованих землях – це показовий приклад деідентифікації українців і прояв культурного геноциду. Згідно нових даних Регіонального центру прав людини і з відкритих джерел було встановлено місцезнаходження т. зв. «таборів перевиховання» (67 у Росії, 18 у Білорусі та 13 на окупованій території України), де системно та цілеспрямовано відчужують дітей від їхньої культурної ідентичності, коли їм пояснюють, що мова, традиції і культура їхньої групи насправді чужі для них. Серед складових елементів «індокринації по-російськи» сучасні журналісти виокремлюють такі:

– нав'язування самоідентифікація як справжнього громадянина РФ і інкорпорування відчуття гордості за належність до «великої Вітчизни» (через участь у масових заходах, які прославляють РФ, поїздки по історичних місцях, зокрема локаціях «військової слави» радянської армії під час «Велікой Отєчєствєнной»);

– залучення школярів та студентів до російських молодіжних рухів, що пропагують російські «традиційні цінності» й заодно мілітаризують їхню свідомість («Орлята РФ», «Движение первых», «Волонтеры Победы» та ін.);

– викривлення сприйняття України, позиціонування її в підручниках з історії як фашистської й неонацистської держави;

– формування у свідомості людей образу колективного Заходу (країни ЄС, США та ін.) як ворога, недружніх держав (Воробйова, 2024).

Так відбувається анігіляція української ідентичності та ототожнення дітей з російським громадянством РФ. І помітно, що громадянська відповідальність та патріотизм асоціюються та переплетені з мілітаризмом й службою в збройних силах агресора, власне, тому спрямовані на розвиток ініціативи виконувати свій «громадянський обов'язок» через військову службу, яка має ознаки виховання. Зрештою індокринація дуже тісно пов'язана з освітою, яку окупаційний режим сприймає як системне та послідовне нав'язування певного переконання чи ідеї доти, доки реципієнт (учень) не засвоїть їх без зайвих запитань і критики. Навряд чи у когось виникнуть сумніви з приводу того, що з 2014 р. на окупованій частині України проводилася системна робота з переформатування ідентичності дітей з української на російську. Найперше, йдеться про витіснення з усіх сфер життя українського культурного контенту, зокрема української мови та освіти, або ж конфіскація та знищення українських книг тощо. «Право на свободу думки є фундаментальним для людської гідності, а захист, який воно забезпечує, є далекосяжним і глибоким, – каже юридична консультантка TRP Ц. ван Бентхем. – Згідно з міжнародним правом у галузі прав людини, існує абсолютна заборона на втручання у свободу думки. Не допускається жодних обмежень чи відступів від цього. Проте ж ми бачимо російську політику, спрямовану на маніпуляції та промивання мізків українських дітей, на стирання їхньої

української ідентичності» (Новікова & Антипенко, 2024).

На багатьох російських сайтах можна зустріти тісну прив'язку української мови до війни з Україною як «країною переможного фашизму» та ідеологічним ворогом, проти якого треба боротися зі зброєю в руках. Сама ж Росія позиціонує себе у медіапросторі як «рятівниця» світу від «українського фашизму», де, серед іншого, мовне питання є ключовим аспектом у цій культурній війні. Необхідно пам'ятати, що одним із виправдань російської агресії ще у 2014 р. було мовне розшарування, коли стверджували про утиски російськомовного населення, яке нібито потребує захисту від «українізації». Для переважної більшості українців тоді ж мова перетворилася на важливий елемент національної ідентичності (на чому десятиліття до цього наполягали окремі інтелектуали на кшталт І. Фаріон), особливо після 2014 р., коли збільшився інтерес до української мови як символу опору російській агресії. Ухвалення в Україні законів про державну мову було спробою зміцнити національну ідентичність і підняти її статус в публічному та культурному просторі, що не могло не дратувати Росію, адже йшло врозріз з ідеологією «руського міра», згідно з якою Україна належить до російської культурної та цивілізаційної сфери, де мова також позиціонується як інструмент політичного контролю.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, українсько-російський культурний конфлікт має всі ознаки цивілізаційного конфлікту, який на етапі повномасштабної війни ще й переріс у екзистенційний конфлікт, де Росія не приховує своїх намірів у напрямку того, що z-пропагандисти іменують «остаточним вирішенням українського питання» і це корелюється з нацистським «остаточним вирішенням єврейського питання». Декларована боротьба російської влади з «неонацистськими бандформуванням» насправді приховує нацистсько-колоніалістські цілі Росії щодо України, яка, на думку кремлівських ідеологів, не повинна існувати як окремий політичний та культурний суб'єкт, і спроби запобігти цьому можна впевнено кваліфікувати як культурну війну та культурний геноцид українців. І цей цивілізаційний конфлікт насправді існує не одне століття попри його гостру фазу на етапі російсько-української війни: все почалося з ідеологічного історіографічного проєкту, коли за наказом Катерини ІІ був сконструйований новий каркас історії Російської імперії за рахунок «привласнення» державницьких звитяг і традицій княжої Русі (Київської держави), без яких сучасний проєкт «руського міра» більше виглядає як «колос на глиняних ногах». Це пояснює чому росіянам у цій цивілізаційній та культурній війні потрібен Київ – без нього вони так і залишаються у культурному плані «виплеканим монгольськими ханами примітивним народом» (А. Брюкнер). Затяте таврування ідеологічно-пропагандистськими штампами «мазепівщина», «петлюрівщина» та «бандерівщина» самостійницьких інтенцій українців лише підтверджує колоніалістські зусилля росіян, що намагаються приректи Україну на «мовчання культури» й забуття у світі.

Перспективним напрямком подальших досліджень є зокрема інтерпретація російсько-українського культурного конфлікту у академічних дискурсах США, Великої Британії, Німеччини, Франції, Італії, Греції, Польщі та інших країн, а також спроби з'ясувати, що саме формує західне сприйняття конфлікту, а також вплив політичних ідеологій на академічні студії, які звертаються до аналізу цього конфлікту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Атаманчук-Бабій С. Еволюція державної ідеї Мазепи в контексті установлених політико-правових стосунків ранньомодерного часу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75 (1). С. 4–9.

2. Війна Росії проти України: від гібридних форм до геноцидних практик : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (9 грудня 2024 року) / за заг. ред. В. В. Коцура. Переяслав, 2024. 340 с.

3. Воробйова А. Як Росія перевиховує українських дітей на окупованих територіях. *Ukraïner*. 2024, 2 березня. URL: https://www.ukrainer.net/rosiia-perevykhovuie-ditey/

4. Гирич І. «Україна-Русь» чи «Київська Русь»? Ці поняття мають різний зміст – історик. *Радіо Свобода*. 2025, 25 травня. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayina-rus-terminolohiya/31530763.html

5. Грицюк, В., Лисенко, О. Російсько-українська війна: сучасні та історичні контексти, компаративні ретроспекції. *Український історичний журнал*. 2023. № 2 (569). С. 5–33.

6. Грушевський М. С. Твори: У 50 т. / редкол.: П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич та ін. ; голов, ред. П. Сохань. Т. 1 : Серія «Суспільно-політичні твори (1894–1907)». Львів : Світ, 2002. 590 с.

7. Дзюба І. Україна-Росія: протистояння чи діалог культур? Україна-Росія: концептуальні основи гуманітарних відносин / за наук. ред. О. Лановенка. Київ : Стилос, 2001. С. 265–333.

8. Костенко І., Халупа І. Як Московія стала Росією? До 300-ліття «викрадення» назви українського народу. *Радіо Свобода*. 2021, 21 жовтня. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayina-rus-i-moskoviya/31521000.html

9. Костенко І., Халупа І. Афера тисячоліття. Як москалі стали росіянами. *ГЛАВКОМ*. 2023, 24 травня. URL: https://glavcom.ua/country/culture/afera-tisjacholittja-jak-moskali-stali-rosijanami-928982.html

10. Лебідь Н. Справжня назва – Московія. Чи вдасться нам перейменувати Росію? *Центр політичного консалтингу*. 2022, 4 грудня. URL: https://cpc.com.ua/articles/spravzhnya-nazva-moskoviya-chi-vdastsya-nam-pereymenuvati-rosiyu

11. Новікова В., Антипенко І. Окупація освіти: Як Росія «перепрошиває» українську ідентичність на Херсонщині. *Lietuvos nacionalinis radijas ir televizija*. 2024, 9 березня. URL: https://www.lrt.lt/ua/novini/1263/2351652/okupatsiia-osviti-iak-rosiia-pereproshivaie-ukrayins-ku-identichnist-na-khersonshchini?srsltid=AfmBOorJCxWo7tY0kiIU_GOwcoieJ4EGMezR9MxPPir6QbYYAMMXGlLo

12. Парахіна М. Теорія «боротьби двох культур» – у пошуках російсько-українського історіографічного консенсусу (минуле і сучасне однієї концепції). *Український історичний збірник*. 2012. № 5. С. 303–316.

13. Поліщук Ю. М. Мовна політика російської влади в Україні (кінець XVIII – середина XIX ст.). *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса НАН України*. 2015. № 4 (78). С. 218–240.

14. Полтава П. Хто такі бандерівці й за що вони борються. Мюнхен : Ціцеро, 1953. URL: https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/14306/file.pdf

15. Свідлов Ю. «Особливість російської цивілізації» й імперіалізм. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2017. № 4 (90). С. 134–145.

16. Сисак І. «Знищення української культури є ключовим елементом російської агресії»: письменник Дейв Еггерс. *Радіо Свобода*. 2022, 7 грудня. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/eggers-zvit-vtraty-ukrayinskoyi-kultury-ahresiya-rosiyi/32164637.html

17. Смолій В. А., Ясь О. В. Сучасна російсько-українська війна у світлі постколоніалізму. *Вісник Національної академії наук України*. 2022. № 6. С. 4–16.

18. «Універсальний солдат», або Освіта як знаряддя Росії на окупованому півдні України. Дайджест / Т. Личко, О. Охредько, О. Шаповал. Київ : ЦГП «Альменда», 2024. 26 с.

REFERENCES:

1. Atamanchuk-Babiy, S. (2024). Evoliutsiia derzhavnoi idei Mazepy v konteksti ustanovlenykh polityko-pravovykh stosunkiv rannomodernoho chasu [The evolution of the state idea of Mazepa in the context of established political and legal relations of the early modern time]. *Current Issues in the Humanities*, 75 (1), 4–9 [in Ukrainian].

2. Viina Rosii proty Ukrainy: vid hibrydnykh form do henotsydnykh praktyk: materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii [Russia's War Against Ukraine: From Hybrid Forms to Genocide Practices: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference] (December 9, 2024) / ed. by V.V. Kotsura. Pereyaslav. [in Ukrainian]. Dzyuba, I. (2001). Ukraina-Rosiia: protystoiannia chy dialoh kultur? [Ukraine-Russia: confrontation or dialogue of cultures?] In Ukraine-Russia: conceptual foundations of humanitarian relations / ed. by O. Lanovenko (pp. 265–333). Kyiv : Stylos [in Ukrainian].

3. Vorobiova, A. (2024, March 2). How Russia re-educates Ukrainian children in the occupied territories [Yak Rosiia perevykhovuie ukrainskykh ditei na okupovanykh terytoriiakh]. *Ukrainer*. URL: https://www.ukrainer.net/rosiia-perevykhovuie-ditey/ [in Ukrainian].

4. Gyrych, I. (2025, May 25). "Ukraina-Rus" chy "Kyivska Rus"? Tsi poniattia maiut riznyi zmist – istoryk ["Ukraine-Rus" or "Kievan Rus"? These concepts have different meanings – historian]. *Radio Svoboda*. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayina-rus-terminolohiya/31530763.html [in Ukrainian].

5. Hrytsiuk, V. & Lysenko, O. (2023). Viina Rosiiskoi federatsii proty Ukrainy: voiennyi, mizhnarodno-pravovyi, heopolitychnyi ta ekonomichnyi vymiry [Russia's war against Ukraine: military, international legal, geopolitical and economic dimensions]. *Ukrainian Historical Journal*, 2 (569), 5–33 [in Ukrainian].

6. Hrushevskyi, M. S. (2002). Works: In 50 volumes / Ed.: P. Sokhan, Ya. Dashkevych, I. Gyrych and others. Vol. 1 : Series "Social and Political Works (1894–1907)". Lviv : Svit [in Ukrainian].

7. Dzyuba, I. (2001). Ukraina-Rosiia: protystoiannia chy dialoh kultur? [Ukraine-Russia: confrontation or dialogue of cultures?] In Ukraine-Russia: conceptual foundations of humanitarian relations / edited by O. Lanovenko (pp. 265–333). Kyiv : Stylos [in Ukrainian].

8. Kostenko, I. & Halupa, I. (2021, October 21). Yak Moskoviia stala Rosiieiu? Do 300-littia “vykradennia” nazvy ukrainskoho narodu [How did Muscovy become Russia? To the 300th anniversary of the “kidnapping” of the name of the Ukrainian people]. *Radio Svoboda*. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayina-rus-i-moskoviya/31521000.html [in Ukrainian].

9. Kostenko, I., & Khalupa, I. (2023, May 24). Afera tysiacholittia. Yak moskali staly rosiianamy [The scam of the millennium. How Muscovites became Russians]. *HLAVKOM*. URL: https://glavcom.ua/country/culture/afera-tisjacholittja-jak-moskali-stali-rosijanami-928982.html [in Ukrainian].

10. Lebid, N. (2022, December 4). Spravzhnia nazva – Moskoviia. Chy vdastsia nam pereimenuvaty Rosiiu? [The real name is Muscovy. Will we be able to rename Russia?] *Center for Political Consulting*. URL: https://cpc.com.ua/articles/spravzhnya-nazva-moskoviya-chi-vdastsya-nam-pereymenuvati-rosiyu [in Ukrainian].

11. Novikova, V. & Antipenko I. (2024, March 9). Okupatsiia osvity: Yak Rosiia “pereproshyvaie” ukrainsku identychnist na Khersonshchyni [Occupation of Education: How Russia “reflashes” Ukrainian identity in the Kherson region]. *Lietuvos nacionalinis radijas ir televizija*. URL: https://www.lrt.lt/ua/novini/1263/2351652/okupatsiia-osviti-iak-rosiia-pereproshivaie-ukrayins-ku-identichnist-na-khersonshchini?srsltid=AfmBOorJCxWo7tY0kiIU_GOwcoieJ4EGMezR9MxPPir6QbYYAMMXGlLo [in Ukrainian].

12. Parakhina, M. (2012). Teoriia “borotby dvokh kultur” – u poshukakh rosiisko-ukrainskoho istoriohrafichnoho konsensusu (mynule i suchasne odniiei kontseptsii) [The theory of the “struggle of two cultures” – in search of a Russian-Ukrainian historiographical consensus (past and present of one concept)]. *Ukrainian Historical Collection*, 5, 303–316 [in Ukrainian].

13. Polischuk, Yu. (2015). Movna polityka rosiiskoi vlady v Ukraini (kinets XVIII – seredyna XIX st.) [The language policy of the Russian authority in Ukraine (the end of 18th – the middle of 19 th)]. *Scientific notes of the I. F. Kuras Institute of Political and Ethno-National Studies of the NAS of Ukraine*, 4 (78), 218–240 [in Ukrainian].

14. Poltava, P. (1953). Khto taki banderivtsi y za shcho vony boriutsia [Who are the Banderaists and what are they fighting for?]. Munich : Cicero. URL: https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/14306/file.pdf [in Ukrainian].

15. Svidlov, Yu. (2017). “Osoblyvist rosiiskoi tsyvilizatsii” y imperializm [“The peculiarity of Russian civilization” and imperialism]. *Scientific Notes of the I. F. Kuras Institute of Political and Ethno-National Studies of the NAS of Ukraine*, 4 (90), 134-145 [in Ukrainian].

16. Sysak, I. (2022, December 7). “Znyshchennia ukrainskoi kultury ye kliuchovym elementom rosiiskoi ahresii”: pysmennyk Deiv Eggers [“The destruction of Ukrainian culture is a key element of Russian aggression”: writer Dave Eggers]. *Radio Svoboda*. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/eggers-zvit-vtraty-ukrayinskoyi-kultury-ahresiya-rosiyi/32164637.html [in Ukrainian].

17. Smolii, V. A. & Yas, O. V. (2022). Suchasna rosiisko-ukrainska viina u svitli postkolonializmu [The contemporary Russian-Ukrainian war in the light of postcolonialism]. *Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine*, 6, 4–16 [in Ukrainian].

18. “Universalnyy̆ soldat”, abo Osvita yak znariaddia Rosiï na okupovanomu pivdni Ukraïny. Daidzhest (2024) [“The Universal Soldier”, or Education as a Tool of Russia in the Occupied South of Ukraine. Digest]. Kyiv : Central Publishing House “Almenda” [in Ukrainian].

УДК 316.733:303.442.3
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-25

Олена ВЕНГЕР
старша викладачка кафедри майстерності актора, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
***ORCID:** 0000-0002-8520-9369*

Бібліографічний опис статті: Венгер, О. (2025). Культурний семплінг у структурі культурної аналітики Льва Мановича. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 189–197, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-25

КУЛЬТУРНИЙ СЕМПЛІНГ У СТРУКТУРІ КУЛЬТУРНОЇ АНАЛІТИКИ ЛЬВА МАНОВИЧА

*З кожним роком у світі збільшуються обсяги культурної інформації і цей процес актуалізує пошуки методології, яка б уможливила database culture або «культуру архівів». Американському митцеві та теоретику цифрової культури Льву Мановичу вдалося запропонувати такий міждисциплінарний проєкт, який він назвав «культурною аналітикою». **Метою статті** є аналіз культурного семплінгу як компоненту у структурі культурної аналітики Льва Мановича. **Методологія дослідження** базується на структурному аналізі, з допомогою якого вдається виокремити та концептуалізувати культурний семплінг як складу культурної аналітики вченого, а також на методах аналізу та синтезу, завдяки яким розглянуто потенціал культурного семплінгу та його обмеження. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що в ній вперше розглянуто культурний семплінг як методологічний підхід в рамках ідеології культурної аналітики, що допомагає створювати детальні карти та вивчати мільйони культурних артефактів. **Висновки.** Культурний семплінг є важливою процедурною та структурною частиною культурної аналітики Льва Мановича, що передбачає вибірку даних, без якої неможливо пізнати закономірності в цифровому культурному просторі. Поки робота над створенням загальної теорії та методології репрезентативного культурного семплінгу триває, вчений пропонує застосовувати стратифікований семплінг, коли ми розділяємо набір даних за категоріями, які нас цікавлять, формуємо вибірку з представників кожної такої категорії та об'єднуємо їх. Л. Манович, комбінуючи поширені погляди на культуру та силкуючись узгодити магістральні лінії природничих і гуманітарних наук, переконує, що культурна аналітика повинна приділяти однакову увагу як закономірностям, так і окремим артефактам, досвіду та взаємодіям, які породжують ці закономірності.*

***Ключові слова:** Лев Манович, культурна аналітика, культурний семплінг, оцифровані культурні артефакти, цифрові онлайн-колекції, соціологія культури, міждисциплінарна методологія.*

Olena VENGER
Senior Lecturer at the Department of Actor's Skills, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133
***ORCID:** 0000-0002-8520-9369*

To cite this article: Venger, O. (2025). Kulturnyi semplinh u strukturi kulturnoi analityky Lva Manovycha [Cultural sampling in the structure of cultural analytics by Lev Manovich]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 189–197, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-25

CULTURAL SAMPLING IN THE STRUCTURE OF CULTURAL ANALYTICS BY LEV MANOVYCH

*Every year, the volume of cultural information increases worldwide and this process actualizes searching of a methodology which could enable database culture or "cultural archives". Lev Manovych, American artist and theorist of digital culture, has managed to propose such an interdisciplinary project which he called "cultural analytics". **The purpose of the article** is the analysis of the cultural sampling as a component in the cultural analytics structure by Lev Manovych. **The methodology** of the research is based on the structural analysis with the help of which can be distinguished and conceptualized cultural sampling as a part of the scientist's cultural analytics and also on the methods of analysis and synthesis, thanks to which the potential of the cultural sampling and its limitations was considered. **The scientific novelty** of the work is that it is the first to consider cultural sampling as a methodological approach within the ideology of cultural analytics, which helps to create detailed maps and study millions of cultural artifacts.*

Conclusions. *Cultural sampling is an important procedural and structural part of the cultural analytics by Lev Manovych that involves data sampling, without which it is impossible to recognize regularities in the digital cultural space. While the work on the creation of a general theory and methodology of representative cultural sampling continues, the scientist suggests using stratified sampling, when we divide the data set into categories of interest, form a sample of representatives of each category, and combine them. Lev Manovych combining common views of culture and trying to reconcile the main lines of the natural sciences and humanities argues that cultural analytics should pay equal attention as to the regularities so as individual artifacts, experiences, and interactions that generate these patterns.*

Key words: *Lev Manovych, cultural analytics, digitalized cultural artifacts, digital online collections, sociology of culture, an interdisciplinary methodology.*

Актуальність проблеми. Термін «культурна аналітика» (Cultural Analytics) був запроваджений у 2005 р. відомим митцем й теоретиком цифрової культури Львом Мановичем (р. н. 1960), яким він охарактеризував дослідницьку програму, а точніше можливість використання математичних та комп'ютерних методів, а також методів візуалізації даних для вивчення культурних феноменів й процесів. Врешті-решт, йдеться про методологію вивчення сучасної глобальної цифрової культури, насамперед, через осягнення її масштабів, адже цифрові культурні феномени спершу є комп'ютерними файлами (.txt, .pdf, .jpg, .mov, .css, HTML, JavaScript, .aiff і т. ін.), що підштовхує дослідників до застосування комп'ютерних алгоритмів, минаючи стадію оцифрування, потрібну для нецифрових артефактів. Розробка та апробація такої методології стали можливими в середині 2000-х рр. завдяки вражаючому розвитку Інтернету та використанню сотнями мільйонів людей, інституцій та компаній соціальних медіа, які розміщували культурний контент онлайн та ділилися ним один з одним, що поставило під сумнів «якісні» методи, точніше їхню ефективність. Натомість завдяки техноеволюції і прогресу комп'ютерних методів аналізу медіа особливої актуальності набуває кількісний аналіз «великих культурних даних» на одному комп'ютері, а також по'вязані з ним інші методи, – глибинний аналіз даних, описова та індуктивна статистика, аналіз складних динамічних систем, машинне навчання, моделювання, аналіз соціальних мереж та мережевий аналіз, – які у тісній взаємодії здатні осягнути масштаби людської культури, котра набула розмірів природних систем завдяки цифровому розвитку.

Усвідомлюючи це, Л. Манович й пропонує застосовувати математичні та комп'ютерні методи до аналізу величезних масивів культурної інформації, що, до речі, не суперечить магістральній інтенції гуманітарних наук (Geisteswissenschaft) – розумінню та інтерпретації результатів людських дій. Вона комбінує поширені два погляди на культуру (як на форми поведінки, конвенції та цінності, і як на артефакти та повідомлення), корелюючись й водночас відрізняючись від Digital Humanities та Computational Social Science: якщо культурна аналітика досліджує поведінку мільйонів «простих» користувачів то Digital Humanities цікавиться артефактами, створеними колом професійних авторів у минулому, творами, які зазвичай долучені до канонів тієї чи іншої гуманітарної дисципліни; а інтерес до символічно-виражальних форм відокремлює її від Computational Social Science. Щоб більш детальніше розкрити потенціал цієї міждисциплінарної методології, Л. Манович видає працю «Культурна аналітика» (Manovich, 2020), в якій розділ 5 присвячує культурному семплінгу (cultural sampling) як важливій процедурній та структурній частині цієї методології, що передбачає вибірку даних, без якої неможливо пізнати закономірності в цифровому культурному просторі. У даній статті і хотілося б зосередитися на розгляді культурного семплінгу у трактуванні Л. Мановича, що, врешті, допоможе українським культурологам в майбутньому не лише апробувати цю компоненту у своїх прикладних студіях, а й розкрити на системному рівні потенціал культурної аналітики, яка поки що залишається мало відомою в рамках українського академічного простору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Культурному семплінгу, дійсно, присвячено небагато робіт навіть за кордоном, не кажучи вже про українських авторів. Так, свого часу колектив авторів дослідили вплив культурних факторів на адаптацію представників меншин. Для рекрутування репрезентативної вибірки мексикансько-американських сімей застосували багатоетапний процес, який включав вибірку громад для представлення різноманітності культурних та економічних умов,

рекрутинг через школи, використання культурно привабливих процесів рекрутингу, проведення співбесід у домівках учасників та фінансове заохочення (Roosa et al., 2008).

Цікавою є стаття Д. Гесмондхалга, де він поєднує висновки з юридичних студій з методами аналізу та проблемними аспектами, характерними для медіа, культурології і музики. Автора особливо цікавить те, як використання цифрового семплування музикантами та правова практика, пов'язана з цим використанням, впливають на те, як ми можемо думати про проблему культурного «запозичення», коли білі музиканти запозичують у чорношкірих. Це, у свою чергу, проливає світло на взаємозв'язок між, з одного боку, законодавством та практикою щодо музики та авторського права, а з іншого боку, системними формами соціальної та культурної нерівності (Hesmondhalgh, 2006).

С. Лукас розглядає концепцію «культурного семплінгу», вивчаючи, як культури відтворюються та переживаються у нових контекстах, зокрема крізь призму історичних прецедентів, таких як Всесвітня колумбійська виставка, а ще аналізує вплив культурних студій, технологічного семплінгу та появу тематичних парків і просторів як критичних місць, де поєднання культур впливає на сучасний досвід. У висновках дослідник порівнює культурний та технологічний семплінги, підкреслюючи трансформаційну силу культурних інтеракцій (Lukas, n. d).

Турецькі вчені Х. Аккас і Дж. Х. Мейдан розглядають застосування методів якісного семплінгу в контексті мультикультурного середовища, враховуючи як пробабілістичні, так і непробабілістичні підходи до вибірки. Наголошують на важливості врахування різноманітності та самобутності мультикультурного населення та описують тонкощі вибірки в культурно різноманітних середовищах. Також досліджують проблеми та міркування, що виникають під час застосування кожного методу в різних етнічних, лінгвістичних та культурних контекстах. Крім того, акцентують увагу на важливості узгодження методів семплінгу з цілями дослідження, контекстно-специфічними міркуваннями та етичними принципами (Akkas & Meydan, 2024).

На рахунок українських робіт, присвячених творчості Л. Мановича, то тут варто відзначити статтю А. Тормахової про специфіку та апробаційний потенціал культурної аналітики Льва Мановича для аналітичної та експертної діяльності у сфері культури. «Розробки Льва Мановича, – наголошує авторка, – здійснені у Cultural Analytics Lab, відкривають новий інструмент, що може застосовуватись для візуалізації даних про культуру, зокрема про цифрові та оцифровані дані. Культурна аналітика є комплексним підходом, що спирається на досягнення різних дисциплін – мистецтвознавства, історії, соціології комп'ютерних наук та власне культурології, і може сприйматись як початковий етап, за яким буде відбуватись експертна діяльність» (Тормахова, 2021, с. 71). Між тим, дослідниця залишає поза увагою культурний семплінг, що вкотре підкреслює актуальність його як об'єкту дослідження та методологічного підходу, з яким варто було б ознайомитись українським культурологам, що працюють з цифровим контентом і не лише з ним.

Мета дослідження – проаналізувати культурний семплінг як компонент у структурі методологічної програми культурної аналітики Льва Мановича.

Виклад основного матеріалу дослідження. У статистиці та методології опитувань вибірка – це невелика частина всіх даних. Природничі та суспільні науки використовують методи вибірки, розроблені в статистиці, для кількісного вивчення різних явищ, планування експериментів та аналізу зібраних даних. Оскільки часто непрактично вивчати явище в цілому, процес чи популяцію, вибірка використовується для аналізу частини цілого за допомогою визначеної процедури. Наприклад, щоб дізнатися думки людей щодо деяких тем у певній країні, організація може провести опитування, використовуючи вибірку з кількох тисяч осіб.

Як це стосується культури? Відповідаючи на це питання, Л. Манович чітко зазначає, що, якщо мова про невелику вибірку, підкріплену експертною думкою (наприклад, найкращі книги року, обрані престижним виданням), ринком або популярністю (наприклад, фотографи з найбільшою кількістю підписників в Instagram), тоді не слід особливо хвилюватися, проте, якщо ми хочемо побачити закономірності в культурі, тоді потрібно вивчити та використовувати методи семплінгу. «Найпопулярніша» або

«найважливіша» частина будь-якої галузі, що висвітлюється в рейтингах, популярній пресі чи галузевих нагородах, може не бути репрезентативною для галузі в цілому. Це стосується університетів, музичних груп, модельєрів, фільмів тощо. Звичайно, можна запитати експертів й суддів конкурсів, що, на їхню думку, відбувається в цій галузі, куди вона рухається, які нові тенденції, але того, що вони скажуть, недостатньо. Вони також можуть бути упередженими у своєму виборі, бо знають лише те, що відбувається в невеликій кількості міст світу або в їхній країні. Збір значно ґрунтовніших вибірок за допомогою парадигми семплінгу допомагає вийти за межі упереджень та стереотипів, перетворивши знання про культуру сьогодні на більш глобальні та інклюзивні (Manovich, 2020, p. 94).

До появи цифрового контенту творці медіа використовували фізичні, а пізніше електронні носії (відео та аудіо). Починаючи з середини 1990-х рр., все більше контенту оцифровувалося. Першим проєктом з оцифрування та надання вільного доступу до літературних текстів є проєкт "Gutenberg", який розпочався у 1970 р. Сьогодні найбільшими сайтами оцифрованого контенту англійською мовою є Europeana, Цифрова публічна бібліотека Америки (DPLA), HathiTrust, цифрові колекції Бібліотеки Конгресу та Інтернет-архів. Ці сайти пропонують низку корисних способів навігації по цих величезних колекціях. Так, DPLA підтримує прямий пошук, перегляд за часовою шкалою, перегляд карти та тематичні виставки. Як DPLA, так і Europeana також заохочують та допомагають розробникам створювати експериментальні інтерфейси і додатки, які розширюють можливості перегляду та використання їхніх артефактів. Але з точки зору їхнього потенціалу для культурної аналітики, вважає Л. Манович, вони мають одне обмеження: «хоча оцифровані роботи в цих та інших колекціях завжди можна переглядати онлайн, не всі з них можна завантажити для аналізу через обмеження, що накладаються власниками оригінальних робіт» (Manovich, 2020, p. 95).

Серед усіх численних оцифрованих колекцій, представлених через веб-сайти, сайт, який вчений вважає найцікавішим, – це Google Arts & Culture, адже він має гнучкий та зручний інтерфейс. Цей сайт виріс з оригінального проєкту Google Art Project (2011–), який працював з багатьма музеями для сканування творів мистецтва та представлення їх онлайн у своєму віртуальному музейному інтерфейсі. Сьогодні сайт Google Arts & Culture пропонує віртуальні тури багатьма музеями, мільйони історичних оцифрованих творів мистецтва та фотографій, проєкти сучасного мистецтва та медіа, а також «історії», які він створює. Інтерфейси включають масштабування, часову шкалу, пошук за кольором, тематичні виставки та перегляд за категоріями (художники, засоби, мистецькі рухи, партнери, назви об'єктів та місця). Досліджуючи сайт у липні 2016 р., Л. Манович знайшов три тисячі тематичних виставок на всілякі культурні теми.

Висловлюючи хвилювання стосовно кількості об'єктів, які оцифровуються, вчений, використовує для означення цього процесу термін «культурний океан» (cultural ocean), що залишиться недоступним для кількісного аналізу. Вивчаючи онлайн-бібліотеки оцифрованих культурних артефактів десять років потому (до виходу праці «Культурна аналітика»), Л. Манович був вражений їхнім багатством та різноманітністю, однак це не означає, що вони пропонують «репрезентативні зразки» культурної історії. Причина такої різноманітності, на його думку, полягає в тому, що Europeana, Бібліотека Конгресу, Нью-Йоркська публічна бібліотека, Інтернет-архів, Google Arts & Cultures та багато інших цифрових колекцій в інших країнах пропонують не просто зображення високого мистецтва, як художні музеї, а є продовженням традиційних бібліотек (чи створені за їхнім зразком), а бібліотеки наразі мають важливу функцію: вони є місцями, куди численні люди та організації передають свої архіви. Коли ці архіви почали оцифровуватися, в Інтернеті з'явився дивовижно багатий та різноманітний історичний культурний ландшафт.

Порівнюючи ці колекції з колекціями цифрових зображень найбільших художніх музеїв, виявляється, що вони – абсолютні протилежності. Хоча колекції музеїв сучасного мистецтва, як і бібліотек, також формувалися як за рахунок програм закупівель, так і приватних надходжень, те, що їм було презентовано – або те, що музеї вирішили прийняти – було зовсім іншим. Бібліотеки зрештою стали зберігати мільйони всіляких різнорідних предметів, більшість з яких не мали фінансової цінності. Натомість

музеї сучасного мистецтва включали лише те, що вже було визнано цінним. Ранні європейські колекції, які перетворилися на музеї, включали маєтки дуже багатих людей, частини королівських палаців або скарби соборів і церков. Наприклад, Музеї Ватикану виникли в 1506 р., коли Папа Юлій II придбав стародавню скульптуру Лаокоона та його синів і виставив її на загальний огляд. Разом з тим, зазначає Л. Манович, історія сучасного музею також містить іншу траєкторію: деякі з оригінальних європейських музеїв містили «дива» (приміром, Кунсткамера, заснована в Санкт-Петербурзі в 1716 р., або Британський музей, який спочатку був представлений колекцією лікаря та вченого Ганса Слоуна). Іншими словами, сучасна історія мистецтва та художні музеї створили висококонтрольовану систему, яка поділяє візуальну спадщину на дві бінарні категорії: мистецтво та все інше. Першу вона організовує за іменами художників, національним походженням художників, періодами, за матеріалом та стилем твору. Отже, цифрові онлайн-колекції художніх музеїв сьогодні також виглядають упорядкованими та систематичними, бо використовують невелику кількість категорій. Відвідувачі та експерти звикли до їхніх упорядкованих класифікацій. Для порівняння, метаколекції оцифрованих візуальних артефактів з Europeana, DPLA та інших можуть нагадати шафи див. Замість військових «парадів» історії мистецтва, що розгортаються у фізичних музеях або на їхніх веб-сайтах і в додатках, де все в ідеальному порядку, ми знаходимо дрібниці та ефемери (Manovich, 2020, p. 98).

Хоча неоднорідність, багатство та множина текстур, знаків і форматів іноді можуть викликати дискомфорт, насправді це дає розуміння, наскільки жорсткими та обмеженими є існуючі концепції «зображення» сьогодні – кілька носіїв, які повинні містити їх усі, прямокутні формати, розділення між зображеннями та текстами, а також сумнівні категорії, такі як «мистецтво» чи «роботи на папері». Тож, хоча велика кількість «видів» комунікації в цифрових бібліотеках на перший погляд виглядає дезорієнтуючою – і це, безумовно, є викликом для масштабного обчислювального аналізу з використанням систем комп'ютерного зору, навчених на сучасних фотографіях, – зрештою це найкраще, бо змушує побачити людську візуальну культуру такою, якою вона насправді існує історично: тисячі варіацій та їх комбінацій, а не акуратний набір невеликої кількості категорій.

Острови оцифрованих історичних артефактів постійно зростають, але чи досягнуть вони колись тих розмірів, щоб дозволити нам зрозуміти океан, тобто створити детальну карту візуальної історії людства принаймні останніх кількох століть, або останніх ста років? Це питання, вважає Л. Манович, підводить до ще одного питання: як створити репрезентативні вибірки, які охоплюють те, що було створено впродовж певного періоду, у рамках певного географічного регіону, або в багатьох таких регіонах чи протягом кількох періодів? Застосовуючи семплінг до культурної сфери, маємо мету створити репрезентативну вибірку публікацій Instagram з усього світу за певний місяць у певному році. Можна створити рандомну вибірку, яка містить 1/1000 публікацій. Припускаючи, що користувачі Instagram щодня ділилися 80 млн зображень у вибраному році, це 2,4 млрд зображень на місяць. Обираючи одне зображення випадковим чином на кожну тисячу, ми отримуємо вибірку, що містить 2,4 млн зображень. Але що насправді презентує така рандомна вибірка? Вона містить непропорційно велику кількість публікацій, зроблених у країнах, де Instagram використовується найбільш широко (США, Бразилія та ін.), і залишається упередженою в плані найбільших міст. І все ж, якщо ставити за мету, щоб різні країни та менші міста були представлені однаково, потрібно зібрати однакову кількість зображень з усіх цих країн і міст. Виникатимуть ті самі питання щодо тем фотографій, довжини описів зображень, кутів камери телефону тощо. Але якщо припустити, що ми доклали часу і зусиль, щоб отримати збалансовану вибірку Instagram – із зображеннями, що представляють різні теми, різні стилі, багато географічних місць тощо, то в такому випадку, стверджує Л. Манович, йдеться про стратифікований семплінг, коли ми розділяємо набір даних за категоріями, які нас цікавлять, формуємо вибірку з представників кожної такої категорії та об'єднуємо їх (Manovich, 2020, p. 101).

Щоб створити демократичні зразки сучасної культури, які непідвладні існуючим культурним ієрархіям і опозиціям (високий / низький, мистецтво / дизайн тощо), тут є чому повчитися у археологів, які досліджують матеріальні

залишки стародавніх цивілізацій. Але основне питання залишається актуальним: оскільки види та кількість артефактів, що залишилися від різних стародавніх цивілізацій, значно різняться, чи складають вони репрезентативну вибірку історії культури людства? Оскільки розкопки пам'яток та аналіз нових артефактів тривають, ця вибірка поступово розширюється. Однак, чим далі в часі ми просуваємося, тим зменшується кількість артефактів, що залишилися.

Американський теоретик погоджується з тим, що у першій третині XXI ст. дійсно чимало країн та установ інвестують у численні проєкти оцифрування. Але ці зусилля не організовані навколо системної теорії культурного семплінгу (тобто, як визначити репрезентативні культурні вибірки, методи побудови такої вибірки, статистичні оцінки того, що з її допомогою можна дізнатися). Те, що вдалося зберегти сьогодні, зумовлено певними культурними цінностями та існуючими культурними ієрархіями, а не продиктовано ідеєю всебічної вибірки всіх шарів та сфер культурного життя. Через те, що люди можуть обирати, що оцифровувати в майбутньому, то є шанс вирішити цю проблему. Однак, безумовно, як розробка, так і прийняття загальної теорії та методології репрезентативного культурного семплінгу не буде легким завданням.

Враховуючи це, більш ніж актуальною залишається потреба в системних діях і процедурах у цьому напрямку, а одних експертних суджень замало. Звісно, працюючи впродовж багатьох десятиліть, статистики значно вдосконалили методи семплінгу, і оскільки ці методи сьогодні використовуються в усіх науках, їх слід застосовувати також для аналізу історичних культурних артефактів, якщо намагатися зрозуміти культуру не лише як канон «шедеврів», а й як своєрідну екологічну чи геологічну систему, в якій усі учасники та артефакти є важливими. Продовжуючи цю думку, Л. Манович акцентує увагу на академічна галузі, в якій дослідники апробують культурний семплінг й застосовують статистичні методи для створення та аналізу вибірок. Ця галузь – соціологія культури. Найвідомішою книгою в цій галузі залишається «Відмінність: соціальна критика судження смаку» П. Бурдьє (Bourdieu, 1984), який розробив теорію, що пов'язує культурний смак людей та їхній соціально-економічний статус. Ця теорія були заснована на статистичному аналізі двох великих опитувань смаків французької громадськості, проведених у 1960-х рр. Вчений співпрацював із французькими статистиками, які розробили аналітичний та «візуалізаційний» метод для розкриття зв'язків між багатьма елементами, що відомий як аналіз відповідності. У XXI ст. соціологи культури продовжують використовувати опитування груп людей, проте вони вже отримують культурні зразки іншими способами, як-от, аналіз публікацій. Одним із прикладів використання опитувань є дослідження, під час якого було опитано 1544 німецькомовних учасників, які повинні були перерахувати прикметники, що вони використовують для позначення естетичних вимірів літератури загалом та окремих літературних форм і жанрів зокрема (романи, оповідання, вірші, п'єси, комедії) (Knoop et al., 2016). Приклад аналізу публікацій можна знайти у статті під назвою «Інституційне визнання в транснаціональному літературному полі, 1955–2005», де використовується «вибірка статей за 1955, 1975, 1995 і 2005 роки у французьких, німецьких, голландських та американських елітних газетах (N=2419)» (Verboord, Kuipers & Janssen, 2015). Ось ще один приклад: аналіз модного дискурсу з 1949 по 2010 рр., який використовує 1301 огляд моди з New York Times та International Herald Tribune (Van de Peer, 2014). Хоча подібні вибірки незначні порівняно з масштабом даних соціальних мереж, їх достатньо, щоб відповісти на певні питання, які дослідники ставили у своїх розвідках.

Л. Манович вважає, що культурний набір даних часто містить дискретні категорії, і це підтверджується його проєктом Selfiecity, де вони з колегами зібрали однакову кількість селфі з 5 міст, додавши власні категорії до даних, а саме, значення віку та статі, оцінені програмним забезпеченням. Якщо порівняти закономірності в композиціях фотографій між містами та статями або між містами, статями і віковими групами, то тут питання розміру даних є ключовим. Якщо розділяти набір даних на все більше і більше груп, використовуючи існуючі категорії або континуальні розподіли характеристик на частини, розмір кожної групи буде зменшуватися. Якщо групи все ще достатньо великі, порівняння їхніх статистичних вимірювань має сенс, проте якщо вони дуже малі, відмінності

та подібності, які виявлені, є рандомними і не відображають характеристики значно більших культурних полів та процесів. Такі вибірки не є репрезентативними. Якщо цікавить культурне різноманіття і мета дослідити потенційно невеликі, але важливі відмінності між групами артефактів, людьми та їхньою культурною поведінкою, тоді потреба у великих культурних даних є необхідністю. Разом з тим, вимірювання різноманітності – не єдина причина, чому потрібні великі дані. Замість того, щоб розглядати культуру лише як точки даних, які разом створюють цікаві закономірності, Л. Манович переконує, що культурна аналітика повинна приділяти однакову увагу як закономірностям, так і окремим артефактам, досвіду та взаємодіям, які породжують ці закономірності. Люди як творці культури та аудиторія взаємодіють й насолоджуються конкретними артефактами та досвідом, а не закономірностями (Manovich, 2020, p. 115).

У 2 розділі «Наука про культуру?» він зазначав, що у сучасний період природничі та гуманітарні науки розглядали явища протилежним чином: перші шукали закономірності, тоді як другі переймалися унікальними культурними об'єктами та їхніми авторами. Методологія культурної аналітики прагне поєднати ці взаємодоповнюючі перспективи і вийти за межі їхньої опозиції. Особливо успішний культурний твір часто описується як унікальний. З обчислювальної точки зору це може означати, що він не редукується до вже відомих шаблонів. Це не означає, що артефакт повинен бути унікальним у кожному можливому вимірі. Натомість він може бути унікальним лише в кількох або навіть одному вимірі – або поєднувати раніше непоєднувані елементи. Оскільки реміксування стало основною естетичною стратегією сучасної культури з 1980-х рр., це особливо поширений спосіб створення нових унікальних артефактів та вражень сьогодні. Естетичні суб'єкти насолоджуються такою унікальністю. Враховуючи масштаб цифрової культури на початку XXI ст., обчислювальні методи можуть бути єдиним способом виявити унікальні артефакти в багатьох випадках. «Цікавість» Flickr (2005–) та персоналізовані плейлисти Discover Weekly від Spotify (2015–) (Pierce, 2015) є прикладами того, як деякі компанії використовують алгоритми для пошуку контенту. Виявляється, що унікальні артефакти можуть знаходитися поза зразком і тут є чому повчитися у пошукових систем, які намагаються знайти та проіндексувати кожну вебсторінку, тому що в принципі будь-яка сторінка може бути релевантною для когось. Тут «унікальність» означає «релевантність»: об'єкт унікальний для когось, тому що він є найбільш релевантним для нього з усіх можливих. Ця практика, підкреслює Л. Манович, підходить для аналізу всіх об'єктів у гігантському та зростаючому всесвіті культурного контенту, постає прикладом нового обчислювального мислення, яке виходить за рамки вибірки. «Хоча наші дослідницькі набори даних часто набагато менші, ідея розглядати все, а не обирати частину, є актуальною для будь-якого культурного дослідницького проєкту» (Manovich, 2020, p. 116).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, не зважаючи на те, що оцифрування поступово збільшує острови культурної спадщини, доступні для обчислювального аналізу, багато хто вважає, що новий масштаб культурного виробництва унеможливлює його цифрове покриття. Проте, Л. Манович вважає, що це припущення не стосується масштабних культурних та освітніх платформ, які визначають початок XXI ст. – Behance, Knuggets, Meetup, ResearchGate, Tumblr, Twitter, Pinterest, Spotify, Amazon, Scribd, Shutterstock тощо. Архітектура цих платформ та доступність їхніх даних ставлять під сумнів наші припущення щодо репрезентації культури – що ми можемо вивчати її лише розглядаючи канон (тобто те, що експерти вважають найважливішим) або невеликі вибірки. Завдяки своєму масштабу і глобальному охопленню, вони надають користувачам набагато ширший доступ до сучасної світової культури, аніж той, який вони мали раніше. Як з'ясовано, американський теоретик цифрової культури вважає, що сучасні методи кількісного дослідження базуються на семплінгу, а оскільки з практичних причин неможливо мати доступ до всієї популяції і доводиться працювати лише з її вибірками, відповідно, сучасна статистика поділяється на два різновиди: вивідна (набір методів оцінки характеристик всієї популяції на основі її вибірки) та описова (характеризує лише властивості даних, не припускаючи, що ці дані презентують більшу популяцію).

Підкреслюючи переваги цифрового доступу, – як-от, The New York Times

пропонує такий доступ до понад 30 млн статей, опублікованих з 1851 р., а Музей сучасного мистецтва у Нью-Йорку зібрав та опублікував дані про кураторів, художників та організаторів усіх 1788 виставок, проведених з 1929 по 1989 рр., – Л. Манович, вважає, що більшість художніх музеїв світу ніколи не матимуть для цього ресурсів. Акцентуючи увагу на концептуальній важливості мереж і сервісів (таких як Behance або Meetup), що виникли внаслідок цифрового процесу, вчений зазначає, що вони не в повній мірі відображають культурну та інтелектуальну діяльність у всіх країнах та містах, тому не є ідеальними вибірками. Якщо нас цікавлять загальні закономірності, характеристики та типи, тоді не потрібні всі дані, проте таке узагальнення та агрегація культурних даних, що не враховує локальні закономірності (у просторі, часі, темах тощо), є лише одним із способів проведення кількісного культурного дослідження. Л. Манович наголошує, що часто підхід до агрегації даних, успадкований з минулого, не враховує масштаб і роздільну здатність даних про сучасні культурні процеси, динаміку, взаємодії та артефакти. Тому важливо розуміти, що результати також залежить від форми розподілу дискретних категорій. А загалом, якщо основне явище є глобальним та різноманітним, навіть великі вибірки можуть легко не врахувати регіональні відмінності, які спостерігаються лише протягом короткого часу, та тисячі менших кластерів. Тому один з головних принципів культурної аналітики полягає в тому, що в ідеалі потрібно намагатися отримати та проаналізувати якомога повні дані, що генеруються будь-яким культурним процесом.

Перспективними напрямками подальших досліджень є розгляд та аналіз інших сегментів культурної аналітики Л. Мановича, а також визначення її місця в рамках культурологічних студій американського вченого.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Тормахова А. М. Культурна аналітика Льва Мановича: від теорії до практики. *Питання культурології*. 2021. Вип. 37. С. 71–79.

2. Akkas H., Meydan C. H. Sampling Methods in Qualitative Sampling in Multicultural Settings. In Principles of Conducting Qualitative Research in Multicultural Settings. IGI Global, 2024. P. 32–54.

3. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Trans. Richard Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984. 613 p.

4. Hesmondhalgh D. Digital Sampling and Cultural Inequality. *Social & Legal Studies*. 2006. Vol. 15 (1). P. 53–75.

5. Knoop Ch. A., Wagner V., Jacobsen T., Menninghaus W. Mapping the Aesthetic Space of Literature “from Below”. *Poetics*. 2016. Vol. 56 (5). P. 35–49.

6. Lukas S. A. Culture Sampling. URL: https://www.academia.edu/2249945/Culture_Sampling

7. Manovich L. Cultural Analytics. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2020. 318 p.

8. Pierce D. Inside Spotify’s Hunt for the Perfect Playlist. Wired. July 20, 2015, URL: https://www.wired.com/2015/07/spotify-perfect-playlist/

9. Roosa M. W., Liu F. F., Torres M., Gonzales N. A., Knight G. P., Saenz D. Sampling and Recruitment in Studies of Cultural Influences on Adjustment: A Case Study with Mexican Americans. *Journal of Family Psychology*. 2008. Vol. 22 (2). P. 293–302.

10. Van de Peer A. Re-artification in a World of De-artification: Materiality and Intellectualization in Fashion Media Discourse (1949–2010). *Cultural Sociology*. 2014. Vol. 8 (4). P. 443–461.

11. Verboord M., Kuipers G., Janssen S. Institutional Recognition in the Transnational Literary Field, 1955–2005. *Cultural Sociology*. 2015. Vol. 9 (3). P. 447–465.

REFERENCES:

1. Tormakhova, A. (2021). Kulturna analityka Lva Manovycha: vid teorii do praktyky. [Lev Manovich’s cultural analytics: from theory to practice]. *Pytannia kulturolohii*, 37, 71–79 [in Ukrainian].

2. Akkas, H., & Meydan, C. H. (2024). Sampling Methods in Qualitative Sampling in Multicultural Settings. In Principles of Conducting Qualitative Research in Multicultural Settings (pp. 32–54). IGI Global [in English].

3. Bourdieu, P. (1984). Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Trans. Richard Nice. London : Routledge & Kegan Paul [in English].

4. Hesmondhalgh, D. (2006). Digital Sampling and Cultural Inequality. *Social & Legal Studies*, 15 (1), 53–75 [in English].

5. Knoop, Ch. A., Wagner, V., Jacobsen, T., & Menninghaus W. (2016). Mapping the Aesthetic Space of Literature "from Below". *Poetics*, 56 (5), 35–49 [in English].

6. Lukas, S. A. (n. d.). Culture Sampling. URL: https://www.academia.edu/2249945/Culture_Sampling [in English].

7. Manovich, L. (2020). Cultural Analytics. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press [in English].

8. Pierce, D. (2015, July 20). Inside Spotify's Hunt for the Perfect Playlist. Wired. URL: https://www.wired.com/2015/07/spotify-perfect-playlist/ [in English].

9. Roosa, M. W., Liu, F. F., Torres, M., Gonzales, N. A., Knight, G. P., & Saenz D. (2008). Sampling and Recruitment in Studies of Cultural Influences on Adjustment: A Case Study with Mexican Americans. *Journal of Family Psychology*, 22 (2), 293–302 [in English].

10. Van de Peer, A. (2014). Re-artification in a World of De-artification : Materiality and Intellectualization in Fashion Media Discourse (1949–2010). *Cultural Sociology*, 8 (4), 443–461 [in English].

11. Verboord, M., Kuipers, G., & Janssen, S. (2015). Institutional Recognition in the Transnational Literary Field, 1955–2005. *Cultural Sociology*, 9 (3), 447–465 [in English].

УДК 791.43:316.347](=161.2:477:100)"20"(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-26

Олег ВЕРБІН
аспірант кафедри культурології та медіакомунікацій факультету культурології та соціальних комунікацій, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
***ORCID:** 0000-0001-6350-8184*

Бібліографічний опис статті: Вербін, О. (2025). Проблема репрезентації України у світовому кіно: науковий дискурс. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 198–204, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-26

ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНИ У СВІТОВОМУ КІНО: НАУКОВИЙ ДИСКУРС

У статті розглядається сучасний стан досліджень репрезентації України у світовому кінематографі, зокрема вплив аудіовізуального мистецтва на формування масової свідомості та міжнародний імідж української нації. ***Мета*** *полягає у систематизації наукових підходів до вивчення українських імаготипів в іноземному кіно, окреслення основних типів репрезентацій, що викладені у працях українських та закордонних дослідників. Проведено аналіз тенденцій та змін у культурному наративі. Увага приділяється тому, як кінематографічні образи формують уявлення глядачів про «іншого», особливо щодо культурного, політичного та історичного контексту України. Для досягнення поставленої мети застосовано* ***методологію****, яка включає в себе культурологічний підхід, системний метод, емпіричний метод та метод контент-аналізу.* ***Наукова новизна*** *полягає в системному узагальненні науковий джерел, що досліджують проблематику репрезентації України та українців в аудіовізуальному мистецтві, які до цього часу аналізувались фрагментарно. А також у виявленні трьох основних дослідницьких напрямів (радянсько-російського, польського, голлівудського), в яких аналізується трансформація образу України від стереотипного до багатогранного.*

Висновки. *У науковому дискурсі переважна кількість досліджень стосуються негативних, або поверхневих образів України до 2014 року. Натомість, у пост-майданний зростає зацікавленість до української тематики, що супроводжується частковою зміною у візуальних стереотипах. Дослідники вказуються на фрагментарну появу позитивних образів (героїчні наративи, зображення боротьби за Незалежність), але водночас наголошено на збереженні стійких негативних шаблонів в російському кінематографі. Результати дослідження вказують на значну кількість застарілих та стереотипних образів, які домінували у період до 2014 року. Стаття закликає до глибшого дослідження та створення об'єктивних репрезентацій, здатних відобразити справжній потенціал української культури.*

Ключові слова: *світова культура, культурні стереотипи, кінематограф, образи України, репрезентація, імідж.*

Oleh VERBIN
Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies and Media Communications of the Faculty of Cultural Studies and Social Communications, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057
***ORCID:** 0000-0001-6350-8184*

To cite this article: Verbin, O. (2025). Problema reprezentatsii Ukrainy u svitovomu kino: naukovyi dyskurs [The problem of Ukraine's representation in global cinema: an academic discourse]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 198–204, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-26

THE PROBLEM OF UKRAINE'S REPRESENTATION IN GLOBAL CINEMA: AN ACADEMIC DISCOURSE

In the article, the current state of research on the representation of Ukraine in global cinema is examined, with particular attention to the impact of audiovisual art on the formation of mass consciousness and the international image of the Ukrainian nation. The study highlights how cinematic images shape viewers' perceptions of the "Other," especially in relation to the cultural, political, and historical context of Ukraine.

The purpose of the paper *is to systematize academic approaches to the study of Ukrainian imagotypes in foreign cinema and to outline the main types of representations found in the works of both Ukrainian and international scholars. The article also analyzes current trends and shifts in cultural narratives related to Ukraine.*

Methodology. *To achieve this aim, the study employs a combination of methods, including a cultural studies approach, systemic analysis, empirical observation, and content analysis. These tools enable a nuanced interpretation of filmic texts and their broader discursive implications.*

Scientific novelty *lies in the systematic generalization of scholarly sources that address the representation of Ukraine and Ukrainians in audiovisual media–materials that had previously been studied in a fragmented manner. The article also identifies three dominant research perspectives (Soviet-Russian, Polish, and Hollywood), each offering insight into how the image of Ukraine has evolved from stereotypical depictions to more multifaceted portrayals.*

Conclusions. *In the academic discourse, a majority of studies prior to 2014 focused on negative or superficial representations of Ukraine. However, since the Euromaidan, there has been a growing interest in Ukrainian themes, accompanied by partial shifts in visual stereotypes. Researchers note the emergence of more positive portrayals–such as heroic narratives and depictions of the struggle for independence–while simultaneously emphasizing the persistence of entrenched negative tropes, especially in Russian cinema. The findings indicate that outdated and stereotypical images continued to dominate up until 2014. The article advocates for deeper research and the creation of objective representations that can reflect the true potential of Ukrainian culture.*

Key words: *global culture, cultural stereotypes, cinematography, images of Ukraine, representation, image.*

Актуальність проблеми. Аудіовізуальне мистецтво є одним з найбільш впливових засобів формування масової свідомості у сучасному світі та вагомою складовою світової культури. Окрім телевізійної та інтернет-реклами, кожен фільм, серіал та телевізійне шоу, здатні створювати симулякри, транслюючи привабливі образи життя. Ці репрезентації, свідомо чи ні, можуть обиратися реципієнтами для подальшої ретрансляції. Масовий глядач, обираючи кінематограф чи телебачення як розвагу, може не замислюватись над багатошаровістю образів та підтекстів, закладених у візуальний продукт. Ці образи можуть справляти вплив на людські уявлення про культуру, моду, політику, гендерну ідентичність, тощо. Не менш важливим є те, що подібні меседжі можуть справляти як позитивний, так негативний вплив на свідомість людини.

У контексті російсько-української війни та політичними трансформаціями, що відбуваються у світі, актуалізується проблема репрезентації культури «іншого» у кінематографі і, зокрема, образу України та українців. Разом із тим для дослідження цієї проблеми необхідно систематизувати матеріали наукових досліджень та осмислити попередній досвід вчених у зазначеній царині.

Мета статті – проаналізувати стан дослідженості питань, пов'язаних із репрезентацією України у світовому аудіовізуальному мистецтві, визначенні їх основних результатів та наявних лакун.

Виклад основного матеріалу дослідження. Характеризуючи фахову літературу в контексті обраної теми в цілому, відзначимо, що вона репрезентує широкий спектр наукових методів, зокрема: імагологічний метод як інструмент для інтерпретації візуальних текстів, історико-хронологічний для демонстрації динаміки змін, контент-аналіз для формування кола досліджуваних матеріалів та їх систематизації.

Переважна кількість публікацій, в яких предметом дослідження є репрезентація України та українців в світовому кінематографі, звертається до кінопродукції радянсько-російського, польського та голлівудського походження.

У значній частині загального масиву наукових праць виокремлюється тема поширених стереотипів, що використовуються в зарубіжній кінопродукції. Вчені аналізують сценарії, провідні меседжі та аудіовізуальні образи, що можуть ідентифікуватись як українські, у розмаїтті проявів: персонажі, локації, елементи побуту. Так, Т. Остапчук, в роботі «Кодування та декодування "уявних Україн" в американському кіно» (Ostapchuk, 2018) звертається до вже зазначеного імагологічного методу, а також використовує підходи британського соціолога Стюарта Холла при аналізі культурних меседжів. Автор висловлює припущення, що за відсутності актуальної інформації про Україну, голлівудські режисери, користуються наративами, які були створені за часів Холодної війни, подаючи ідентичність українців як змішану, в контексті тісних взаємовідносин із колишніми республіками СРСР (Ostapchuk, 2018, с. 53).

У згаданій роботі визначається, як американське кіно «створює» образ України та українців через образи «іншого» (= ворожого), і досліджуються візуальні та лінгвістичні паттерни, що кочують з фільму до фільму та формують українську ідентичність як екзотичний небезпечний полігон. На думку автора це відбувається через набір штампів про тісний зв'язок українців з кримінальними бандами, розпусну

поведінку українок, образ «слабкої» держави, яка ніколи не займає лідируючі позиції, не приймаючи на себе роль головного антагоніста. На останок, автор підводить до висновку, що не дивлячись на активне використання українських образів та персонажів в голлівудській індустрії в момент набуття Україною Незалежності, здебільшого всі імаготипічні образи були створенні на історичному минулому України (участь у Другій Світовій війні, статус республіки у складі СРСР, Чорнобильська катастрофа). При чому подальше поширення стереотипів відбувається завдяки домінуючому декодуванню за С. Холлом, де реципієнт приймає репрезентовані образи без додаткового критичного аналізу, погоджуючись з образами України, показаними на екрані (Hall, 1999).

І. Катчановський в роботі «Політично коректна некоректність: Казахстан, Росія та Україна в голлівудських фільмах» досліджує взаємодію України, Росії та Казахстану в сюжетах голлівудських фільмів, висвітлюючи відсутність політичної коректності країни-виробника до зображуваного народу та відсутність умовного «покарання» за розповсюдження стереотипів (Katchanovski, 2007). Важливою частиною згаданої роботи є аналіз впливу кінообразів України на масову аудіовізуальну культуру, де картина світу формується через кінематограф. Автором вкотре зауважується, що більшість проаналізованих фільмів за участю українських персонажів, локацій та елементів побуту, будуються на базі стереотипів, що тісно пов'язані з пострадянським спадком, кризами та загрозами, серед яких корупція, вибух на Чорнобильській АЕС та нелегальна торгівля людьми. Зазначається, що у новинному сегменті американського телебачення, Україна не часто виступала центром подій, окрім ключових історичних епізодів, на кшталт «Помаранчевої революції» та виборів президента Ющенка, тому інформаційна порожнеча, призводить до частих асоціацій із Росією та трагічним для України радянським минулим (Katchanovski, 2007, с. 21).

У наукових працях П. Леньо та Л. Новікової крізь революційні події 2005 – 2014 років простежуються зміни в образах України та українців в закордонних аудіовізуальних творах. Замість звичних українських бандитів та повій, можна помітити героїчних рятівників з Прип'яті, почути фрази: «Я не росіянка, я – українка», побачити такі відомі українські постаті як брати Кличко», – зазначають дослідники (Леньо, 2014; Новікова, 2022). На тлі засилля стереотипних образів мафіозі, спокусниць та чудернацьких іммігрантів, подібна шана від режисерів ігрового та документального кіно, відчувається вкрай приємною. Однак, на нашу думку, надання значення фрагментарним позитивним образам – не є достатнім для зміни домінуючого наративу.

Друга група матеріалів присвячена аналізу згадок про Україну в радянському та російському кінематографі, і дослідженню ролі антиукраїнських образів в представлених кіно-доробках. Відмітимо, що активних досліджень припав на момент розгортання агресивної воєнної кампанії Росії проти України, що безсумнівно стало викликом для українських дослідників і зумовило увагу до висвітлення штучної та неправдивої ідеологеми «братерства» російського та українського народів. Автор постколоніальної теорії Едвард Саїд писав: «Вплив минулого на культурні ставлення сьогодення важливіший за саме минуле…» (Саїд, 1993, с. 54), тож через наявні негативні зображення українців, автори звертаються не тільки до сучасного пропагандистського кіно-сегменту, а також і до радянського періоду формування ворожого образу українця. У дослідженні А. Пижик висвітлено образи «ворога» та «героя» в радянському кінематографі 1920–1950 рр. (Пижик, 2018). Використовуючи міждисциплінарний імагологічний метод, авторка аналізує фільмографію із сюжетами української революції, та протиставляє образи «свій-герой» та «чужий-ворог», що є характерною рисою радянського кінематографу зазначеного періоду. Стійкий візуальний образ більшовицького «героя» – чесного та зрозумілого для глядача, протиставляють карикатурному зображенню «ворога» (в даному випадку – українця, чий ідеологічний портрет характеризується відсутністю моральних орієнтирів). У 1920-х роках у фільмах «Остап Бандура» (1924), «Пілсудський купив Петлюру» (1926), «Звенигора» (1927) персонажі-українці зображені противниками революції, уособлюючи всі найгірші риси, які тільки могла мати партійна людина: зрада, безпринципність та лицемірство. А. Пижик слушно зауважує: «особлива увага радянського кінематографу цього періоду була прикута до персони Симона

Петлюри – голови директорії УНР, і максимальному приниженню боротьби українських воїнів, через надання їм комічних та негативних характеристик» (Пижик, 2018, с. 31–32). Автор підсумовує, що постійне протиставлення позитивного образу «більшовика-героя» та негативного «українця-ворога» – є засобом вираження сили та своєрідним візуальним документом, що свідчили б про перемогу над УНР.

Водночас, А. Семеній, досліджуючи російські історичні фільми, з цього приводу зазначає, що просування антиукраїнських настроїв зумовлене необхідністю «виховання нового покоління патріотичних мас» (Семеній, 2022, с. 83). Автор піддає аналізу сучасну російську фільмографію, яка стала елементом формування негативних настроїв серед населення Росії до українського народу. Найпоширенішим образом виступає українець, який співпрацює з німецькими загарбниками, виступає не основним антагоністом, а лише частковою перешкодою на шляху до перемоги. За спостереженням автора, частіше за все персонаж говорить виключно українською, за характером – боягуз та зрадник. Проаналізовані в статті доробки, опубліковані в період з 2008 по 2019 рр., за висновками автора, свідчать про засилля антиукраїнської пропаганди до початку повномасштабного вторгнення, а інколи й до розгортання воєнних подій на Донбасі у 2014 р. (Семеній, 2022, с. 85).

Дослідники Л. Мельник та І. Грек, виявляють ознаки цього процесу ще раніше, викриваючи ідею про просування україно фобських наративів, «починаючи ще з далеких 2000-х років, коли до влади прийшов чинний президент Росії Путін» (Мельник, Грек, 2024, с. 225). У роботі «Філософія україно фобської пропаганди в російському кінематографі» автори показують як російський кінематограф не просто транслює ідеї «руського миру», але й намагається інтегрувати їх у повсякденне життя, завдяки створенню культурних символів, які потім стають частиною масової свідомості. У статті наводиться приклад використання образу головного героя стрічки «Брат» та актора С. Бодрова, чиї цитати були переосмислені на користь російської пропаганди, створюючи ілюзорність правоти та непохитності в воєнних реаліях, яка зберіглась навіть протягом двох десятків років з моменту виходу стрічки (Мельник, Грек, 2024. с. 222).

Дослідження репрезентацій України в контексті російсько-української війни особливо актуальне, бо завдяки інтернет-комунікації, фронт вийшов за межі конкретних локацій, і наразі боротьба розгортається також в інформаційному просторі. На прикладі роботи Пархітько О., та Данилова В. «Особливості висвітлення війни в Україні у проросійському кінематографі», де аналізу піддаються стрічки часів повномасштабного вторгнення, механізми викривлення образу України та українців, і адаптування художніх образів до пропаганди Путінського режиму. Дослідження корелює з роботою Пижик А., де прослідковувались елементи побудови образів «героя» та «ворога» в кінематографі радянських часів, і згідно роботи Пархітько та Данилова, ці образи зберігаються донині та насичуються ще більш агресивними характеристиками. Окрім зради та боягузтва, українські військові виступають аморальними та недієздатними носіями нацистських меседжів (Пархітько О., Данилов В., 2023, с. 346–347). Вчені також звертають увагу на те, що російські кінематографічні замовлення часто спираються на історичні паралелі щодо Київської Русі та боротьбу за православну віру та традиційні цінності, що ніби легітимізує агресію, розгорнуту по відношенню до України.

У третій групі наукових праць, декодуванню піддається польський кінематограф з використанням українських образів, що стає цікавим в контексті спільної історії та міжнародних стосунків двох країн. Відмітимо, що аналіз образу України в голлівудських та російських фільмах, традиційно, є полем уваги саме української наукової спільноти, тоді як польсько-український кінематографічний сегмент досліджують, здебільшого, польські вчені.

Зокрема, Д. Даберт у статті «Українські мотиви в польському кіно» порушує питання еволюції образу українців та українських територій у польському кіно (Даберт, 2002). Автор виділяє три періоди: часи поділу Польщі, міжвоєнний період та епоху соціалістичної Польщі. У кожному з цих періодів зображення України мало відчутний політичний підтекст, що значною мірою вплинуло на формування суспільної свідомості. Елемент відродження міфу про «втрачену Аркадію», який домінував у польському кіно 30-х років, базувався на

ідеалізації «кресів» як територій, де час ніби застиг, а культура зберегла архаїчну привабливість. Велика кількість документальних та просвітницьких фільмів, такі як «Гуцульщина» або короткометражний «Полісся. З країни сумних пісень», демонстрували українців через призму екзотичних краєвидів та фольклорних елементів, і дуже рідко режисери виходили за межі романтизованих кліше (Даберт, 2002, с. 119).

Особливу увагу автор привертає до післявоєнного періоду, коли польське кіно стало інструментом ідеологічної боротьби. Акція «Вісла» та конфлікти з УПА залишили відбиток у кінематографі, де українців почали зображати ворогами. У кіно-стрічках як «Сержант Калень» Ч. Петельського, вони представлені як жорстокі націоналісти, і як зазначено в статті, подібні фільми «ставали сигналом змін у свідомості», і ці зміни мали негативний характер (Даберт, 2002, с. 122).

Надалі автором визначаються також і позитивні зрушення. Саме роботи Єжи Кавалеровича «Австрія» та Єжи Гофмана «Вогнем і мечем» вписують українців у сюжети своїх картин, намагаючись представити інше трактування. Кавалерович відновлює багату національність Галичини, демонструючи героїню, яка говорить чисто українською мовою, Гофман показує козаків як організовану і мотивовану силу. Попри наявність стереотипів і упереджень, сучасні тенденції польського кіно свідчать про поступове прагнення до глибшого розуміння (Даберт, 2002, с. 123–124).

Зміна уявлень про Україну в польському кінематографі докладно висвітлена П. Черкавським у роботі «Близькі незнайомці. Образ України в польському кіно після 1985 року» розглянута (Черкавський, 2016). Проаналізовані автором фільми виступають як своєрідні бінарні опозиції: серед них як ті, що продовжують толерувати негативні стереотипи про Україну, так і ті, де здійснені спроби вийти на діалог культур задля подолання спільної травми. Автор критикує спрощений підхід до зображення української ідентичності в польських фільмах. Разом з тим, автор підкреслює, що, незважаючи на спроби відновити справедливий образ, деякі фільми продовжують продукувати націоналістичні стереотипи або образ надмірно ідеалізованого минулого. Водночас, автор виділяє фільми Ґжеґоша Лінковського «Пробачити все зло» та Ванди Косця «Мій приятель ворог», в яких режисери заохочують до висловлення кожну сторону зі своєю правдою (Черкавський, 2016, с. 263).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведений аналіз наукової літератури дозволяє зробити наступні узагальнення та висновки:

1. Більшість наукових розвідок, опублікованих до 2014 року акцентують увагу на неактуальних та застарілих репрезентаціях, що домінували у світовому кінематографі в період з 1991–2014 рр., які зображали Україну як пострадянський простір з наявними кримінальними та корумпованими структурами. За підсумками авторів, подібні згадки формують хибні уявленні про український народ, але поряд із засудженням, присутня надія на зміну цих згадок на більш позитивні та героїчні, що будуть корелювати із зображенням України в світових ЗМІ за подій російсько-української війни. Однак, статті що досліджують російські кінематографічні доробки, зауважують, що антиукраїнські наративи – це систематична ознака, а не виключення, яка висвітлює українців в ворожих контекстах перманентно, протягом усього часу існування Незалежної України.

2. У період з 2014–2024 рр., кількість статей, кінематографічним образам України суттєво зростає, що пояснюється початком російсько-української війни. Зокрема, в роботах А. Семеній, О. Пархітько, В. Данилова, А. Канівець, С. Харицької, Л. Мельник, І. Грек висвітлюються україфобські наративи, що продовжують поширюватись і до тепер засобами російського кінематографу, формуючи в глядацькій свідомості образ України як перманентної загрози. Роботи А. Козачок, Т. Остапчук, І. Катчановського, Л. Новікової, П. Леньо зосереджені на ретроспективному дослідженні образу України в західному кінематографі, зокрема Голлівудському, висвітленні поширених стереотипів «кримінальної України», що не може не шкодити іміджу країни на міжнародній політичній арені.

Окрему ланку досліджень являють розвідки С. Даберт та П. Черкаського, присвячені складним історичним стосункам України і Польщі та розвитку цих процесів у часі, що резонує з сучасними подіями, в яких Польща виступає одним з найголовніших союзників України

в боротьбі за збереження української національної ідентичності. Водночас автори відмічають й той факт, що повоєнний польський кінематограф слугував політичним силам, задля поширенням негативних образів українців, використовуючи пам'ять про трагічні події на Волині.

3. Ряд дослідників акцентує увагу на змінах в репрезентації образу України від стереотипного зображення кримінальної країни до більш героїчних та позитивних образів. Водночас більшість дослідників стверджують, що такі образи є поодинокими і частіше вони подаються як комедійні персонажі.

4. Перспективи подальших досліджень полягають у глибшому аналізі репрезентацій України та українців у світовому кінематографі, зокрема європейському, вплив образу «іншого» на формування уявлень про сучасну Україну. Не менш важливим елементом виступає аналіз гендерних аспектів у зображенні української спільноти в зарубіжному кіно.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Даберт Д. Українські мотиви в польському кіно. *Проблеми слов'янознавста*, 2002. Вип. 52. С. 118–124.
2. Новікова Л. Динаміка зміни іміджу України в аудіовізуальному мистецтві XXI століття. *Матеріали до української етнології*. 2022. Вип. 21 (24). С. 112–116.
3. Леньо П. Україна та українці в образах і стереотипах західного кіно (1991–2013 рр.). *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2014. Вип. 1 (32). С. 129–134.
4. Мельник Л., Грек І. Філософія українофобської пропаганди в російському кінематографі. *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. 1 (9). С. 219–226.
5. Семеній А. О., Бут О. М. Образ ворога у радянському українському кіно 1919–1939 рр. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. Вип. 12. С. 116–120.
6. Семеній А. Антиукраїнська пропаганда в сучасному російському історичному кінематографі. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2022. Вип. 1 (14). С. 83–87.
7. Пархітько О. В., Данилов В. Ю. Особливості висвітлення війни в Україні у проросійському кінематографі. *Міжнарожний гуманітарний університет. Інноваційні підходи до формування багатомовної та полікультурної компетенції в умовах викликів сьогодення*. 2023. С. 345–349.
8. Пижик А. Втілення в радянському художньому кіно образів «ворога» та «героя» періоду Української революції 1917–1921 рр. *Науково-теоретичний альманах Грані*. 2018. Вип. 21 (6). С. 28–38.
9. Саїд Е. Культура й імперіялізм. Київ. Критика. 2007. С. 54.
10. Черкавський П. Близькі незнайомці. Образ України в польському кіно після 1989 року. *Studia Filmoznawcze*, 2016. 37. С. 257–269.
11. Hall Stuart. "Encoding, Decoding." The Cultural Studies Reader. Ed. Simon During. 2nd ed. New York : Routledge. 1999. P. 507–517.
12. Ostapchuk Tetiana. Encoding and Decoding 'Imagined Ukraines' in American Movies. "(Pop) Cultures on the Move: Transnational Identifications and Cultural Exchange Between East and West". *University Press Presses Universitaires de la Sarre*, 2018. 168. P. 51–66.
13. Katchanovski Ivan. Politically Correct Incorrectness: Kazakhstan, Russia, and Ukraine in Hollywood Films. In Annual Meeting of the American Political Science Association, Chicago, 2007.
14. Kozachok Artem. The Images of Ukraine in the Foreign Film Industry. Діалог культур у Європейському освітньому просторі. Київський національний університет технологій та дизайну. 2023. С. 217–221.

REFERENCES:

1. Dabert, D. (2002). Ukrayins′ki motyvy v pol′s′komu kino [Ukrainian motives in Polish cinema]. *Problemy slavyanoznavstva*, 52, 118–124 [in Ukrainian].
2. Novikova, L. (2022). Dynamika zminy imidzhu Ukrayiny v audiovizual′nomu mystetstvi XXI stolittia [Dynamics of changes in the image of Ukraine in audiovisual art of the 21st century]. *Materialy do ukrayins'koyi etnologiyi*, 21 (24), 112–116 [in Ukrainian].
3. Len′o, P. (2014). Ukrayina ta ukrayintsi v obrazakh i stereotipakh zakhidnoho kino (1991–2013 rr.) [Ukraine and Ukrainians in the images and stereotypes of Western cinema (1991–2013)]. *Naukovyy visnyk Uzhhorods'koho universytetu*, 1 (32), 129–134 [in Ukrainian].
4. Mel′nyk, L., & Grek, I. (2024). Filosofiya ukrayinofobs′koyi propahandy v rosiys′komu kinematohrafi [Philosophy of anti-Ukrainian propaganda in Russian cinema]. *Kul'turologichnyy al'manakh*, 1 (9), 219–226 [in Ukrainian].

5. Semeniy, A. O., & But, O. M. (2023). Obraz voroha u radyans′komu ukrayins′komu kino 1919–1939 rr. [Image of the enemy in Soviet Ukrainian cinema of 1919–1939]. *Visnyk students'koho naukovoho tovarystva DonNU imeni Vasylia Stusa*, 12, 116–120 [in Ukrainian].

6. Semeniy, A. O. (2023). Antyukrayins′ka propahanda v suchasnomu rosiys′komu istorichnomu kinematohrafi [Anti-Ukrainian propaganda in modern Russian historical cinema]. *Visnyk students'koho naukovoho tovarystva DonNU imeni Vasylia Stusa*, 1 (14), 83–87 [in Ukrainian].

7. Parkhit′ko, O. V., & Danylov, V. Yu. (2023). Osoblyvosti vysvitlennya viyny v Ukrayini u prorosiys′komu kinematohrafi [Peculiarities of depicting the war in Ukraine in pro-Russian cinema]. *Mizhnarodnyy humanitarnyy universytet: Innovatsiyni pidkhody do formuvannya bahatomovnoyi ta polikul'turnoyi kompetentsiyi v umovakh vyklykiv syohodennya*, 345–349 [in Ukrainian].

8. Pyzhyk, A. M. (2018). Vtilennya v radyans′komu khudozhnyomu kino obraziv “voroha” ta “heroya” periodu Ukrayins′koyi revolyutsiyi 1917–1921 rr. [Visualization of the images of “enemy” and “hero” during the Ukrainian Revolution of 1917–1921 in Soviet narrative films]. *Naukovoteoretychnyy al'manakh Hrani*, 2 1(6), 28–38 [in Ukrainian].

9. Said, E. (2007). Kul′tura y imperiyalizm [Culture and Imperialism]. Kyiv : Krytyka [in Ukrainian].

10. Cherkavskyy, P. (2016). Blyz′ki neznayomtsi. Obraz Ukrayiny v pol′s′komu kino pislya 1989 roku [Close strangers. The image of Ukraine in Polish cinema after 1989]. *Studia Filmoznawcze*, 37, 257–269 [in Ukrainian].

11. Hall, Stuart (1999). “Encoding, Decoding.” The Cultural Studies Reader. Ed. Simon During. 2nd ed. New York : Routledge. P. 507–517.

12. Ostapchuk, Tetiana (2018). Encoding and Decoding ‘Imagined Ukraines’ in American Movies. “(Pop) Cultures on the Move: Transnational Identifications and Cultural Exchange Between East and West.” *University Press Presses Universitaires de la Sarre*. 168. P. 51–66.

13. Katchanovski, Ivan. (2007). Politically Correct Incorrectness: Kazakhstan, Russia, and Ukraine in Hollywood Films. In Annual Meeting of the American Political Science Association, Chicago.

14. Kozachok, Artem. (2023). The Images of Ukraine in the Foreign Film Industry. Dialoh kul′tur u yevropeys′komu osvitn′omu prostori. Kyiv National University of Technologies and Design. P. 217–221.

УДК 792.01.038.6"20"(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-27

Володимир ГОРИСЛАВЕЦЬ
викладач кафедри майстерності актора, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
ORCID: *0009-0005-8340-5197*

Євген ГОРИСЛАВЕЦЬ
аспірант кафедри культурології, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
ORCID: *0000-0001-7044-5150*
Scopus-Author ID: *58042574300*

Бібліографічний опис статті: Гориславець, В., Гориславець, Є. (2025). Студійність та спонтанність: культурологічна модель підготовки театрального митця XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 205–212, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-27

СТУДІЙНІСТЬ ТА СПОНТАННІСТЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ПІДГОТОВКИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИТЦЯ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи *– розкрити культурологічні засади студійної моделі підготовки театрального митця як дієвого механізму формування «спонтанної режисури», здатної протистояти алгоритмізованому медійному середовищу та військовій турбулентності 2020-х років, а також показати, що театр-студія виконує функцію простору культурного спротиву, де акт творчості стає актом етичного вибору. Дослідження спрямоване на побудову теоретичної моделі, що описує механізми трансформації індивідуальної творчості в колективну без втрати авторської специфіки, а також на виявлення індикаторів ефективності студійної практики в умовах медіатизованої культури XXI століття.*

Методологія *– міждисциплінарний теоретико-аналітичний синтез, оснований на культурологічній герменевтиці, дискурсивному аналізі та порівняльно-історичному методі. Ключові категорії осмислюються крізь призму концептів Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі – «верстати суб'єктивації», «плато», «мале мистецтво», співвіднесених із лабораторними практиками Ex Machina Р. Лепажа, концепцією лімінальних стратегій Ж. Бортнік та внутрішньою динамікою харківського студійного руху. Додаткову аналітичну перспективу задає поняття «альтернативної реальності театру», що розглядається як механізм виходу за межі тотальної алгоритмізації масової культури.*

Наукова новизна *– введення категорії «спонтанна режисура», що описує синергетичну здатність режисера миттєво поєднувати інтуїтивне рішення з рефлексивним культурним кодом, яка формується саме у студійній екосистемі; розкриття студії як резонансної мережі «плато», де авторська суб'єктність вибудовується через взаємодію тілесно-духовних практик. Поєднання хатха-йоги, пранаям, медитативних технік, езотерико-філософського дискурсу та поліфункціональної структури праці, а також формулювання вимірюваних індикаторів ефективності студійної моделі та усвідомлення культурологічних засад, які забезпечують цю динаміку в умовах медіатизованої культури.*

Висновки *– студійне середовище забезпечує біфуркаційне поле, що прискорює становлення режисерської індивідуальності порівняно з університетською освітньою моделлю; механізм творчого відбору здійснюється через горизонтальний розподіл ролей та проєктну відповідальність, створюючи компенсаторний імунітет до інституційного тиску; інклюзивна фільтрація за принципом «бажання замість диплома» генерує соціальний ліфт і підвищений культурний резонанс; спонтанна режисура як системна композиція в реальному часі принципово відрізняється від традиційної імпровізації; подальші дослідження доцільно спрямувати на розробку кількісного індексу студійної ефективності та адаптацію отриманих результатів у стандартах вищої художньої освіти.*

Ключові слова: *студійність, спонтанна режисура, культурологія театру, лабораторний театр, езотеричні практики, поліфункціональність, верстати суб'єктивації.*

Volodymyr HORYSLAVETS
Lecturer at the Acting Mastery Department, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: *0009-0005-8340-5197*

Yevhen HORYSLAVETS
Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: *0000-0001-7044-5150*
Scopus-Author ID: *58042574300*

To cite this article: Horyslavets, V., Horyslavets, Ye. (2025). Studiinist ta spontannist: kulturolohichna model pidhotovky teatralnoho myttsia XXI stolittia [Studio practice and spontaneity: a cultural model for theater artist training in the 21st century]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 205–212, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-27

STUDIO PRACTICE AND SPONTANEITY: A CULTURAL MODEL FOR THEATER ARTIST TRAINING IN THE 21ST CENTURY

The purpose of the work *is to reveal the cultural foundations of the studio model for theater artist training as an effective mechanism for the formation of "spontaneous directing," capable of withstanding the algorithmic media environment and military turbulence of the 2020s, and also to show that the theater-studio functions as a space of cultural resistance, where the act of creativity becomes an act of ethical choice. The research aims to build a theoretical model that describes the mechanisms of transforming individual creativity into collective creativity without losing authorial specificity, as well as to identify indicators of studio practice effectiveness in the conditions of mediatized culture of the 21st century.*

Methodology *– interdisciplinary theoretical-analytical synthesis based on cultural hermeneutics, discourse analysis, and comparative-historical method. Key categories are conceptualized through the lens of G. Deleuze and F. Guattari's concepts ("machines of subjectivation," "plateau," "minor art"), correlated with laboratory practices of R. Lepage's Ex Machina, Zh. Bortnik's concept of liminal strategies, and the internal dynamics of the Kharkiv studio movement. An additional analytical perspective is provided by the notion of "alternative reality of theater," considered as a mechanism for transcending the total algorithmization of mass culture.*

Scientific novelty *– introduction of the category "spontaneous directing," which describes the synergetic ability of a director to instantly combine intuitive decisions with reflexive cultural code, formed specifically in the studio ecosystem; revealing the studio as a resonant network of "plateaus," where authorial subjectivity is constructed through the interaction of bodily-spiritual practices (hatha yoga, pranayama, meditative techniques), esoteric-philosophical discourse, and polyfunctional work structure, as well as formulation of measurable indicators of studio model effectiveness and clarification of cultural foundations that ensure this dynamics in the conditions of mediatized culture.*

Conclusions *– the studio environment provides a bifurcation field that accelerates the formation of directorial individuality compared to the university educational model; the mechanism of creative selection is carried out through horizontal role distribution and project responsibility, creating compensatory immunity to institutional pressure; inclusive filtering based on the principle of "desire instead of diploma" generates social mobility and increased cultural resonance; spontaneous directing as systemic composition in real time fundamentally differs from traditional improvisation; further research should be directed toward developing a quantitative index of studio effectiveness and adapting the obtained results to standards of higher arts education.*

Key words: *studio approach, spontaneous directing, cultural studies of theater, laboratory theater, esoteric practices, polyfunctionality, machines of subjectivation.*

Актуальність. Сучасний театр опинився в епіцентрі подвійної кризи: з одного боку, глобальна медійна алгоритмізація уніфікує художні практики до клікабельних шаблонів, з іншого – соціальні потрясіння та військові конфлікти 2020-х років посилюють запит на автентичні форми колективної присутності. Традиційна система театральної освіти, орієнтована на відтворення усталених професійних стандартів, виявляється недостатньою для формування митця, здатного відповідати на виклики цифрової епохи.

Студійний рух в українському театрі демонструє альтернативну модель підготовки, що поєднує сучасну режисерську мову з тілесно-духовними практиками. Харківський авторський театр-студія «Котелок» (з 2001 року), міжнародні проекти на зразок "A Pie of Parallel Realities" у співпраці з датськими театральними структурами, фестивалі «Курбалесія» та «Я і Села Брук» формують унікальну екосистему, де традиційні ролі «викладач-студент» замінюються горизонтальними відносинами співдослідників (Гориславець, Гориславець, 2025).

Міжнародний досвід підтверджує актуальність студійного підходу. Канадська компанія Ex Machina Робера Лепажа (з 1994 року) функціонує як творча лабораторія, де цифрові технології входять до процесу на рівних із актором, створюючи синтетичний простір реального

часу (Fricker, 2021). Така поліфункціональність, коли учасники працюють як актори, музиканти, програмісти й художники одночасно, демонструє ефективність студійної моделі в глобальному контексті.

Актуальність дослідження студійності зумовлена кількома факторами. По-перше, вона розкриває приховану інфраструктуру тілесно-духовних дисциплін, що справили вирішальний вплив на європейський та український лабораторний театр від Леся Курбаса (Салдан, 2013) до сучасних харківських ініціатив. По-друге, фіксує зсув освітньої парадигми від вузької спеціалізації до мультидисциплінарної самоорганізації. По-третє, студійна практика генерує феномен «спонтанної режисури» – синергетичної здатності миттєво поєднувати інтуїтивне рішення з рефлексивним культурним кодом.

Спонтанна режисура принципово відрізняється від традиційної імпровізації. Якщо імпровізація залишається переважно реактивною, ситуативною дією на акторському рівні, то спонтанна режисура функціонує як системна композиційна дія в реальному часі. Це не емоційна реакція, а здатність «бачити архітектуру через хаос», створювати цілісну сценічну подію, що зберігає внутрішню логіку навіть при змінних умовах.

Таким чином, студійність постає як каталізатор нової професійної екології, де творчість стає формою спільної дослідницької практики, а театр – простором спротиву культурній стандартизації та медійній маніпуляції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика лабораторного театру протягом півстоліття залишається предметом інтенсивної дискусії в західноєвропейській театрознавчій думці, проте її внутрішня таксономія зазнала трьох концептуальних поворотів, кожен з яких по-новому визначав природу театральної творчості та авторської суб'єктності.

Постдраматична парадигма Ганса-Тіса Лемана запропонувала розглядати виставу не як фінальний продукт літературної драматургії, а як процесуальну матрицю, де текстуальність розмивається на користь перформативного «поля сил» (Lehmann, 2005). Леманівська концепція створила методологічний прецедент дослідження театру через фактуру сценічної події, але залишила недостатньо з'ясованим питання формування авторської суб'єктності, оскільки в постдраматичній моделі суб'єкт розчиняється в мережевій диспозиції елементів.

Тілесний поворот, сформульований Ерікою Фішер-Ліхте, показав театр як автопоетичну петлю між тілом актора та сприйняттям глядача, де кожна мить перезаписує сенс (Fischer-Lichte, 2004). Дослідниця детально описала феноменологію присутності, але лише частково відповіла на питання: як формується автор, що керує цією динамікою? Тілесний підхід залишив поза увагою механізми накопичення режисерської інтуїції в процесі спільної роботи.

Реляційна естетика Ніколя Бурріо сприймає мистецький акт як соціальну ситуацію, в якій твір існує у формі відносин між учасниками (Bourriaud, 1998). Ця концепція наблизила театр до практики горизонтальних студійних спільнот, але не акцентувала специфічні механізми, що дозволяють таким спільнотам генерувати нові форми творчості.

Зазначені лакуни заповнює філософія Жиля Дельоза й Фелікса Гваттарі. У тексті «Що таке акт творення?» Дельоз стверджує, що ідея є рідкісною подією, а завдання митця полягає у створенні умов для її появи (Deleuze & Guattari, 2003). У «Тисячі плато» дует вводить поняття «верстатів суб'єктивації» і «малого мистецтва», що дозволяють описати студію як механічну збірку авторської ідентичності, яка опирається макро-структурам мейнстриму (Deleuze & Guattari, 1980).

Українські дослідження останніх років резонують із цією логікою, але поки не інтегровані в загальний теоретичний корпус. Жанна Бортнік у своїх працях з постдрами та лімінальності демонструє, як сучасна українська драматургія формує альтернативні наративні стратегії (Бортнік, 2023; Бортнік, 2024; Bortnik, 2023). Її концепція лімінальних стратегій у розвитку сучасної української драматургії показує, що перехідні, порогові стани стають продуктивним простором для культурних інновацій. Власний режисерський досвід роботи над спектаклем «Острів Буян» (2006) підтверджує ці спостереження: фольклорно-обрядова дія на мотиви «Велесової книги» створила лімінальний простір, де студенти-актори та глядачі переживали спільний «пороговий» досвід між архаїчним ритуалом і сучасною театральністю.

Міжнародний контекст студійних практик представлений дослідженнями творчості Робера

Лепажа та його компанії Ex Machina. Лепаж розвинув концепцію процесуальності у театрі, де вистава створюється через «репетиційне віднаходження», а не заздалегідь прописаний сценарій (Fricker, 2021). Його підхід до цифрових технологій як партнерів, а не інструментів, демонструє можливості синтезу медійних та тілесних практик у сучасній студійній роботі. Дослідження конкретних постановок Лепажа підтверджують, що ця методологія створює «метаморфози сцени», де простір стає активним співавтором вистави (Monteverdi, 2021).

Однак жодне з названих досліджень не пропонує системного показника ефективності студійної моделі. Також недостатньо вивченими залишаються механізми трансформації індивідуальної творчості в колективну без втрати авторської специфіки. Саме ці методологічні прогалини роблять доцільним наше дослідження, орієнтоване на виявлення культурологічних засад студійної моделі та їх кореляцію з феноменом спонтанної режисури.

Мета нашого дослідження спрямована на побудову культурологічної моделі студійної підготовки актора і режисера, що описує механізми формування «спонтанної режисури» як стійкої професійної компетенції, здатної протистояти алгоритмізованому медійному середовищу та культурній стандартизації.

Конкретні завдання дослідження:

1. Розкрити культурологічні засади студійної моделі через призму концептів «верстатів суб'єктивації» та «малого мистецтва» Дельоза-Гваттарі.

2. Проаналізувати взаємозв'язок між тілесно-духовними практиками (хатха-йога, медитативні техніки, пранаями, тибетські енергетичні практики, сакральна геометрія), поліфункціональною структурою студійної роботи та формуванням спонтанної режисури.

3. Визначити специфіку спонтанної режисури як культурного феномену, що принципово відрізняється від традиційної імпровізації своїм системним, композиційним характером.

4. Сформулювати індикатори ефективності студійної моделі: швидкість кристалізації авторської ідентичності, щільність міжфункціонального обміну, рівень соціального резонансу постановок.

5. Розкрити функцію студії як простору культурного спротиву, де акт творчості стає актом етичного вибору в умовах медіатизованої культури XXI століття.

Спираючись на компаративний аналіз українського (харківський театр-студія «Котелок») та міжнародного (Ex Machina Робера Лепажа) досвіду, ми прагнемо показати універсальність виявлених закономірностей та можливості адаптації студійної моделі у стандартах вищої художньої освіти.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Теоретичний вузол: студія як резонансна машина суб'єктивації.

Студія функціонує за логікою «малого мистецтва» у розумінні Дельоза-Гваттарі: компактна спільнота, позбавлена громіздких ієрархій, провокує культурні збурення, непропорційні своєму формальному масштабу (Deleuze, Guattari, 1980). Цей принцип резонує з концепцією «третього театру» Барби (Barba, 2001), де мала група створює альтернативу інституційному театру. Така спільнота будується навколо «верстата суб'єктивації» – механізму, що збирає авторську ідентичність з трьох взаємопов'язаних компонентів (Deleuze, Guattari, 1980).

Перший компонент – тілесно-духовна практика. На відміну від репертуарного театру, де тіло розглядається як носій заздалегідь прописаних завдань, студійне середовище звертається до дисциплін, спрямованих на підвищення кінестетичної та афективної чутливості. Комплекси вправ з хатха-йоги, техніки медитації різних езотеричних шкіл, великі та малі пранаями, тибетські енергетичні практики, сакральна геометрія – усі ці практики спрямовані на напрацювання спільного поля колективного несвідомого. Як зазначає Еуженіо Барба, подібні практики формують стан "pre-expressivity" – особливу якість присутності актора (Barba, 2001). Їхнє призначення полягає не в екзотиці, а у виробленні здатності сприймати сценічний простір як динамічний організм, де кожна зміна енергетичного стану миттєво відображається на якості колективної творчості.

Другий компонент – езотерико-філософський дискурс. Історичні прецеденти показують, що найбільші реформатори студійного руху (Курбас (Салдан, 2013), Гротовський (Grotowski, 1968), Барба (Barba, 2001), Брук, Лепаж (Fricker, 2021)) розширювали театральний інструментарій за рахунок звернень до антропософії, індійської

та даоської філософії, гюрджієвської теорії свідомості. Ці джерела не вводяться в роботу як догма; вони працюють у студії як «теоретичні проби», дозволяючи учасникам тестувати альтернативні режими сприйняття та дії. Канадський досвід Ex Machina демонструє аналогічний підхід: Робер Лепаж інтегрує західні й східні образи, створюючи «інтерфейс між культурами», де режисер функціонує як медіатор між дисциплінами (Fricker, 2021).

Третій компонент – поліфункціональна структура праці. У студійній моделі роль визначається не посадовою інструкцією, а поточною необхідністю проєкту. Така мобільність продукує прискорену кристалізацію авторської ідентичності: коли суб'єкт постійно змінює фокус діяльності, його «спонтанна режисура» перетворюється на навичку миттєвої композиції будь-якого матеріалу.

Феномен спонтанної режисури: системна композиція в реальному часі.

Спонтанна режисура як культурний феномен вимагає детального розмежування з традиційною імпровізацією. Імпровізація функціонує переважно на акторському рівні як реактивна, ситуативна дія без попередньої підготовки, орієнтована на вирішення задач «тут і тепер» у межах уже заданої форми. Спонтанна режисура, натомість, діє на режисерському – стратегічному, композиційному рівні. Це не просто емоційна реакція, а системна дія, в якій миттєве рішення поєднує інтуїцію, тілесну чутливість і культурну рефлексію.

Ключова різниця полягає в парадигмі: якщо імпровізація керується принципом «грати по ситуації», то спонтанна режисура орієнтується на «бачення архітектури через хаос». Вона створює цілісну сценічну подію, що зберігає внутрішню логіку навіть при змінних умовах, функціонуючи як композиція в реальному часі.

Формування спонтанної режисури відбувається через специфічну організацію студійного процесу. Зворотний зв'язок із глядачем вбудований прямо в репетиційний цикл через обов'язкові обговорення після показів. Такий режим перетворює глядача зі спостерігача на співавтора і підтримує постійну циркуляцію ідей, формуючи «пористість» студії – здатність інтегрувати нових учасників на основі їхньої мотивації, а не формальної кваліфікації.

Операційні механізми студійного середовища.

Студійна екосистема підтримує високий градус поліфункціональності через кілька регулярних форматів. Щотижневі читки драматургічного матеріалу дозволяють режисерові будувати бліц-показ прямо в процесі читки, залучаючи глядачів-добровольців; таким чином тестується як драматургічний матеріал, так і гнучкість групової інтуїції. Кіноклуби та розбори вистав функціонують за принципом ротації модераторів: будь-який учасник має право стати ведучим дискусії, що розвиває аналітичну частину «верстата» і зміцнює горизонтальні зв'язки.

Майстер-класи запрошених професіоналів з різних країн Європи вводять нові техніки, а студія миттєво інтегрує їх у поточні проекти. Навчальні бали виконують функцію одночасно соціального тренінгу і перформативної акції, де учасник повинен утримувати «аристократичну» поставу спостерігача й актора одночасно. Сезонні виїзні семінари дозволяють перевірити стійкість групової інерції та перезаписати внутрішні ієрархії в умовах зміни урбаністичного контексту на природний ландшафт.

Культурологічні основи студійної моделі.

Студійність як культурний феномен формується на перетині антропологічного, естетичного та соціологічного дискурсів. Антропологічний вимір розкриває студію як простір альтернативної соціалізації, де традиційні освітні ієрархії замінюються горизонтальними відносинами співдослідників. Естетичний дискурс визначає студію як лабораторію художніх форм, що опирається домінуючим культурним кодам через практику «культурної піратерії» – вільного запозичення техніки з різних дисциплін без дотримання інституційних кордонів.

Соціологічний аспект показує студію як мікроспільноту, що функціонує за принципами самоорганізації. Езотеричний компонент студійної практики виконує функцію культурного розширювача, що дозволяє учасникам вийти за межі раціоналістичної парадигми. Тіло в студійній роботі перестає бути простим інструментом і стає джерелом знання, недоступного дискурсивному мисленню.

Студійна модель пропонує альтернативу як ієрархічній моделі традиційного театру, так і ринковій логіці культурних індустрій. Відносини будуються на принципах взаємного

служіння спільній меті, а не конкуренції за ресурси. Це створює унікальну соціальну екологію, де творчість стає формою духовної практики, а студія функціонує як «гетеротопія» у розумінні Мішеля Фуко – простір, що існує всередині культури, але живе за альтернативними законами (Foucault, 1986).

Студія як простір культурного опору.

Опозиційна функція студії щодо домінуючих культурних практик проявляється на кількох рівнях. На рівні часової організації студія протиставляє лінійному часу капіталістичної продуктивності циклічний час ритуалу та медитації. Репетиції тривають стільки, скільки потрібно для досягнення потрібного стану, а не відведеного бюджетом часу. На рівні просторової організації студія створює сакральний простір, де кожен елемент наповнений символічним значенням.

У контексті війни та соціальних потрясінь 2020-х років студійна модель набуває особливої актуальності як механізм збереження культурної ідентичності. Харківський досвід демонструє, як студійні практики адаптуються до екстремальних умов, зберігаючи здатність генерувати нові форми театрального досвіду навіть в умовах руйнування традиційної культурної інфраструктури.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Студійний рух, розглянутий крізь призму «малого мистецтва» Дельоза-Гваттарі, підтверджує свою продуктивність як культурний верстат суб'єктивації, в якому тілесно-духовні практики, езотерико-філософські пошуки та поліфункціональна організація праці утворюють резонансний контур, що прискорює кристалізацію режисерської індивідуальності (Deleuze & Guattari, 1980).

Основні результати дослідження:

По-перше, студійне середовище забезпечує біфуркаційне поле, що прискорює становлення режисерської індивідуальності порівняно з університетською «фабрикою». Чим більш мобільні ролі учасників і ширший діапазон використовуваних дисциплін (від хатха-йоги до тибетських енергетичних практик та сакральної геометрії), тим вища інтенсивність спонтанної режисури, що проявляється у швидкості творчого циклу та стабільності групової інтуїції.

По-друге, механізм творчого відбору здійснюється через горизонтальний розподіл ролей та проєктну відповідальність, створюючи компенсаторний імунітет до інституційного тиску. Обов'язкова дискусійна петля з глядачем перетворює виставу на відкритий процес, де кожна реприза перевіряється на актуальність, а припинення репетицій природно маркує вичерпність ресурсу твору.

По-третє, інклюзивна фільтрація за принципом «бажання замість диплома» генерує соціальний ліфт: пересічний глядач може стати учасником руху, а час перебування в студії корелює зі зростанням компетенцій та професійної ідентичності. Харківський досвід театру «Котелок», фестивалів «Курбалесія» та «Я і Села Брук», як і міжнародні проекти на зразок "A Pie of Parallel Realities", демонструють підвищений соціальний відгук, підтверджений фестивальними нагородами та критичними рецензіями (Гориславець, Гориславець, 2025).

По-четверте, спонтанна режисура як культурний феномен принципово відрізняється від традиційної імпровізації своїм системним, композиційним характером. Це не емоційна реакція, а здатність «бачити архітектуру через хаос», що формується саме у студійній екосистемі через синтез тілесно-духовних практик, езотерико-філософського дискурсу та поліфункціональної структури праці.

Практичне значення результатів:

Запропонована модель дозволяє описати ефективність студії набором вимірюваних індикаторів: середня тривалість репетиційного циклу від ідеї до публічного показу, коефіцієнт поліфункціональності (співвідношення освоєних учасником ролей до часу участі), щільність афективного відгуку аудиторії, зафіксованого в обговореннях і медійних відгуках. Розробка кількісного «індексу студійної ефективності» на основі цих метрик відкриває перспективу впровадження гібридних освітніх треків у мистецьких вишах: замість жорсткої спеціалізації – динамічна матриця компетенцій, де режисура освоюється як практика керованої спонтанності.

У контексті війни та культурних потрясінь 2020-х років студійна модель виявляє особливу стійкість як механізм збереження культурної ідентичності та генерування нових форм колективної творчості. Досвід Ex Machina Робера Лепажа та харківських ініціатив демонструє

універсальність виявлених закономірностей незалежно від культурного контексту.

У перспективі подальші дослідження доцільно спрямувати у три русла. По-перше, компаративне вивчення студій Східної та Західної Європи для перевірки універсальності виявлених індикаторів та адаптації студійних практик до різних культурних контекстів.

По-друге, розробка цифрових архівів дискусійних петель, що дозволяють простежити еволюцію вистав і «точки біфуркацій» творчого процесу, створюючи емпіричну базу для подальшого теоретичного узагальнення.

По-третє, дослідження впливу студійної моделі на формування критичного мислення та культурної резистентності в умовах медіатизованої культури XXI століття. Особливої уваги потребує вивчення адаптації студійних практик до онлайн-форматів та гібридних форм театральної роботи.

Тим самим студійність постає не альтернативою інституційному театру, а його еволюційною надбудовою: лабораторією, в якій культура тестує власні механізми оновлення – і саме тому її аналіз залишається пріоритетним напрямком театральної культурології.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Barba E. Il corifeo del gesto: scritti sul teatro. Milano : Ubulibri, 2001. 256 p.
2. Бортнік Ж. І. Деконструкція національних наративів: трагікомедія і трагіфарс (драматургія Л. Тимошенко, Л. Лягушонкової, В. Ченського). *Збірник наукових праць (СКРІПТА 2023)*. Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2023. С. 45–62.
3. Бортнік Ж. І. Постдрама та «текст для театру» як жанрові утворення: між літературою, театром і перформенсом. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2024. № 35. С. 307–322.
4. Гориславець В., Гориславець Є. Трансформація театральних практик у контексті культури XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 335–340. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-48
5. Bortnik Zh. Liminal strategies and the development of contemporary Ukrainian dramaturgy. *Scientific Journal of Polonia University*. 2023. Vol. 56, No. 1. P. 67–75.
6. Bourriaud N. Esthétique relationnelle. Dijon : Les presses du réel, 1998. 128 p.
7. Deleuze G., Guattari F. Mille plateaux. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. 645 p.
8. Deleuze G., Guattari F. Deux régimes de fous: Textes et entretiens, 1975–1995. Paris : Minuit, 2003. 462 p.
9. Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004. 379 s.
10. Fricker K. Robert Lepage's Original Stage Productions: Making Theatre Global. Manchester : Manchester University Press, 2021. 288 p.
11. Grotowski J. Towards a Poor Theatre / ed. E. Barba ; preface by P. Brook. Holstebro : Odin Teatret Forlag, 1968. 262 p.
12. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 2005. 512 s.
13. Monteverdi A. M. Metamorphosis of the Stage: Elsinore and The Ring by Robert Lepage. *Body, Space & Technology Journal*. 2021. Vol. 10, No. 10. P. 1–14.
14. Салдан С. О. Антропософські погляди Р. Штайнера на музичне мистецтво та їх вплив на творчість Леся Курбаса. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : збірник наукових праць : наук. запис Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Рівне : РДГУ, 2013. Т. 2. С. 168–186.
15. Foucault M. Des espaces autres: utopies et hétérotopies. *Dits et écrits*. Vol. 2. 1976–1988. Paris : Gallimard, 1986. 520 s.

REFERENCES:

1. Barba, E. (2001). Il corifeo del gesto: scritti sul teatro. Milano : Ubulibri.
2. Bortnik, Zh. (2023). Dekonstruktsiia natsionalnykh naratyviv: trahikomediia i trahifars (dramaturhiia L. Tymoshenko, L. Liahushonkovoi, V. Chenskoho) [Deconstruction of national narratives: tragicomedy and tragifarce]. *Zbirnyk naukovykh prats (SKRIPTA 2023)*, 45–62 [in Ukrainian].
3. Bortnik, Zh. (2024). Postdrama ta "tekst dlia teatru" yak zhanrovi utvorennia: mizh literaturoiu, teatrom i performensom [Post-drama and "text for theatre" as genre formations: between literature, theatre and performance]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 35, 307–322 [in Ukrainian].
4. Horyslavets, V., & Horyslavets, Ye. (2025). Transformatsiia teatralnykh praktyk u konteksti kultury XXI stolittia [Transformation of theatrical practices in the context of 21st century culture]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 335–340. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-48 [in Ukrainian].
5. Bortnik, Zh. (2023). Liminal strategies and the development of contemporary Ukrainian dramaturgy. *Scientific Journal of Polonia University*, 56 (1), 67–75.

6. Bourriaud, N. (1998). Esthétique relationnelle. Dijon : Les presses du réel.
7. Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). Mille plateaux. Paris : Les Éditions de Minuit.
8. Deleuze, G., & Guattari, F. (2003). Deux régimes de fous: Textes et entretiens, 1975–1995. Paris : Minuit.
9. Fischer-Lichte, E. (2004). Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
10. Fricker, K. (2021). Robert Lepage's Original Stage Productions: Making Theatre Global. Manchester : Manchester University Press.
11. Grotowski, J. (1968). Towards a Poor Theatre (E. Barba, Ed.; P. Brook, Preface). Holstebro : Odin Teatret Forlag.
12. Lehmann, H.-T. (2005). Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren.
13. Monteverdi, A. M. (2021). Metamorphosis of the Stage: Elsinore and The Ring by Robert Lepage. *Body, Space & Technology Journal*, 10 (10), 1–14.
14. Saldan, S. O. (2013). Antroposofski pohliady R. Shtainera na muzychne mystetstvo ta yikh vplyv na tvorchist Lesia Kurbasa [Anthroposophical views of R. Steiner on musical art and their influence on Les Kurbas's work]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: Zbirnyk naukovykh prats: Naukovi zapysy Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu*, 2, 168–186 [in Ukrainian].
15. Foucault, M. (1986). Des espaces autres: utopies et hétérotopies. *In Dits et écrits* (Vol. 2, 1976–1988). Gallimard.

УДК 37.06:001.9
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-28

Арсен ГРЕБЕНЮК
кандидат філософських наук, доцент кафедри менеджменту освіти, Волинський інститут післядипломної педагогічної освіти, вул. Винниченка, 31, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43006
***ORCID:** 0000-0002-0620-5416*

Бібліографічний опис статті: Гребенюк, А. (2025). Трансформації діяльності інтелектуалів у публічному просторі масмедіа. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 213–219, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-28

ТРАНСФОРМАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ ІНТЕЛЕКТУАЛІВ У ПУБЛІЧНОМУ ПРОСТОРІ МАСМЕДІА

У статті проаналізовано трансформацію ролі інтелектуала в умовах інформаційного суспільства та цифрової культури. Мета роботи полягає в визначенні специфіки діяльності інтелектуалів у медіапросторі за період 2000–2020-х років. Аналізується значення залученості інтелектуалів до публічного дискурсу та їхній вплив на формування суспільної думки, поширення наукових знань та зміцнення критичного мислення в умовах інформаційної доби. Зазначено, що є чіткі критерії, які дозволяють характеризувати людину як інтелектуала, а саме здатність до критичної рефлексії, прагнення до пошуку істини, комунікативна активність і соціальна відповідальність, здатність здійснювати вольові вчинки всупереч думці оточення та змінювати його ставлення до проблем. У дослідженні розглянуто історичні форми інтелектуальної комунікації – від відкритих лекцій XIX століття до сучасних відеоплатформ і соцмереж. Показано вплив цифрової культури на трансформацію публічної інтелектуальної діяльності – зокрема, появу «медіаінтелектуалів» та анонімних популяризаторів знань. Зазначено, що хоча масмедіа створюють можливості для самоосвіти поряд із формальною освітою, зростання псевдоінтелектуалізму та антиінтелектуалізму є важливою проблемою сучасності, що призводить до неадекватних відповідей на загрози. Сучасні цифрові медіа дозволяють контролювати поширення інформації на значно деталізованішому рівні, ніж традиційні медіа. Тому інтелектуали повинні представляти свою працю на численних платформах, завдяки чому ефективніше взаємодіяти з аудиторією. Стаття підкреслює потребу у формуванні позитивного образу інтелектуала як активного, комунікативного учасника культурного діалогу та натхненника громадянської свідомості. Публічний інтелектуал у такому розумінні – це не лише джерело знань, а й провідник цінностей, аналітик змін і візіонер, що окреслює можливі сценарії майбутнього.

***Ключові слова:** публічні інтелектуали, популяризація науки, медіакультура, сучасна культура, самоосвіта, медіаосвіта.*

Arsen HREBENIUK
PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Education Management, Volyn Institute of Postgraduate Pedagogical Education, 31 Vynnychenka St, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43006
***ORCID:** 0000-0002-0620-5416*

To cite this article: Hrebeniuk, A. (2025). Transformatsii diialnosti intelektualiv u publichnomu prostori masmedia [Transformations of intellectuals' activities in the public space of mass media]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 213–219, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-28

TRANSFORMATIONS OF INTELLECTUALS' ACTIVITIES IN THE PUBLIC SPACE OF MASS MEDIA

The article analyzes the transformation of the role of the intellectual in the context of the information society and digital culture. The aim of the study is to define the specifics of intellectuals' activities in the media space during the period from the 2000s to the 2020s. The analysis focuses on the significance of intellectuals' engagement in public discourse and their influence on shaping public opinion, disseminating scientific knowledge, and strengthening critical thinking in the information age. It is noted that there are clear criteria for identifying an individual as an intellectual, namely the ability for critical reflection, the pursuit of truth, communicative activity, social responsibility, the capacity to act independently of public opinion, and to influence societal attitudes toward pressing issues. The study examines historical forms of intellectual communication – from public lectures of the 19th century to modern video platforms and social

networks. The article demonstrates the impact of digital culture on the transformation of public intellectual activity, particularly the emergence of «media intellectuals» and anonymous science communicators. It is noted that while mass media provide opportunities for self-education alongside formal education, the rise of pseudo-intellectualism and anti-intellectualism poses a serious contemporary problem, leading to inadequate responses to societal threats. Modern digital media allow for much more detailed control over the dissemination of information compared to traditional media. Therefore, intellectuals must present their work across multiple platforms to engage more effectively with their audiences. The article emphasizes the need to shape a positive image of the intellectual as an active, communicative participant in cultural dialogue and a catalyst for civic consciousness. In this sense, the public intellectual is not only a source of knowledge but also a bearer of values, an analyst of change, and a visionary who outlines potential future scenarios.

Key words: *public intellectuals, science popularization, media culture, contemporary culture, self-education, media education.*

Актуальність проблеми. У кожному суспільстві інтелектуали відіграють вирішальну роль у формуванні ідей, сприянні дискусіям та розвитку культури. Вони виступають сполучною ланкою між академічною наукою та широкою громадськістю, формуючи її світогляд. Вплив інтелектуалів зазвичай виходить за межі формальної освіти, але потребує багажу загальних знань, щоб бути ефективно сприйнятим. Підходи до експлікації терміна «інтелектуал» різняться, але загалом ідеться про людину, що продукує нові знання та допомагає іншим у них орієнтуватися. Сучасні медіа складають сприятливе середовище для поширення різноманітної інформації, що спонукає переглянути місце та способи діяльності інтелектуалів, форми їхньої презентації для широкої громадськості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема залученості інтелектуалів до інформаційного простору масмедіа порівняно нова, хоча їхня суспільна роль і положення в соціумі ґрунтовно описані такими дослідниками, як Карл Маннгейм. В поточній роботі спираємося на праці Тетяни Василевської, яка розглядає питання елітологічної термінології, матеріали статті Радмили Войтович, Олега Білого, Євгена Головахи та ін., де описано підходи до визначення інтелектуала та його функцій у суспільстві. А також статті й книги дослідників, які займалися вивченням специфіки діяльності інтелектуалів в умовах інформаційного суспільства і масмедіа: Йоанни Міллер, Ясмін Таффі, Саїда Хуссейна Алатаса, Томаса Совелла. Деякі аспекти діяльності інтелектуалів в українських масмедіа розглянуто в нашій статті «Роль публічних інтелектуалів у розвитку обдарованості».

Мета дослідження полягає в визначенні зміни специфіки діяльності інтелектуалів у медіапросторі з причини розвитку масмедіа періоду 2000–2020-х років.

Виклад основного матеріалу дослідження. Такі теми, як політика, історія, філософія, ідентичність, потребують глибокого осмислення та наявності ідеологічних орієнтирів. Але в сучасних умовах такими орієнтирами часто є популістські гасла та образи, розроблені для максимального впливу, але мінімальних роздумів. Онлайнові спільноти, розквіт яких у різних формах припав на час, починаючи з 2000-х років і по сьогодні, сприяють гуртуванню однодумців, де повторення ідей створює ілюзію їх правдивості. Конструктивні чи деструктивні – ці ідеї не є наслідком особистих умовиводів, це інформаційний напівфабрикат, який через свою подачу в майже готовому вигляді мало цінується і має вплив доти, поки штучно підтримується масовим повторенням. Структурування інформаційного простору та створення в ньому цінностей, які роблять суспільство життєздатнішим, є справою особливого виду еліт – інтелектуалів.

Згідно з Іваном Іващенком, інтелектуал – це людина, яка здобула освіту в університеті й (що бажано, але необов'язково) отримала певний науковий ступінь, який легітимізує її діяльність у публічному просторі. Інтелектуал повинен задовільняти пізнавальний інтерес інших людей (Войтович та ін., 2018, с. 35). Перший пункт передбачає, що ця людина вміє здійснювати самостійний пошук нових знань хоча б на рівні дипломних робіт. Це також передбачає, що аудиторію інтелектуалів складають люди, які вже отримали принаймні середню освіту і цікавляться суспільно значущими темами. Інтелектуали можуть говорити прямо до цільової аудиторії, а можуть робити це через посередників. Наприклад – педагогів і громадських активістів, які ретранслюють від них інформацію, адаптуючи її в потрібну форму.

Михайло Бойченко вказує, що суспільне завдання інтелектуала тісно пов'язане з його

професією науковця, дослідника, який цілеспрямовано шукає нові знання, істину. У представників інших областей суспільства також можуть траплятися відкриття, але частіше це випадкові знахідки, що виникають як супутній результат основної роботи. Для науковця ж відкриття принципово нового – це найважливіше в його професії. Водночас у нього є звичайне приватне та професійне життя, вчинки в яких можуть впливати на сприйняття цієї людини в суспільстві (Войтович та ін., 2018, с. 35).

Якщо просто освічена людина здатна відтворювати знання та – потенційно – створювати нові, то інтелектуал займається цим регулярно. Разом з тим інтелектуали самі є частиною суспільства, на яке впливають і є його продуктами більшою чи меншою мірою. Позаяк наукове знання потребує спеціальних знань для розуміння та застосування, воно потребує адаптації для загалу. Цим може займатися особливий прошарок суспільства (популяризатори науки, митці). Якщо ж це робить сам інтелектуал, це буде особливий його різновид – публічний інтелектуал.

Цей термін був введений у широкий обіг у 1987 році істориком культури Робертом Джейкобі. Публічні інтелектуали, згідно з ним, надають експертні консультації за межами своїх основних місць роботи (Basaure, 2022).

Філософ Юрген Габермас зробив вагомий внесок у формування сучасного розуміння ролі публічного інтелектуала. На його думку, головною ознакою інтелектуала є здатність першим розпізнавати важливі суспільні зрушення, які ще не стали очевидними для більшості. Це означає вміння завчасно помічати потенційні виклики або можливості та акцентувати на них увагу. Завдяки цьому публічні інтелектуали допомагають суспільству краще адаптуватися до змін, визначати ключові напрями розвитку та знаходити рішення проблем до того, як ті набудуть загрозливих масштабів (Dahrendorf, 1963, с. 51).

Тетяна Василевська наголошує, що публічний інтелектуал – це не лише той, хто займається рефлексією, а й той, хто впливає на суспільство своїми думками й ідеями, взаємодіє з ширшою або вужчою аудиторією, чутливо реагує на її потреби та проблеми (Василевська, 2018). Цитуючи Олега Білого, інтелектуала вирізняє вміння усвідомлювати як самого себе, так і суспільні процеси, що дає змогу формувати відповідну професійну та соціальну поведінку. Така здатність до глибокої рефлексії тісно пов'язана з його внутрішньою свободою. Саме вольове рішення, прийняте у критичній ситуації, і робить інтелектуала відмінним від просто освіченої людини (Войтович та ін., 2018, с. 32). Він є не просто генератором і ретранслятором ідей, а тією особою, що «закидає» ідеї в суспільство в правильний час і в правильних обставинах, щоб здійснити ідеями якнайефективніший конструктивний вплив. Але що теж важливо – обирає для цього найефективніші з доступних медіа.

Протягом історії комунікація інтелектуалів із загалом набувала різних домінантних форм. Із другої половини XIX століття, як зазначено в монографії Еллісон Гізер, відомі дослідники на зразок Майкла Фарадея організовували відкриті лекції, оскільки науковці, як Чарлз Дарвін, Томас Гакслі, Луї Пастер стали героями свого часу, втіленням мужності, меритократами – що вибороли своє привілейоване становище власними зусиллями (Heather, 2017). Важливу роль у поширенні наукового світогляду відігравала науково-популярна й художня література. Мері Сомервіль, спеціалістка в галузі математики й астрономії, ще в 1834 написала успішну книгу «Про зв'язок фізичних наук». Детективи Артура Конан Дойла із Шерлоком Голмсом знайомили читачів із логікою та науковим методом, а романи Жуля Верна, що оптимістично зображували технічний прогрес, виконували функцію «освітньої прози». Деякі мислителі набули більшої популярності лише з часом, як математики Чарльз Беббідж і Ада Лавлейс, чиї зусилля зі створення програмованого комп'ютера приваблювали публіку, але отримали значно більше визнання тільки в другій половині XX ст.

У XX столітті роль публічних інтелектуалів посіли Людвіг Вітгенштайн, Ноам Чомскі, Жан-Поль Сартр, Збігнєв Бжезінський. На їх тлі проте виділяються Артур Кларк, Карл Саган, Жак Фреско, Нік Бостром, знамениті своїми футурологічними передбаченнями. Характерно, що уявлення про майбутнє стали формувати і люди, які поєднують науку з мистецтвом – архітектори, промислові дизайнери, як Заха Хадід, Сід Мід.

Серед українських мислителів варто згадати таких постатей, як Михайло Драгоманов,

Іван Франко, Михайло Грушевський, В'ячеслав Липинський, Дмитро Донцов, Іван Світличний, В'ячеслав Чорновіл, Левко Лук'яненко. Попри труднощі, пов'язані з політичними утисками та пошуком шляхів взаємодії з широкими соціальними верствами, їм вдавалося залишатися помітними публічними діячами.

Євген Головаха вказує на таку характеристику інтелектуалів, як зв'язок із політичною владою. Інтелектуали підтримують конструктивну владу, вказуючи на хибні дії політиків, критикуючи владу та визначаючи її межі (Войтович та ін., 2018, с. 9–11). Інша, доволі поширена думка, представлена Жаном-Полем Сартром, який робив висновок, що місія інтелектуала полягає в тому, щоб шукати істину від імені пролетаріату, підписувати петиції, реалізовувати наміри. Сам Сартр підписав багато маніфестів, регулярно виступав з публічними промовами. Студентські протести 1968 року змусили Сартра змінити такий погляд і виключити з притаманних інтелектуалам рис формальну освіту. Їм також не потрібен був посередник, щоб їхній голос був почутий. Багато з них працювали на заводах, що зближувало їх із пролетаріатом (Alatas, 2000).

Угорський соціальний філософ Карл Мангайм дотримувався третьої позиції, згідно з якою в кожному суспільстві є соціальні групи, що забезпечують інтерпретацію світу для інших груп. Мангайм фактично ототожнив терміни «інтелектуал» та «інтелігент» і вбачав їхню місію в наданні поштовху взаєморозумінню між класами суспільства (Mannheim, 1993, с. 69–80). Петро Голубоцький відрізняє інтелегенцію на тій підставі, що її представники є виразниками совісті та моралі народу, які формують його соціальні й історичні цілі, а також зберігають духовні цінності (Голобуцький, 2005, с. 508). На думку Томаса Совелла, робота інтелектуала завжди є частиною його професії, вона починається та закінчується ідеями, яким би впливовими чи ні ці ідеї не були: «В основі поняття інтелектуала лежить поширювач ідей як такий, а не особисте застосування ідей...» (Sowell, 2011, с. 4). Отже, інтелектуал може й не бути практиком, хоча дотримання ним правила «живи так, як навчаєш», безсумнівно бажане і сприяє його авторитету.

Ефективність поширення ідей, ідеологічної освіти, прямо залежить від використовуваного медіа. Медіа-послання можуть визначати межі допустимості ідей і ступінь їх поширення через видалення певної інформації з публічного дискурсу, регулювання потоку відгуків «за» і «проти». Оскільки сучасні онлайн медіа транслюють інформацію через пристрої (ПК, смартфони), використовують клієнто-орієнтований підхід, то «справжніми» інтелектуалами (які мають реальний вплив на суспільство) є ті, що особисто керують або співпрацюють з медійними платформами, володіють високим рівнем медіаграмотності та навичок роботи з відео та публікацій у соцмережах, ведення вебсайтів. Публічні інтелектуали з одного боку повинні розуміти та аналізувати сучасні медіа, з іншого – бути зануреними у них і на рівні споживачів, і на рівні творців.

Саїд Хуссейн Алатас пише про «інтелектуальний імперіалізм» – «панування одного народу над іншим у його мисленнєвому світі». Інтелектуальний імперіалізм має шість основних характеристик: 1. *Експлуатація*: периферійні суспільства надають необроблені дані центральним, а ті обробляють та виготовляють їх у формі книг та статей. 2. *Опіка*: знання, що виробляються та споживаються на периферії, вважаються залежними від знань, що виробляються центральними суспільствами. 3. *Конформізм*: люди, які працюють на периферії, змушені дотримуватися теорій, створених імперіалістичними суспільствами. 4. *Нерівномірний розподіл інтелектуальної роботи*: коли вони співпрацюють над академічними проектами, вчені з периферійних суспільств працюють на другорядних ролях. Наприклад, вони надають необроблені дані зі своїх країн для порівняльних досліджень. 5. *Раціоналізація*: імперіалізм виправдовує свої дії як цивілізаторство. 6. *Посередність*: найчастіше вчені з центральних суспільств, які працюють у колоніях, не є одними з найблискучіших у центральних суспільствах (Alatas, 2000, с. 23–24). Інтелектуальний імперіалізм невіддільний в умовах інформаційного суспільства від масмедіа, оскільки вони дозволяють своєю масовою тиражованістю і постійним потоком інформації споживачам дозволяють створювати враження інтелектуальної переваги окремих груп або територій і маркувати їх як «центр» чи «метрополію», якщо реальних досягнень у них немає.

Науково-популярні відео, що залучають інтелектуалів до масмедіа, долаючи тим самим російський інтелектуальний імперіалізм, стали помітним явищем в українському медіапросторі після Революції Гідності. Серед них – YouTube-канали «Історія без міфів», «Пороблено», «Локальна історія», «Ґрунт», які залучають експертів, представників освітніх і культурних інституцій до обговорення важливих суспільних тем. Основну увагу нині приділено історичній проблематиці, що відповідає запиту суспільства на утвердження національної ідентичності та пошук підґрунтя державності в контексті територіальної прив'язаності та культурної ідентичності. Поряд із цим публічно висловлюються й окремі постаті, зокрема історик Олександр Палій та публіцист Олексій Ковжун, які порушують ширше коло питань (Гребенюк, 2025, с. 218). Оскільки ті самі повідомлення майже однаково доступні в різних формах (на різних відеохостингах, у текстових варіантах через месенджери та на сайтах як більш класичні публікації), їх блокування утруднене, порівняно з забороною чи знищенням книг, ігноруванням певних тем на телебаченні, чи глушінням у радіоефірі «ворожих голосів».

Реалізація ідей у деструктивний спосіб зумовлює сумнів і спротив до легітимних еліт. Річард Гофштадтер запровадив у науковий лексикон термін «антиінтелектуалізм», тісно пов'язуючи його з популізмом, коли люди вважають, що «простий глузд простої людини… є цілком адекватною заміною, якщо не набагато перевершує, формальні знання та досвід». Антиінтелектуалізм зазвичай сприймають популісти, які розглядають експертів як клас еліт, що прагнуть експлуатувати звичайних людей (Hofstadter, 1994, с. 19).

Повертаючись до визначення інтелектуала, слід зазначити, що в зв'язку з популізмом багато медіаперсон претендують називатися інтелектуалами, хоча насправді є в кращому випадку просто освіченими людьми, які не ведуть самостійного пошуку знань. У цьому разі маємо справу з псевдоінтелектуалізмом.

Просування псевдоінтелектуалізму в сучасних медіа, соціальних мережах, відеохостингах, створює ілюзію, що популярна думка, яка приємна пересічним людям, автоматично є істинною. Це стає особливо помітно в час криз, коли є запит на швидку й просту відповідь, інструкцію, яка підтверджує вже відоме. Ясмін Таффі з цього приводу пише, що легкий доступ до інформації та знаходження однодумців, які підтверджують вже наявні уявлення, породив таких персонажів, як «експерт-пацієнт», який спричиняє «ерозію довіри людей до медичних працівників». Оскільки аналітична сила лікарів тепер розділена з пацієнтами, легітимність науки та практиків може бути поставлена під сумнів (Tuffy, 2023, с. 25). У контексті пандемії COVID-19 Йоанна Міллер показує, що теорії змови, які намагаються пояснити походження вірусу, незважаючи на те, що вони іноді суперечливі, утворюють монологічну систему переконань. Це пояснюється тим, що віра в теорії змови ґрунтується не на доказах, що їх підтверджують, або на їх відсутності, а радше на світогляді, згідно з яким елітам та владі не можна довіряти, позаяк вони володіють «справжнім» знанням, яким не діляться з іншими (Miller, 2020).

Хоча сучасні масмедіа відкривають безпрецедентні можливості для поширення знань, публічні інтелектуали нерідко поступаються популярністю блогерам чи медійним особам, що активно висловлюються в публічному просторі. Водночас, за умови активної присутності в медіапросторі й використання доступної та зрозумілої мови, вони здатні задавати вектори для пошуку, осмислення й оцінки інформації, а також формувати стандарти її сприйняття та вироблення. Яскравими прикладами такої діяльності в Україні є Максим Кідрук та Остап Українець, які через відео й дописи у соціальних мережах задають контекст сприйняття масової медіапродукції.

Діяльність публічного інтелектуала часто перетинається з науково-популяризаторською: вона передбачає пояснення складних ідей, наукових фактів та гіпотез із демонстрацією їхнього зв'язку з реальним життям. Проте їхня роль не зводиться лише до передавання знань – публічний інтелектуал аналізує їхню значущість, вказує на сфери практичного застосування та потенційні переваги. Часто такі міркування мають не лише аналітичний, а й прогностичний або візіонерський характер (Гребенюк, 2025, с. 2016), для візуалізації чого відео більш придатне за друковану пресу чи публічну промову.

Отже, для частини сучасних інтелектуалів масмедіа стали основним засобом комунікації

з широким загалом, і ці особи отримали потенціал впливати на суспільство через засоби масової інформації. Таких інтелектуалів виділимо в окрему категорію – *медіаінтелектуалів*.

Зауважимо, що більшість науково-популярних відео переказують інші джерела – часом дослівно – розраховані на молодь, школярів і студентів. Ця праця часто є відтворенням або перекладом готових текстів навіть без розуміння їхньої проблематики. Такий автор медіаконтенту створює відгук на запит масового глядача і просто виконує за глядача роботу, яку він міг би виконати сам. Тобто, ця діяльність не сприяє стимуляції самостійного мислення і нормалізує пасивне споживання інформації.

Насім Талеб виділяє таких авторитетів у категорію «інтелектуал, але йолоп» (ІАЙ). Вони споживають інформацію з авторитетних джерел, але оскільки їхні знання поверхневі, а становище в суспільстві – відірване від становища більшості, то ІАЙ постійно помиляється, коли міркує про можливі напрямки розвитку поточних подій (Талеб, 2019), і задає нереалістичні стандарти життя, рівняючи всіх до себе.

Як протилежність діють анонімні медіаінтелектуали – явище, характерне саме для цифрової доби, адже в попередні епохи аналогами могли бути хіба що анонімні митці (Гребенюк, 2025, с. 219) та псевдоавтори, які підписували свої праці іменами відомих мислителів, і навряд чи могли побачити результати своєї праці за життя (наприклад, Псевдо-Аристотель). Аноніми нерідко створюють і редагують відкриті ресурси на кшталт Вікіпедії. Їхня діяльність передбачає систематизацію інформації, посилання на авторитетні джерела й створення знаннєвої бази, якою можуть користуватися відеоблогери, колумністи, педагоги та інші популяризатори знань. При цьому наявність джерел – часто онлайнових – забезпечує глибше самостійне опрацювання представленої теми та її подальшу адаптацію для цільових групи споживачів інформації.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Медіаінтелектуали є сучасною підгрупою публічних інтелектуалів, сформованою внаслідок поширення соцмереж, відеохостингів, які забезпечують платформи для ефективної комунікації з різними верствами суспільства. Діяльність медіаінтелектуалів часто пов'язана з популяризацією науки, але не обмежується нею і полягає також у трансляції та генеруванні конструктивних ідей, які підвищують життєздатність суспільства. Неформальна освіта як складова освіти впродовж життя завдяки медіаінтелектуалам має більше точок дотику між академічною наукою та повсякденним життям. Також медіаінтелектуали менш вразливі до цензури та переслідувань, хоча їхні зусилля часто передбачають роль творців медіапродукції та високий рівень медіаграмотності.

Разом з тим псевдо- і антиінтелектуалізм підриває авторитет еліт взагалі та інтелектуальних зокрема, особливо якщо інтелектуали постають для загалу як володарі певного знання, недоступного іншим. З цієї причини бажана публічність інтелектуалів і їхній діалог як між собою, так і з пересічними споживачами медіапродукції.

Перспективним є подальше дослідження трансформацій образу інтелектуалів у масмедіа та їхня протидія «інтелектуальному імперіалізму».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Alatas S. F. Intellectual imperialism: definition, traits, and problems. *Southeast Asian Journal of Social Science*. 2000. Vol. 28, No. 1. P. 23–45.

2. Basaure M., Joignant A., Théodore R. Public intellectuals in digital and global times: the case of Project Syndicate. *International Journal of Politics, Culture, and Society*. 2022. Mar. 1. P. 1–23. DOI: 10.1007/s10767-022-09417-y

3. Ellis H. Masculinity and science in Britain, 1831–1918. London : Palgrave Macmillan, 2017. 252 p.

4. Hofstadter R. Anti-intellectualism in American life. – New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 1994. 432 p.

5. Mannheim K. The sociology of intellectuals. *Theory, Culture & Society*. 1993. Vol. 10, No. 3. P. 69–80. DOI: 10.1177/026327693010003004.

6. Miller J. Do COVID-19 conspiracy theories form a monological belief system? *Canadian Journal of Political Science*. 2020. Vol. 53. P. 319–326. DOI: 10.1017/S0008423920000517

7. Dahrendorf R. Der Intellektuelle und die Gesellschaft. Die Zeit, 1963. 20 March. URL: https://www.zeit.de/1963/13/der-intellektuelle-und-die-gesellschaft (дата звернення: 18.06.2025).

8. Sowell T. Intellectuals and society. Rev. and enl. ed. New York : Basic Books, A Member of the Perseus Books Group, 2011. 680 p.

9. Tuffy Y. The mechanics and determinants of anti-science attitudes: a literature review. *Sciences Po LIEPP Working Paper*. 2023. No. 140. P. 2–39.

10. Василевська Т. Публічні інтелектуали: в пошуках призначення. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2018. Вип. 1. С. 281–292.

11. Войтович Р., Білий О., Головаха Є. та ін. Інтелектуали і влада: альтернативи досвіду. *Філософська думка*. 2018. № 3. С. 6–36.

12. Гребенюк А. В. Роль публічних інтелектуалів у розвитку обдарованості. *Обдарованість: методи діагностики та шляхи розвитку* : матеріали наук.-практ. онлайн-семінару (Київ, 22–26 травня 2025 р.) / упоряд. М. Ю. Мельник, В. М. Шульга. Київ : Інститут обдарованої дитини НАПН України, 2025. С. 214–220.

13. Голобуцький П. В. Інтелігенція та інтелектуали. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. ; НАН України, Ін-т історії України. Київ : Наукова думка, 2005. Т. 3 : Е–Й. С. 507–511.

14. Талеб Н. Н. Шкура у грі. Київ : Наш Формат, 2019. 304 с.

REFERENCES:

1. Alatas, S. F. (2000). Intellectual imperialism: Definition, traits, and problems. *Southeast Asian Journal of Social Science*, 28 (1), 23–45. URL: https://intellectualsandthemedia.org/2018/12/05/the-intellectual-according-to-sartre/

2. Basaure, M., Joignant, A., & Théodore, R. (2022). Public intellectuals in digital and global times: The case of Project Syndicate. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 1–23. DOI: https://doi.org/10.1007/s10767-022-09417-y

3. Ellis, H. (2017). Masculinity and science in Britain, 1831–1918. Palgrave Macmillan.

4. Hofstadter, R. (1994). Anti-intellectualism in American life. Knopf Doubleday Publishing Group.

5. Mannheim, K. (1993). The sociology of intellectuals. *Theory, Culture & Society*, 10 (3), 69–80. DOI: https://doi.org/10.1177/026327693010003004

6. Miller, J. (2020). Do COVID-19 conspiracy theories form a monological belief system? *Canadian Journal of Political Science*, 1–8. DOI: https://doi.org/10.1017/S0008423920000517

7. Dahrendorf, R. (1963, March 20). Der Intellektuelle und die Gesellschaft. *Die Zeit*. URL: https://www.zeit.de/1963/13/der-intellektuelle-und-die-gesellschaft

8. Sowell, Thomas (2011). Intellectuals and society (Rev. and enl. ed). New York : Basic Books, A Member of the Perseus Books Group.

9. Tuffy, Y. (2023). The mechanics and determinants of anti-science attitudes: A literature review (*Sciences Po LIEPP Working Paper* No. 140, pp. 2–39).

10. Vasylevs′ka, T. (2018). Publichni intelektualy: v poshukakh pryznachennia [Public Intellectuals: In Search of Purpose]. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsional'nykh doslidzhen' im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*, (1), 281–292 [in Ukrainian].

11. Voitovych, R., Bilyi, O., Holovakha, Ye., Boichenko, M., Yermolenko, A., Ivashchenko, I., Kononenko, T., Proleiev, S., Khoma, O., & Shashkova, L. (2018). Intelektualy i vlada: altyernatyvy dosvidu [Intellectuals and power: alternatives to experience]. *Filosofs'ka dumka*, (3), 6–36 [in Ukrainian].

12. Hrebeniuk, A. V. (2025). Rol′ publichnykh intelektualiv u rozvytku obdarovanosti [The role of public intellectuals in the development of giftedness.]. In M. Yu. Mel′nyk & V. M. Shul′ha (Ed.), *Obdarovanist': metody diahnostyky ta shliakhy rozvytku* : materialy naukovo-praktychnoho onlain-seminaru (Kyiv, 22–26 travnia 2025 roku) (s. 214–220). Instytut obdarovanoi dytyny NAPN Ukrainy [in Ukrainian].

13. Holobutskyi, P. V. (2005). Intelyihentsiia ta intelektualy [Intelligentsia and intellectuals]. In V. A. Smolii (Main ed.) ta in., *Entsyklopediia istorii Ukrainy* (T. 3: E–Y, s. 507–511). Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

14. Taleb, N. N. (2019). Shkura u hri [Skin in the Game]. Nash Format [in Ukrainian].

УДК 161+78+808.5:781.1+316.7
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-29

Марія КАЛАШНИК
доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, вул. Алчевських, 29, м. Харків, Україна, 61002
***ORCID:** 0000-0002-6432-2776*
***Scopus-Author ID:** 57218623176*

Ганна ХІРІНА
кандидат історичних наук, доцент, доцент закладу вищої освіти кафедри фундаментальних та суспільно-гуманітарних наук, Національний фармацевтичний університет, вул. Григорія Сковороди, 53, м. Харків, Україна, 61002
***ORCID:** 0000-0003-1293-8189*

Юрій НОВІКОВ
доцент, заслужений діяч мистецтв України, перший проректор, Дніпровська академія музики, вул. Ливарна, 10, м. Дніпро, Україна, 49000
***ORCID:** 0000-0003-0230-6380*

Бібліографічний опис статті: Калашник, М., Хіріна, Г., Новіков, Ю. (2025). Логіка, музика та риторика як засіб формування особистості та її життєдіяльності в умовах сучасних соціально-культурних трансформацій. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 220–231, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-29

ЛОГІКА, МУЗИКА ТА РИТОРИКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ТА ЇЇ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ СУЧАСНИХ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

***Метою статті** є аналіз використання логіки, риторики та музики, як засобів формування сучасної особистості, її компетенцій, навичок, поведінки у сучасному соціокультурному просторі, формуванні громадської думки, вплив на соціальні процеси у сучасному світі.*

***Методологія.** Досягнення поставленої мети передбачає використання загальнонаукового, аналітичного, порівняльно-історичного методів для дослідження впливу науки логіки на формування особистості. Метод дискурсивного аналізу дав можливість дозволив дослідити риторику в контексті влади, ідеології, впливу на формування думки суспільства, феноменологічний метод – аналіз суб'єктивного досвіду людей у сприйнятті музики й риторичних текстів, аналіз соціальних мереж, дослідження впливу певних музичних та риторичних творів, які поширюються в медіа, на поведінку та реакції суспільства та окремих його членів. Метод контент-аналізу – аналіз текстів пісень, виступів, промов на наявність певних ідей, емоцій, ідеологій, обговорення в групі людей щодо певної музичної чи риторичної теми для аналізу колективної думки. Ці методологічні інструменти дали можливість зрозуміти та простежити механізм впливу логіки, риторики та музику на формування особистості у сучасну добу.*

***Наукова новизна** полягає у виявленні нового механізму впливу логіки, музики та риторики на формування нових компетенцій особистості у сучасному суспільстві.*

***Висновки.** В умовах сучасних соціально-культурних трансформацій складові «семі вільних мистецтв» – логіка, музика та риторика продовжують відігравати важливу роль у формуванні гармонійної, свідомої та креативної особистості XXI ст. Взаємодія цих наук сприяє формуванню у сучасної особистості критичного мислення, емоційного інтелекту, здатності до комунікації, соціальної адаптації та самовираження. Логіка навчає структуровано мислити та аналізувати, риторика – переконувати, аргументувати та впливати на суспільну думку, а музика – глибше пізнавати себе та світ через емоції, символи та культурні коди. У сучасному інформаційному суспільстві, де зростає значення міждисциплінарних підходів, саме синтез логіки, риторики та музики забезпечує ефективне формування життєвих компетенцій особистості та її активну участь у соціокультурних процесах.*

***Ключові слова:** особистість, логіка, музика, риторика, інформаційне суспільство, креативність, музична риторика.*

Mariya KALASHNYK
Doctor of Art History, Professor, Honored Worker of Arts of Ukraine, Professor of the Department of Musical Art, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, 29 Alchevskikh St, Kharkiv, Ukraine, 61002
ORCID: *0000-0002-6432-2776*
Scopus-Author ID: *57218623176*

Ganna KHIRINA
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Fundamental and Social Sciences, National Pharmaceutical University, 53 Hryhoriy Skovorody St, Kharkiv, Ukraine, 61002
ORCID: *0000-0003-1293-8189*

Yurii NOVIKOV
Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor, First vice-rector, Dnipro Academy of Music, 10 Lyvarna St, Dnipro, Ukraine, 49000
ORCID: *0000-0003-0230-6380*

To cite this article: Kalashnyk, M., Khirina, G., Novikov, Yu. (2025). Lohika, muzyka ta rytoryka yak zasib formuvannia osobystosti ta yii zhyttiediialnosti v umovakh suchasnykh sotsialno-kulturnykh transformatsii [Logic, music and rhetoric as a means of shaping personality and its life activity in the context of contemporary socio-cultural transformations]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 220–231, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-29

LOGIC, MUSIC AND RHETORIC AS A MEANS OF SHAPING PERSONALITY AND ITS LIFE ACTIVITY IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS

The aim of the article *is to analyze the use of logic, rhetoric, and music as tools for shaping the modern individual, their competencies, skills, and behavior within the contemporary socio-cultural space, the formation of public opinion, and their influence on social processes in today's world.*

Methodology. *Achieving the stated aim involves the use of general scientific, analytical, and comparative-historical methods to study the influence of the science of logic on personality development. The method of discourse analysis allowed the examination of rhetoric in the context of power, ideology, and its influence on the formation of public opinion. The phenomenological method was used to analyze the subjective experiences of individuals in perceiving music and rhetorical texts. The analysis of social networks included studying the influence of specific musical and rhetorical works, disseminated in media, on the behavior and responses of society and its individual members. Content analysis was used to examine the lyrics of songs, speeches, and addresses for the presence of particular ideas, emotions, ideologies, and to assess group discussions on certain musical or rhetorical topics to analyze collective opinion. These methodological tools made it possible to understand and trace the mechanism by which logic, rhetoric, and music influence personality development in the modern era.*

Scientific novelty *lies in identifying a new mechanism by which logic, music, and rhetoric contribute to the formation of new competencies in individuals within contemporary society.*

Conclusions. *In the context of contemporary socio-cultural transformations, the components of the "seven liberal arts" – logic, music, and rhetoric–continue to play a crucial role in shaping a harmonious, conscious, and creative personality of the 21st century. The interaction of these disciplines contributes to the development of critical thinking, emotional intelligence, communication skills, social adaptability, and self-expression in the modern individual. Logic teaches structured thinking and analysis; rhetoric fosters the ability to persuade, argue, and influence public opinion; and music enables deeper self-understanding and perception of the world through emotions, symbols, and cultural codes. In today's information society, where interdisciplinary approaches are increasingly important, the synthesis of logic, rhetoric, and music ensures the effective formation of life competencies and encourages active participation in socio-cultural processes.*

Key words: *personality, logic, music, rhetoric, information society, creativity, musical rhetoric.*

Актуальність проблеми. Сучасний світ знаходиться в стані глибоких трансформаційних процесів, які торкаються не тільки зовнішніх умов буття людства, але й їх світогляду, системи цінностей, навичок та компетенцій, якими потрібен володіти кожен член суспільства, щоб бути йому корисним та знайти своє відповідне місце у системі соціокультурних взаємин. Особливо гостро постає проблема особистості, роль та місце у суспільстві якої набуває нових сенсів

в умовах цифровізації, широкого використання інформаційних технологій у всіх сферах діяльності, в тому числі й у мистецтві, культурної мобільності, різноманітних складних способів культурної взаємодії. Світ змінюється, що впливає на всі сфери життя людського суспільства, зокрема на сферу освіти, культури, мистецтва. А це в свою чергу вимагає формування нових якостей у сучасної людини – таких як, гнучкість, креативність, критичне мислення, швидкість у прийнятті рішень та оволодінні новими навичками та компетенціями, яких вимагають нові умови існування людства. Виникає питання про засоби формування цих якостей у сучасної особистості – людини XXI ст. Цікавим є те, що універсальними засобами формування та розвитку особистості, ще з часів Античності та Середньовіччя є логіка, музика та риторика. Логіка формує у особистості критичне мислення, аналітичні здібності, без чого неможлива діяльність в сучасному інформаційному суспільстві, яка фактично перетворюється на творчу або містить певний творчо-естетичний компонент. Музика впливає на емоційну сферу, розвиває уяву, емпатію, естетичний смак. А риторика дає основи грамотного мовлення, комунікації, переконання – необхідних навичок у будь-якій сфері творчої діяльності. Поєднання логіки, музики та риторики сприяє формуванню особистості, що є пріоритетом освіти у всьому світі у XXI ст. Логіка, музика та риторика, які з'явилися, як складові системи «семі вільних мистецтв» у Давній Греції та набули нового змісту у Середньовіччі, сьогодні набувають нового сенсу в процесі формування інтелектуальної, креативної, дієвої, технічно грамотної, високо моральної творчої особистості, здатної адаптуватися до нових умов і творити нову реальність.

Отже, тема дослідження є надзвичайно актуальною, оскільки поєднує гуманітарну глибину, освітню практику та культурну місію у формуванні нового покоління – творчих, вільних, мислячих людей.

Мета статті полягає у дослідження особливості застосування логіки, музики та риторики в процесі формування творчої особистості, її компетенцій, навичок поведінки у соціумі в сучасних умовах, впливу музики та риторики на соціальні процеси у сучасному світі, визначення ролі риторики та музики у формуванні громадської думки та політичного життя, соціальних трансформацій, мобілізуючої ролі та індикаторів культурних вподобань та настроїв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукових досліджень засвідчує, що дослідження теми ролі логіки, музики та риторики у формуванні особистості в умовах сучасних процесів трансформації світового суспільства є предметом дослідження таких наук як філософія, культурологія, мистецтвознавство, педагогіка та психологія і розглядалася з різних точок зору багатьма науковцями. Три компоненти тріади логіка – музика – риторика досліджуються як окремо, так й в зв'язку між собою.

Аналіз взаємозв'язку логіки та риторики як методологічних засобів формування критичного мислення міститься в роботі Н. А. Колотілової (Колотілова, 2019, с. 69–72), роль логіки в соціально-політичному житті суспільства розглядається Т. І. Бондар (Бондар, 2011, с. 3–7), зв'язку логіки та музики присвячене дослідження Н. М. Беліченко (Беліченко, 2017, с. 101–107), І. Б. Пясковського (Пясковський, 2009, с. 21–25).

Роль музики у формуванні сучасної особистості розглядається в працях О. Й. Злотника (Злотник, 2019), Ю. А. Картави (Картава, 2015, с. 274–281), Лі Хуйфан (Лі Хуйфан, 2020, с. 151–156), Б. М. Мазур (Мазур, 2020, с. 34–37), Я. Г. Соловей (Соловей, 2015, с. 121–125).

Проблема використання риторики для формування та розвитку сучасної особистості, фахівців різних галузей знайшла своє відображення в наукових дослідженнях Д. В. Будянського, М. Г. Друшляк, О. В. Семеніхіної, І. І. Харченко, В. О. Горбачук, О. С. Чашечникової (Будянський, Друшляк, Семеніхіна, Харченко, Горбачук, Чашечникова, 2021, с. 82–96), Н. Дуднік (Дуднік, 2023, с. 47–53), О. Б. Залюбівської (Залюбівська, 2010, с. 126–132), Л. О. Касьяненко (Касьяненко, 2024, с. 84–92), Т. Я. Конівіцької (Конівіцька, 2019, с. 383–385), О. Корчової (Корчова, 2015, с. 196–206), А. В. Усатого (Усатий, 2016, с. 217–229).

Однак, незважаючи на досить широкий спектр та кількість наукових досліджень, у вивченні проблеми ролі та значення логіки, музики та риторики у формуванні особистості

в умовах сучасних соціально-культурних трансформацій немає чітких визначень компетенцій, якими повинна володіти сучасна особистість, її нова роль у суспільстві та комунікативному просторі культури, не досліджений механізм ролі логіки, музики та риторики на формування цих компетенцій, їх роль у життєдіяльності сучасної людини та суспільства в цілому. Тому тема ролі логіки, музики та риторики у формуванні особистості та її життєдіяльності в умовах сучасних соціально-культурних трансформацій відкриває широкі можливості для дослідницької діяльності та філософсько-мистецтвознавчого аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Формування сучасної особистості відбувається в умовах складних трансформацій інформаційного суспільства. Соціокультурний простір сьогодення характеризується значним впливом інформаційних цифрових технологій, глобалізаційними процесами, новими засобами комунікації та швидким поширенням знань. Головним ресурсом розвитку суспільства стає інформація, яка має тенденцію до швидкого старіння, головною цінністю, як й в попередні часи є знання, що значно підвищує роль освіти, інноваційних технологій та науки у формуванні сучасної особистості. Активне застосування у всіх сферах буття суспільства, у тому числі таких як освіта, культура, мистецтво, цифрових технологій викликає необхідність формування у особистості певних специфічних компетенцій. Особливістю сучасного етапу розвитку суспільства стала віртуалізація комунікацій між людьми та їх діяльності. Головними майданчиками для спілкування та взаємодії людей в цифрову добу стали соціальні мережі та месенджери, що корінним чином змінило характер та стиль комунікацій між людьми. Формування глобального інформаційного простору забезпечує швидкий та легкий доступ до інформації, що має як свої переваги, так і недоліки. Складною проблемою стала кібербезпека, інформаційна гігієна, розповсюдження фейкових новин, маніпуляції суспільною свідомістю за допомогою викривленої інформації. Все це потребує формування в сучасної людини критичного мислення, чіткої самоідентифікації, вміння розрізняти істину від вигадки, навичок перевірки інформації.

В умовах сучасних соціокультурних трансформацій змінилися якості особистості, компетенції, якими вона повинна володіти, щоб відчувати себе комфортно, впевнено, відчувати свою користь для суспільства.

Особистість XXI ст. повинна бути відкритою до нових знань, готовою до змін та адаптації, мати позитивний підхід до життя, а також вміти знаходити баланс між роботою і особистим життям. Важливо також підтримувати здорові стосунки з оточуючими, займатися самоосвітою і мати чіткі цілі в житті. Усе це сприяє формуванню впевненості у собі та відчуття щастя, хоча за статистикою кількість людей, які вважають себе щасливими, з кожним роком зменшується. Сучасна людина прагне жити у злагоді з собою та світом та бути впевненою у власному майбутньому. Характеристиками людини XXI ст., на наш погляд, є емпатія, толерантність, дружелюбність, чесність, щедрість, стресостійкість, самоконтроль, лідерські якості, альтруїзм, самодисципліна, наполегливість, кмітливість, компетентність у власній професії, аналітичне критичне мислення, навички вирішення проблем, вміння працювати в команді, навички публічних виступів, використання адекватної лексики, уміння задавати питання, щоб отримати необхідну інформацію, використання відповідної інтонації та тембру голосу для передачі емоцій та підкреслення важливості інформації, уміння переконувати, активне слухання.

Всі ці якості та компетенції дуже добре можна сформувати трьома складовими давніх семи вільних мистецтв – логікою, музикою та риторикою. Музика, риторика і логіка у складі діалектики, зародившись у Стародавній Греції, як складові пайдеї (античної системи освіти та виховання громадянина полісу), трансформувалися з часом, перетворилися на науки та здобули новий зміст у сучасну добу та використовуються як ефективні засоби формування особистості в наш час.

Знання науки логіки в сучасну інформаційну добу на відміну від давніх часів не тільки допомагає правильно формулювати думки в пошуках істини або трактувати священні тексти, але й є основою багатьох наук, таких як математична та символічна логіка, інформатика, кібернетика, комп'ютерні науки, економіка, право. Логіка, яка є основою раціонального мислення, у сучасному світі відіграє важливу роль у формуванні здатності до критичного мислення та аналізу,

допомагає приймати обґрунтовані рішення, контролювати емоції та покращувати комунікацію. Логічний підхід до вирішення конфліктів дозволяє знаходити компроміси, а самоусвідомлення через аналіз власних дій веде до особистісного зростання. Наука логіка допомагає людині стати більш зрілою, раціональною і співчутливою. Особливо важливу роль займає логіка в сучасних інформаційних війнах.

Знання логіки допомагає сучасній людини вміло захистити себе від впливу маніпуляцій та пропаганди, виявляти логічні помилки, такі як підміна понять, хибні аналогії, аргументи до емоцій, з чим ми постійно стикаємося. Критичне мислення, яке формує логіка, дозволяє скептично оцінювати заяви політиків, журналістів та блогерів, які досить часто використовують демагогічні прийоми при досягненні не завжди благих цілей. У сучасних інформаційних конфліктах мас-медіа, політики, фахівці з реклами, автори контенту в соцмережах часто використовують вибіркове подання інформації, яку можуть навмисно спотворювати, замовчувати певну частину фактів, використовують емоційне забарвлення контенту, ігнорують альтернативну точку зору. В умовах дуже швидкого розповсюдження інформації, динамічної її зміни тільки логіка навчає аналізувати та верифікувати явища, розрізняти факти від їх інтерпретації, відстежувати послідовність та структуру аргументації, чітко визначати використання методики підтасовки фактів або селективного висвітлення інформації. Знання законів логіки, теорії доказу та аргументації надає вміння протидіяти фейкам та дезінформації, які є основою інформаційної війни, ідентифікувати некоректні джерела, відфільтровувати ІПСО та клікбейт, що постійно використовують ЗМІ. Логічне мислення формує в сучасної людини інформаційну гігієну, без якої життя людини в період трансформацій світу не може бути спокійним та зрівноваженим. Важливим завданням логіки є формування стійкої інформаційної свідомості.

Аргументована риторика, яка заснована на знанні логіки, допомагає в контрпропаганді, викриває маніпуляції суспільною свідомістю, забезпечує ефективну комунікацію в медіапросторі та допомагає боротися з дезінформацією. Можна навести декілька прикладів використання логіки в боротьбі з дезінформацією. Коли у соцмережах поширюється інформація про ті чи інші дії ворога в найближчому майбутньому, треба спочатку перевірити джерела інформації, їх надійність, визначити, чи присутня там емоційна складова, яка може досить сильно впливати на психіку людей, визначити можливу наявність логічної помилки “Post hoc ergo propter hoc” (пер. з лат. «Після цього, отже, внаслідок цього»), сутність якої полягає в тому, що якщо одна подія відбулася після іншої, то вважається, що перша подія спричинила другу, хоча між ними може не бути причинно-наслідкового зв’язку. У результаті такого механізму використання знань логіки можна зробити висновок про те, що дана новина є фейковою.

Досить часто ворог використовує в інформаційній війні вибірковий статистичний матеріал, спотворені дані соціологічних досліджень для створення ілюзії у свідомості людей. Для перевірки та спростування подібних тверджень треба провести логічний аналіз, ознайомитися з першоджерелами цієї інформації, пошукати альтернативне пояснення наданої інформації, перевірити на логічну помилку хибної кореляції. У наслідок такого застосування логіки можна зробити висновок про маніпулятивне використання статистики, що дозволяє ефективно протидіяти неправдивим твердженням.

Логіка нерозривно пов’язана з риторикою, а риторика з музикою. Слова та звуки завжди впливають на емоції, думки та поведінку, формуючи не тільки окрему особистість, але й суспільну свідомість. Музика й риторика в сучасну епоху стали ефективними засобами комунікації, вони мають здатність об’єднувати спільноти, транслювати культурні цінності та сприяти соціальним змінам, формувати колективну ідентичність, стимулювати солідарність та мобілізують людей до дії.

Музика завжди сильно впливала на особистість та відіграла важливу роль у формуванні психічного, емоційного та духовного стану людини. В умовах сучасних соціокультурних трансформацій у світі, коли людина відчуває на собі складність, а іноді й трагічність цих процесів, відбувається активний пошук дієвих засобів підтримки психологічного здоров’я людини, яка опинилася в складних життєвих обставинах, зокрема під час бойових дій, втрати власного дому, близьких, звичних умов життя. Війни, які постійно точаться на планеті,

не сприяють ментальному здоров'ю людей. Тому музика сьогодні стає дієвим засобом психологічного розвантаження, досягнення стану катарсису, стимулом для активних дій, допомагає людині зосередитися на певній справі та надихнутися новими ідеями.

Музика здатна викликати увесь спектр емоцій, регулювати настрій, впливати на поведінку та навіть сприяти психічному і фізичному благополуччю особистості, тому активно використовується як емоційний чинник виховання сучасної особистості, формування в неї певних якостей.

Звуки, мелодії, ритми стимулюють певні ділянки головного мозку, що призводить до різних емоційних реакцій людини, таких як радість, смуток, спокій або збудження. Швидка музика з активним темпом зазвичай викликає енергію та позитивні емоції (радість, збудження), повільна музика сприяє заспокоєнню або викликає смуток та меланхолію. Мажорні тональності асоціюються з більш позитивними емоціями, тоді як мінорні – з меланхолійними або трагічними. Гучна музика часто сприяє збудженню та енергії, а тиха – спокою та розслабленню.

Музика, як чинник впливу на особистість, має ефект катарсису, який полягає у здатності музичних творів викликати емоційне очищення, звільнення від накопичених негативних переживань через їх вираження або переживання під час прослуховування чи виконання музики. Музика допомагає слухачу або виконавцю вивільнити напружені емоції, такі як гнів, смуток чи тривога, створюючи відчуття полегшення. Цей ефект схожий на те, як людина почувається після глибокого плачу або вираження пригнічених почуттів. В умовах сучасних болючих трансформацій, коли людина іноді відчуває відчуженість від самої себе, від суспільства, від результатів своєї праці, ефект музичного катарсису є важливим чинником допомоги людині зберегти своє ментальне здоров'я.

Прослуховування або виконання музики, яка відповідає внутрішньому емоційному стану, дозволяє краще усвідомити та виразити свої почуття. Наприклад, трагічна музика може допомогти краще пережити і змиритися зі смутком або втратами. Сьогодні в багатьох країнах, зокрема і в Україні, ефект музичного катарсису часто використовують у музикотерапії. Музика допомагає пацієнтам виплеснути важкі або пригнічені емоції в безпечному середовищі, полегшити емоційне навантаження, стимулювати процес одужання. Цю методику сьогодні активно використовують при реабілітації людей, що постраждали від бойових дій. Можна навести декілька прикладів конкретних музичних творів, які викликають катарсис. До таких творів відноситься меса Вольфґанґа Амадеуса Моцарта «Реквієм (KV 626), ре мінор» ("Requiem") (1791 р.), яка відома своєю трагічною та одночасно піднесеною атмосферою, що сприяє глибоким емоційним переживанням, створює відчуття очищення через драматичне і духовне вираження тем життя і смерті. «Симфонія № 9 ор. 125, ре мінор» (1824 р.) Людвіга ван Бетховена містить знамениту «Оду до радості» ("Ode an die Freude"), написану на слова Фридриха Шиллера, яка викликає почуття тріумфу і братерства. Цей твір часто приводить до відчуття емоційної кульмінації, коли музика виходить на новий рівень емоційної піднесеності. «Адажіо для струнних» ("Adagio for Strings") (1936 р.) Семюела Барбера – дуже трагічний музичний твір, який викликає глибокі емоції смутку, що може призвести до катарсичного вивільнення. Цей твір часто використовується на трагічних подіях і поминальних церемоніях. «Богемна рапсодія» ("Bohemian Rhapsody") (1975 р.) британського рок-гурту "Queen", написана Фредді Мерк'юрі, попри те, що це сучасна рок-пісня, завдяки зміні настроїв і динаміки може викликати у слухачів сильні емоційні переживання і відчуття катарсису.

Сучасна особистість, яка існує в умовах інформаційних технологій, зокрема музичних, часто сприймає музику як «саундтрек» свого життя, що супроводжує її в різних подіях та допомагає відчути більше сенсу та емоційного забарвлення до різних моментів життя та діяльності. Люди, особливо представники молодого покоління, навіть створюють свої плейлисти, щоб краще впоратися з різними емоційними станами або щоб супроводжувати певні особисті події. Наприклад, улюблена пісня може стати нагадуванням про часи дружби, подорожей, навчання, а через роки викликати ностальгію та певну емоційну реакцію. Музика супроводжує людину під час роботи, занять

спортом, їзди на автомобілі, допомагає впорядкувати думки та емоції. Люди по-різному реагують на музику, залежно від їхнього культурного бекграунду, особистих уподобань і навіть поточного емоційного стану. Те, що для однієї людини може бути джерелом радості, для іншої може бути нейтральним або навіть викликати негативні емоції.

Музика є дієвим чинником впливу на особистість з метою формування у неї різних почуттів та емоцій. Для релаксації та заспокоєння використовується спокійна музика, наприклад, звуки природи або інструментальні композиції, які сприяють розслабленню та відчуттю внутрішньої гармонії. Для підвищення енергії та мотивації використовується музика з високим темпом і сильним ритмом (наприклад, рок, поп, електронна музика), що стимулює активність та допомагає зосередитися на виконанні завдань, підвищуючи рівень мотивації. Для введення людини в стан страху та тривоги деякі музичні твори, зокрема в жанрах хорору або трилеру, навмисно використовують дисонанс і нестандартні звуки для того, щоб викликати почуття напруження або тривоги. Наприклад, під час занять спортом сучасні спортсмени тренуються під енергійні треки, що підсилюють активність під час фізичних вправ, інтенсивні ритми, особливо з жанрів електронної музики, хіп-хопу, рок-музики, допомагають спортсменам налаштуватися на фізичне навантаження. Вибір музики під час виходу на ринг або поле, що грає перед поєдинком, може підкреслювати не тільки настрій бійця або команди, задавати тон поєдинку, а й мати потужну підтримку з боку власного народу та виражати національну ідентичність спортсмена. Наприклад, відомий український боксер Олександр Усик виходив на ринг під такі композиції українських музикантів – «Козаки» у виконанні гурту «Тінь Сонця», «Терпи, козак» у виконанні DREVO, «Браття» Василя Жадана, «Сам собі країна» Кузьми Скрябіна у виконанні Олександра Пономарьова, «Барабан» авторства та виконання Klavdia Petrivna та Артема Пивоварова (Блажко, 2024).

В умовах шаленого темпу життя сучасного суспільства, великого психоемоційного навантаження на особистість важливу роль відіграє музика для релаксації. Переважно це композиції для медитації або йоги, які створюють заспокійливу атмосферу та допомагають знижувати рівень стресу. Найбільш популярними сьогодні у світі композиціями для релаксації та медитації вважаються твори Снатам Каур (Snatam Kaur), виконавиці та поетеси із США, творчість якої є поєднанням киртану і релігійної музики Індії; MC Yogi, американського репера, у творчості якого поєднуються ритм та лірика; Маді Дас (Madi Das), творчість яких характеризується ф'юженом (злиттям музики киртану, хіп-хопу, дабстепу, року, джазу та кантрі); шотландської художниці та виконавиці Джулії Фауліс (Julie Fowlis), пісні якої викликають у слухачів містичні, але одночасно й енергійні, динамічні відчуття танцю та руху; Нірінжан Каур (Nirinjan Kaur), музика якої викликає почуття легкості свідомості та релаксації; Яй-Джагдеш (Jai-Jagdeesh), індійського художника та музиканта, автора енергійних та витончених мелодій; реггі-музиканта Тревора Холла (Trevor Hall), твори якого стали символом миру, любові та єдності; Тіни Маліа (Tina Malia), композиції якої містять елементи фолку, дрім-попу, священних індійських, єврейських та сикхських пісень (Музика для медитації та релаксації на кожен день, 2017).

Музика є важливим засобом вираження соціального та політичного протесту, опозиційності, її можна назвати музикою протесту. Ідея музичних творів, які стали символами боротьби людей за свої права, не нова. Так, перші чотири ноти всесвітньо відомої Симфонії № 5 ("Symphony № 5") (1804–1808 рр.) Людвіга ван Бетховена часто трактуються музикознавцями як символ боротьби і подолання життєвих труднощів. Деякі частини твору Антоніо Вівальді «Пори року» ("The Four Seasons") (1723 р.) також інтерпретують як відображення боротьби між миром і насильством.

Протест проти війни, насильства, горя людей – важлива тема, яка знайшла своє відображення в багатьох музичних творах. Наприклад, ораторія Едварда Бенджаміна Бріттена «Військовий реквієм» ("War Requiem") (1962 р.) для сопрано, тенора і баритона солістів, камерного ансамблю, хору хлопчиків, змішаного хору, оркестру присвячена пам'яті всіх полеглих у Першій та Другій світових війнах. У творі поєднується поезія Вільфреда Овена, яка описує жахи війни, з традиційною католицькою месою, що створює дуже сильний

психологічний та емоційний вплив на слухача. Всесвітньо відомим протестом проти війни стала меса Карла Дженкінса «Озброєна людина: Меса миру» (“The Armed Man: A Mass for Peace”) (1996 р.) – мультикультурний сучасний твір, який поєднує католицьку месу з народною французькою піснею “L’homme armé” («Озброєна людина») доби Відродження та мусульманським призивом до віруючих. Завдяки нестандартним засобам і формам (імітація тупотіння солдатських черевиків, артилерійської канонади, грохоту бою, у поєднанні з військовим маршем та григоріанським хоралом) створюється значний емоційний вплив не тільки на безпосереднього слухача твору, але й на суспільство. Фінальною фразою меси стали бажані для всього людства слова «Краще мир, ніж війна!». Поєднання в цьому випадку слів та музики стали значним проявом суспільної думки щодо війни.

Історія боротьби українського народу за свою незалежність, право на власну державність та самоідентифікацію була відтворена в багатьох музичних творах українських композиторів, зокрема, опері М. В. Лисенка «Тарас Бульба» (1890 р.), оригінальному хоровому творі на слова «Заповіту» Т. Г. Шевченка (1868 р.), лейтмотивом яких є висока патріотична ідея. Ці твори М. В. Лисенка вважаються символами української культури, незламності духу нашого народу та активно використовуються для формування національної самоідентифікації українського народу в наш час.

Прикладом висвітлення подій сучасної історії України може служити хоровий цикл – кантата «Майдан 2014», написаний відомим українським композитором В. В. Сильвестровим під впливом та враженнями Майдану 2014 р., учасником якого був сам митець. Твір завершується колисковою, і це, на думку композитора, не є випадковим. «Вся ця подія – і Майдан, і взагалі всі воїни, – все ж таки спирається на сім’ю. Це робиться, щоби сім’ї було добре у світі. Це мати, батько і дитя. Цим завершується Майдан», – розповідав В. В. Сильвестров в інтерв’ю Радіо Культура 18 листопада 2021 року (Радкевич, 2021).

Гімни, як національні, так і революційні, об’єднують народи та формують національну ідентичність. Державний гімн є одним із головних символів держави, який у словах та музиці розкриває її зміст, містить своєрідну програму та цілі діяльності нації, її національну ідею. Гімн держави можна вважати своєрідним кодом нації, її візитівкою. Державний гімн України – твір на слова Павла Чубинського та музику Михайла Вербицького «Ще не вмерла Україна», створений ще у 1862–1863 роках, став справжнім символом боротьби українського народу за свою свободу та незалежність, ознакою самоідентифікації українців, прикладом незламності нашого народу. Гімн «Ще не вмерла Україна» – сьогодні найбільш відомий український музичний твір у світі. Так, у серпні 2022 року був встановлений світовий рекорд «Наймасовіше одночасне виконання Гімну України у 50 країнах світу», метою якого було привернути увагу всього світу до війни в Україні та організація дієвої допомоги українцям для досягнення справедливого миру (Яворський, 2024).

Сучасна музика, зокрема популярні жанри, такі як хіп-хоп, поп та рок, має значний вплив на молодь. Тексти пісень допомагають молодим людям виражати емоції та формувати соціальні й культурні погляди. Музика впливає на стиль життя, мову та політичну активність молоді. Деякі пісні популяризують ідеї соціальних змін, обговорюють питання рівності та прав людини, сприяючи культурним трансформаціям. Таким чином, музика є не лише емоційним, але й потужним соціальним і політичним інструментом, який активно формує культуру та сприяє змінам у суспільстві.

З музикою тісно пов’язана риторика – наука про мовленнєвий вплив, яка вивчає закони мислення та мовлення, механізми створення усного й писемного тексту, охоплює різні аспекти комунікації, зокрема, аналіз, структурування та представлення інформації з метою переконання.

У риториці виділяють кілька основних прийомів, які використовуються для досягнення переконливості. Етос – створення довіри до оратора шляхом демонстрації його компетентності, чесності та моральності. Логос – використання логічних аргументів і доказів для підтримки тверджень. Пафос – апеляція до емоцій слухачів, спрямована на викликання співпереживання або інших емоційних реакцій. Ефективність цих прийомів залежить від контексту, аудиторії та мети комунікації.

Риторика відіграє ключову роль у формуванні громадської думки та розвитку політичних і соціальних рухів. Майстерне використання риторичних прийомів політиками та лідерами громадської думки може значно вплинути на суспільні настрої й поведінку. Наприклад, промови Мартіна Лютера Кінга-молодшого, Малкольма Х та інших лідерів громадянських прав у США стали потужними інструментами змін у суспільстві завдяки ефективному використанню риторики.

Маніпулятивна риторика використовує мовленнєві засоби для прихованого впливу на свідомість і поведінку людей. Це може містити навіювання, створення стереотипів та емоційні апеляції задля досягнення цілей маніпулятора. Наприклад, політичні режими часто формують образ ворога або обіцяють нереальні блага через популістські гасла.

Риторика як інструмент може як сприяти позитивним змінам, так і служити засобом маніпуляції. Розуміння її механізмів допомагає критично оцінювати інформацію та виявляти спроби впливу. Музика та риторика, обидва мистецтва впливу, часто переплітаються, створюючи потужний ефект на слухачів. Ще в добу бароко (XVI–XVIII століття) виникла концепція музичної риторики, яка розглядала музику як аналог ораторського мистецтва. Композитори доби бароко запропонували та втілили у своїх творах такі прийоми музичної риторики, як повторювання інтонації, що надає музичній композиції урочистості й переконливості (Й. С. Бах), арії, де кульмінація досягається в останніх тактах фрази, як риторичне підсилення емоцій (Г. Шютц, Г. Ф. Гендель), звернення до уявного або відсутнього адресата, часто музично підкреслюється змінною гармонією або зупинкою ритму (К. Монтеверді), поєднання несумісних музичних жестів для вираження емоційної кризи або конфлікту, несподівані гармонійні модуляції (Й. С. Бах), висхідний інтервал (секста або септима), що символізує вигук або сильне почуття (Й. С. Бах), сповільнення музичного руху перед важливим акордом, пауза або затримка (риторична пауза) (А. Вівальді). Ці прийоми музичної риторики і в наш час залишаються ефективними засобами вираження емоцій та переконань. Подібно до того, як оратори використовують слова, музика впливає на особистість через інтонації.

Поєднання музичних і риторичних елементів у публічних виступах може значно посилити їхній вплив. Наприклад, гіпнотичні ефекти досягаються через повтори фраз або мелодій, що закріплюють основну ідею. Ритм у мовленні або музиці може підвищити енергію виступу та залучити увагу слухачів. У музиці бароко інструментальні концерти часто були побудовані як діалог між солістом та оркестром, що імітувало риторичні суперечки й розмови, підкреслюючи емоційний вираз і драматургію.

Промова американського проповідника Мартіна Лютера Кінга «Я маю мрію» (“I Have a Dream”) 28 серпня 1963 р. є класичним прикладом використання риторичних прийомів, таких як повтори та апеляція до емоцій, що надихнули мільйони людей на боротьбу за громадянські права. Пісня «Уяви» (“Imagine”) (1971 р.) Джона Леннона й гурту “The Beatles” закликала до миру та єдності, використовуючи прості, але глибокі слова, що торкалися сердець слухачів по всьому світу. Боб Ділан і його пісні, зокрема «Подих вітру» (“Blowin’ in the Wind”) (1963 р.), стали гімнами руху за громадянські права у США, символом мрії американського народу про мир, свободу та щастя для кожної людини.

Поєднання слів і мелодії є потужним інструментом для передачі та популяризації ідей. Музика здатна донести емоційний заряд, а слова – конкретику та глибину думки. Разом вони створюють незабутній вплив, який може змінювати суспільні настрої та спонукати до дій.

Сучасна українська музика та риторика відіграють важливу роль у мобілізації суспільства на боротьбу, особливо в умовах війни. Наведемо декілька прикладів. Пісня Степана Чарнецького «Ой у лузі червона калина», написана ще в 1914 році, стала символом спротиву та національної єдності, її виконують як на передовій, так і в тилу. Сучасний твір Тараса Боровока – пісня «Байрактар», присвячена турецькому безпілотнику, який на початку війни допомагав на фронті українським бійцям, швидко набула популярності та підняла бойовий дух українців. Слогани Євромайдану стали важливими засобами боротьби за справедливість. Під час протестів 2013–2014 років використовувалися гасла, які об’єднували людей та підкреслювали спільні цінності, наприклад, «Україна – це Європа», «Разом – сила!»,

«МИ Є», «Слава Україні! – Героям слава!», «Слава нації! – Смерть ворогам!», «Ми переможемо!». Промови лідерів громадської думки, їх виступи, що акцентували на єдності, незалежності та боротьбі за свободу, сприяли консолідації суспільства.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Вивчення логіки у всі часи сприяє формуванню в особистості критичного мислення та вміння аналізувати дійсність, себе, суспільство. Особливо важливо це стало у XXI столітті, коли в світі сформувалося інформаційне суспільство. У сучасних реаліях, як ніколи, наука логіка перетворюється на потужний інструмент у боротьбі в інформаційній війні. Вона дозволяє розпізнавати фейки та маніпуляції, аналізувати аргументи та статистику, викривати пропаганду та конспірологію, вести ефективну комунікацію та дебати, захищати себе та суспільство від паніки та дезінформації, дотримуватися інформаційної гігієни, зберігати стійкість під час ІПСО. Слова та звуки мають значний вплив на наше сприйняття й емоції. Вони здатні як надихати й мотивувати, так і викликати стрес. Усвідомлення цієї сили допомагає відповідальніше обирати слова й тон у спілкуванні, що сприяє взаєморозумінню та позитивному впливу. Це не лише покращує особисті стосунки, а й може впливати на суспільство загалом. Музика й риторика – потужні засоби позитивних змін. Музика знижує стрес, покращує настрій і навіть впливає на фізіологічні процеси. Риторика ж використовує логіку й емоції для переконання, формування громадської думки й мотивації до дій. У майбутньому, з розвитком технологій, музика й риторика ще глибше інтегруються в різні сфери життя. Вони можуть ефективніше впливати на емоції слухачів і слугувати інструментами освіти, комунікації та розвитку критичного мислення. Отже, усвідомлене й відповідальне використання сили слів і звуків є важливим кроком до особистих і суспільних змін.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беліченко Н. М. Логіка поліфонічного мислення у перспективі музикознавчих студій. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2017. Вип. 2. С. 101–107.
2. Блажко Л. Скрябін, пісня про козаків та власні вірші. Найкращі композиції, які обирав Усик для виходу на ринг. 21.12.2024. URL: https://www.rbc.ua/rus/styler/skryabin-pisnya-kozakiv-ta-vlasni-virshi-1734799513.html
3. Бондар Т. І. Логіка в соціально-політичному контексті. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. № 2. С. 3–7.
4. Будянський Д. В., Друшляк М. Г., Семеніхіна О. В., Харченко І. І., Горбачук В. О., Чашечникова О. С. Типологія електронних ресурсів у формуванні риторичної культури фахівця. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2021. № 1. С. 82–96.
5. Дудник Н. Теоретичні засади формування риторичної компетентності майбутніх педагогів у процесі фахової підготовки. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2023. № 1. С. 47–53.
6. Залюбівська О. Б. Педагогічні засади формування риторичної культури особистості. *Вісник Вінницького політехнічного інституту*. 2010. № 6. С. 126–132.
7. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 254 с.
8. Картава Ю. А. Виховний вплив музичного мистецтва на формування особистості дитини. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2015. № 3. С. 274–281.
9. Касьяненко Л. О. Феномен риторики в ораторському мистецтві та музичному виконавстві. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. № 1. С. 84–92.
10. Колотілова Н. А. Логіка і риторика в дослідженнях аргументативної проблематики початку XXI ст. *Гілея : наук. вісн*. 2019. Вип. 142 (2). С. 69–72.
11. Конівіцька Т. Я. Риторичні аспекти діяльності психологів у надзвичайних ситуаціях. *Проблеми та перспективи розвитку системи безпеки життєдіяльності* : матеріали XIV Міжнар. наук.-практ. конф. молодих вчених, курсантів та студентів (Львів, 28–29 берез. 2019 р.). Львів, 2019. С. 383–385.
12. Корчова О. Структурно-змістові складники риторичної компетентності майбутніх фахівців соціономічної сфери. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2015. № 6. С. 196–206.
13. Лі Хуйфан. Розвиток музикальності особистості як проблема науково-педагогічного знання. *Молодь і ринок*. 2020. № 5. С. 151–156.
14. Мазур Б. М. Сучасне мистецтво як інструмент формування свідомості суспільства. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ, 2020. Вип. 37. С. 34–37.

15. Музика для медитації та релаксації на кожен день. 01.12.2017. URL: https://yogafest.com.ua/uk/muzika-dlya-meditaciyi-ta-relaksaciyi-na-kozhen-den/

16. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мистецтві. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. 2009. № 1 (2). С. 21–25.

17. Радкевич Н. Сильвестров про хоровий цикл «Майдан 2014»: «Це велика кантата, яка закінчується колисковою». 18.11.2021. URL: https://suspilne.media/culture/182032-silvestrov-pro-horovij-cikl-majdan-2014-ce-velika-kantata-aka-zakincuetsa-koliskovou/

18. Соловей Я. Г. Музика у духовному розвитку особистості. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія: Педагогіка та психологія*. 2015. Вип. 1. С. 121–125.

19. Усатий А. В. Формування риторичної культури майбутнього вчителя-словесника. *Педагогічна риторика: історія, теорія, практика* : монографія / за ред. О. А. Кучерук. Київ, 2016. С. 217–229.

20. Яворський О. День Державного гімну України: цікаві факти та яскраві виконання. 10.03.2024. URL: https://shotam.info/den-derzhavnoho-himnu-ukrainy-tsikavi-fakty-ta-iaskravi-vykonannia/

REFERENCES:

1. Belichenko, N. M. (2017). Lohika polifonichnoho myslennia u perspektyvi muzykoznavchykh studii [The logic of polyphonic thinking in the perspective of music studies]. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia. muzykoznavstvo*. 2, 101–107 [in Ukrainian].

2. Blazhko, L. (2024). Skriabin, pisnia pro kozakiv ta vlasni virshi. Naikrashchi kompozytsii, yaki obyrav Usyk dlia vykhodu na rynh [Scriabin, a song about the Cossacks and his own poems. The best songs that Usyk chose to enter the ring]. https://www.rbc.ua/rus/styler/skryabin-pisnya-kozakiv-ta-vlasni-virshi-1734799513.html [in Ukrainian].

3. Bondar, T. I. (2011). Lohika v sotsialno-politychnomu konteksti [Logic in the socio-political context]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 3–7 [in Ukrainian].

4. Budianskyi, D. V., Drushliak, M. H., Semenikhina, O. V., Kharchenko, I. I., Horbachuk, V. O., & Chashechnykova, O. S. (2021). Typolohiia elektronnykh resursiv u formuvanni rytorychnoi kultury fakhivtsia [The typology of electronic resources in the formation of a specialist's rhetorical culture]. *Informatsiini tekhnolohii i zasoby navchannia*, 1, 82–96 [in Ukrainian].

5. Dudnyk, N. (2023). Teoretychni zasady formuvannia rytorychnoi kompetentnosti maibutnikh pedahohiv u protsesi fakhovoi pidhotovky [Theoretical principles of the formation of rhetorical competence of future teachers in the process of professional training]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia*, 1, 47–53 [in Ukrainian].

6. Zaliubivska, O. B. (2010). Pedahohichni zasady formuvannia rytorychnoi kultury osobystosti [Pedagogical bases of the formation of rhetorical culture of the individual]. *Visnyk Vinnytskoho politekhnichnoho instytutu*, 6, 126–132 [in Ukrainian].

7. Zlotnyk, O. Y. (2019). Komunikatyvnyi prostir muzychnoho mystetstva Ukrainy kintsia KhKh – pochatku KhKhI stolittia (Dys. kand. mystetstvoznavstva, Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv) [The Communicative Space of Musical Art of Ukraine in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries: a PhD thesis in Art History]. Kyiv. 254 s. [in Ukrainian].

8. Kartava, Yu. A. (2015). Vykhovnyi vplyv muzychnoho mystetstva na formuvannia osobystosti dytyny [Educational influence of musical art on the formation of a child's personality]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 3, 274–281 [in Ukrainian].

9. Kasianenko, L. O. (2024). Fenomen rytoryky v oratorskomu mystetstvi ta muzychnomu vykonavstvi [Phenomena of rhetoric in art of oration and musical performance]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, 1, 84–92 [in Ukrainian].

10. Kolotilova, N. A. (2019). Lohika i rytoryka v doslidzhenniakh arhumentatyvnoi problematyky pochatku KhKhI st. [Logic and rhetoric in the argumentative issues in the beginning of the XXI century]. *Hileia: naukovyi visnyk*, 142 (2), 69–72 [in Ukrainian].

11. Konivitska, T. Ya. (2019). Rytorychni aspekty diialnosti psykholohiv u nadzvychainykh sytuatsiiakh [Rhetorical aspects of psychologists' activities in emergency situations]. *Problemy ta perspektyvy rozvytku systemy bezpeky zhyttiediialnosti* : materialy KhIV Mizhnar. nauk.-prakt. konf. molodykh vchenykh, kursantiv ta studentiv (Lviv, 28–29 bereznia 2019). Lviv. 383–385 [in Ukrainian].

12. Korchova, O. (2015). Strukturno-zmistovi skladnyky rytorychnoi kompetentnosti maibutnikh fakhivtsiv sotsionomichnoi sfery [The structural and semantic components of rhetorical competence of future specialists of socionomic sphere]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 6, 196–206 [in Ukrainian].

13. Li, Khuifan (2020). Rozvytok muzykalnosti osobystosti yak problema naukovo-pedahohichnoho znannia [The development of personality musicality as a problem of scientific and pedagogical knowledge]. *Molod i rynok*, 5, 151–156 [in Ukrainian].

14. Mazur, B. M. (2020). Suchasne mystetstvo yak instrument formuvannia svidomosti suspilstva [Contemporary art as a tool for shaping the consciousness of society]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats*, 37. Kyiv. 34–37 [in Ukrainian].

15. Muzyka dlia medytatsii ta relaksatsii na kozhen den. (2017). [Music for meditation and relaxation for every day]. https://yogafest.com.ua/uk/muzika-dlya-meditaciyi-ta-relaksaciyi-na-kozhen-den/ [in Ukrainian].

16. Piaskovskyi, I. B. (2009). Lohichne i khudozhnie v muzychnomu mystetstvi [The logical and the artistic in the art of music]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 1, 21–25 [in Ukrainian].

17. Radkevych, N. (2021). Sylvestrov pro khorovyi tsykl “Maidan 2014”: “Tse velyka kantata, yaka zakinchuietsia kolyskovoiu” [Silvestrov on the choral cycle “Maidan 2014”: “This is a big cantata that ends with a lullaby”]. https://suspilne.media/culture/182032-silvestrov-pro-horovij-cikl-majdan-2014-ce-velika-kantata-aka-zakincuetsa-koliskovou/ [in Ukrainian].

18. Solovei, Ya. H. (2015). Muzyka u dukhovnomu rozvytku osobystosti [Music in the spiritual development of the individual]. *Naukovyi visnyk Mukachivskoho derzhavnoho universytetu. Seriia “Pedahohika ta psykholohiia”*, 1, 121–125 [in Ukrainian].

19. Usatyi, A. V. (2016). Formuvannia rytorychnoi kultury maibutnoho vchytelia-slovesnyka [Formation of the rhetorical culture of the future teacher of language]. O. A. Kucheruk (Red.). Pedahohichna rytoryka: istoriia, teoriia, praktyka: monohrafiia. Kyiv. 217–229 [in Ukrainian].

20. Yavorskyi, O. (2024). Den Derzhavnoho himnu Ukrainy: tsikavi fakty ta yaskravi vykonannia [The National Anthem of Ukraine: interesting facts and colourful performances]. https://shotam.info/den-derzhavnoho-himnu-ukrainy-tsikavi-fakty-ta-iaskravi-vykonannia/ [in Ukrainian].

УДК 791.221.24:008]
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-30

Андрій КАСЬЯНЕНКО
викладач кафедри режисури естради та масових свят, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця 36, м. Київ, Україна, 01133
ORCID: *0000-0001-6085-2190*

Бібліографічний опис статті: Касьяненко, А. (2025). До питання про пародію як форму культурної критики (зарубіжний та український контексти). *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 232–238, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-30

ДО ПИТАННЯ ПРО ПАРОДІЮ ЯК ФОРМУ КУЛЬТУРНОЇ КРИТИКИ (ЗАРУБІЖНИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТИ)

Етимологія жанру пародії не лише підкреслює його давні витоки і тривалу історію, але й натякає на неоднозначне позиціонування в статусі нового тексту та рефлексії щодо оригіналу. Хоча пародія завжди була популярною в мистецтві та медіа, але за останні десятиліття її присутність в інтернеті та цифровому просторі кратно зросла. ***Метою статті*** *є аналіз пародії як форми культурної критики, з урахуванням специфіки зарубіжного та українського контекстів пародіювання.* ***Методологія дослідження*** *ґрунтується на культурологічному підході, що уможливлює концептуалізацію пародії як форми культурної критики, інтерпретативному методі, який допомагає розкрити вплив пародії на зміну та появу культурних стереотипів, а також на систематизації та узагальненні зарубіжного та українського досвіду пародіювання.* ***Наукова новизна*** *роботи у тому, що в ній вперше в рамках українського академічного дискурсу розглянуто критичний та культуротворчий потенціал пародії.* ***Висновки.*** *Пародія – це складне, багатогранне та мультикультурне явище, яке може приймати різні форми, від сатири та іронії до абсурду і глузувань, а також використовуватися для досягнення низки цілей, враховуючи соціальну критику та розваги, підрив культурних норм і цінностей тощо. У цьому сенсі, попри визначення її як форми літературного чи художнього вираження, що імітує, перебільшує або висміює стиль, тон чи зміст іншого твору або жанру, пародія під впливом постмодерну також виявляється потужним інструментом транслювання альтернативного бачення, критики домінантних наративів і викриття лицемірства. Вона також здатна відігравати важливу роль у формуванні культурних стереотипів, як позитивних, так і негативних. Її використовують, як для підриву панівних культурних стереотипів, так і з метою сприяння укоріненню та посиленню негативних стереотипів. Загалом, є три сценарії пародіювання як культурної критики – підсилення, оскарження та створення нових стереотипів.*

Ключові слова: *пародія, культурна критика, культурні стереотипи, постмодерн, інтертекстуальність, викриття.*

Andrii KASIANENKO
Lecturer at the Department of Stage and Gala Festivals, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133
ORCID: *0000-0001-6085-2190*

To cite this article: Kasianenko, A. (2025). Do pytannia pro parodiiu yak formu kulturnoi krytyky (zarubizhnyi ta ukrainskyi konteksty) [On the question of parody as a form of cultural criticism (foreign and Ukrainian contexts)]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 232–238, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-30

ON THE QUESTION OF PARODY AS A FORM OF CULTURAL CRITICISM (FOREIGN AND UKRAINIAN CONTEXTS)

The etymology of the parody genre not only emphasizes its ancient origins and long history but also hints at its ambiguous positioning as a new text and reflection on the original. Although parody has always been popular in art and media, its presence on the Internet and in the digital space has grown manifold in recent decades. ***The purpose of the article*** *is to analyze parody as a form of cultural criticism, taking into account the specifics of foreign and Ukrainian contexts of parody.* ***The methodology*** *of the research is based on a cultural approach that allows for the conceptualization of parody as a form of cultural criticism, an interpretive method that helps to reveal the influence of parody on the change*

and emergence of cultural stereotypes, as well as the systematization and generalization of foreign and Ukrainian experience of parody. ***The scientific novelty*** *of the work lies in the fact that it is the first time in the Ukrainian academic discourse that the critical and cultural potential of parody is considered.* ***Conclusions.*** *Parody is a complex, multifaceted, and multicultural phenomenon that can take many forms, from satire and irony to absurdity and ridicule, and can be used to achieve a number of goals, including social criticism and entertainment, undermining cultural norms and values, and more. In this sense, despite its definition as a form of literary or artistic expression that imitates, exaggerates, or ridicules the style, tone, or content of another work or genre, postmodern parody also proves to be a powerful tool for conveying an alternative vision, criticizing dominant narratives, and exposing hypocrisy. It can also play an important role in shaping cultural stereotypes, both positive and negative. It is used both to undermine dominant cultural stereotypes and to help perpetuate and reinforce negative stereotypes. In general, there are three scenarios of parody as cultural criticism: reinforcement, challenge, and creation of new stereotypes. In general, there are three scenarios of parody as cultural criticism: reinforcement, challenging, and creating new stereotypes.*

Key words: *parody, cultural criticism, cultural stereotypes, postmodernity, intertextuality, exposure.*

Актуальність проблеми. Пародія – це складне та мультикультурне явище, яке використовувалося впродовж історії для коментування, критики та підриву культурних норм й цінностей. Вона може приймати різні форми, від сатири та іронії до абсурду та глузувань, а також використовуватися для досягнення низки цілей, враховуючи соціальні коментарі і розваги. За часту її визначають як форму літературного чи художнього вираження, яка імітує, перебільшує або висміює стиль, тон чи зміст іншого твору або жанру. Також важливо, що вона може бути потужним інструментом транслювання альтернативних точок зору, оскарження домінантних наративів або викриття лицемірства. Етимологія жанру – похідне від грецького слова παρωδία /paroidia (παρά – «біля», «окрім», «проти» + ᾠδή – «пісня») (Hariman, 2008) – не лише підкреслює його давні витоки та тривалу історію, але й натякає на неоднозначне позиціонування в статусі нового тексту та рефлексії щодо оригіналу (Erickson, 2013). Хоча пародія завжди була популярною в мистецтві та медіа, за останні десятиліття її присутність в інтернеті кратно зросла. Цифрові платформи просто переповнені триб'ютами, мемами, реміксами та пародіями, а цитування та інтертекстуальність стали настільки поширеними в цифровій мові, що їх часто описують як центральний стовп культурної логіки інтернету (приміром, Milner, 2013; Shifman, 2013). Таке захоплення пародією в наш час підкреслює важливу роль жанру в різних соціальних та економічних структурах, а також свідчить про її далекосяжні наслідки для міжкультурної психології та міжкультурної комунікації, власне, як форми культурної критики, враховуючи сміх, підривну діяльність, переконання та розширення можливостей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пародія є надзвичайно цікавим, складним і міждисциплінарним об'єктом дослідження, про що свідчить стійкий науковий інтерес до неї з боку зарубіжних та українських вчених з різних галузей (істориків, культурологів, філософів, літературознавців та ін.). Так, Л. Хатчеон аналізує пародію в контексті реконтекстуалізації культурних текстів (Hutcheon, 1985), Ж. Женетт намагається осмислити її як новий текст, що коментує чи трансформує попередній (Genette, 1997), тоді як С. Дентіт трактує пародію як сатиричну або грайливу текстуальну трансформацію (Dentith, 2000).

Дослідження ролі пародії в модерністському мистецтві, літературі та теорії, проведене в праці М. Роуз «Пародія/мета-фікшн: аналіз пародії як критичного дзеркала для написання та сприйняття художньої літератури» (Rose, 1979), по суті, розширене до контрастних ролей, які приписують рефлексивній пародії в постмодернізмі Ф. Джеймсон і Ч. Дженкс. По-перше, твердження Ф. Джеймсона, що сучасна рефлексивна пародія «виродилася» в нерефлексивну форму пастишу в постмодернізмі, можна піддати сумніву та протиставити критиці Ч. Дженкса щодо характеристики постмодерністського мистецтва як пастишу. Чимало постмодерністських творів містять подвійне чи множинне кодування, що також характерно для нового розвитку рефлексивної пародії, що зустрічається в модернізмі. І. Васкес Санчес підкреслює, що Ф. Джеймсон вважає заміною, але найімовірнішим сценарієм найближчого майбутнього буде те, що як пародія, так і пастиш отримають нові функції від своїх постмодерністських авторів, і що ці нові функції продовжуватимуть співіснувати зі старими формами пародії, які досі використовуються модерністськими письменниками та художниками (Vaskes Santches, 2011).

Постмодерністська література часто використовує пародію як інструмент критики

споживчої культури та комерціалізації життя. Приміром, Курт Воннеґут та Девід Фостер Воллес активно використовують пародію, щоб висміяти надмірності капіталізму та невпинне прагнення до матеріального збагачення; за допомогою гіперболізованих та алогічних сценаріїв підкреслюють абсурдність та порожнечу споживацьких цінностей, спонукаючи читачів переглянути власне ставлення до споживчої культури та цінностей, які вона пропагує.

За словами О. Зозулі, в постмодернізмі пародія тісно пов'язана з явищем інтертекстуальності, яку, зокрема, потрібно трактувати в контексті «відкритості» постмодерністського тексту, коли в межах текстуальних експериментів той чи інший письменник використовує пародії допоміжні засоби (нелінійний сюжет, фрагментарність, гру, алюзії, пастиш) і, тим самим, звільняється від мовного «тоталітаризму», формуючи з допомогою звичайних мовних знаків нову текстову реальність або мікронаратив. З інтертекстуальністю тісно пов'язана, на думку деяких теоретиків постмодерну (Л. Гатчеон, Р. Нич (2007)) т. зв. «конструктивна» деконструкція пародії. «Базуючись на протиріччі й протиставленні, втілюючи стандарт подвійності й сумнівності, руйнуючи традиційні погляди на світ, постмодерністський текст продукує нову реальність, що заперечує власну причетність до її творення, а також, декларуючи параліч духовності, паралельно доводить абсурдність таких спроб. У постмодернізмі відбувається переоцінка світоглядно-естетичних та філософських цінностей у суспільстві. Зміни, як відомо, розпочались у постіндустріальний період із поступового заперечення модерністських постулатів в культурі та мистецтві й до повної відмови від них» (Зозуля, 2014, с. 28–29). Зазначена переоцінка, в якій пародія відіграє важливу роль як інструмент, підкреслює її потенціал як культурної критики.

Т. Мельникова у статті «Порівняльний аналіз визначень та класифікацій пародії з метою спроби їх термінологічного узагальнення» розглядає причини відсутності у літературознавстві уніфікованого підходу до визначення пародії та її класифікації, апелюючи до історії, багатофункціональності, соціокультурного впливу, багатогранності та інтердисциплінарності пародії. Аналізуючи підходи Ж. Женетта, Л. Хатчіон і С. Дентіта, вона наголошує, що «усі три проаналізовані позиції авторів щодо саме визначення пародії в цілому співпадають у характеристиці пародії як імітації (тексту) з метою створення комічного ефекту або критики. Існуючі розбіжності у деталях визначення лише відображають індивідуальне фокусування окремим автором на певному аспекті природи пародії» (Мельникова, 2024, с. 171).

Автор в одній зі своїх попередніх статей розглядає теоретичні аспекти становлення і розвитку пародії як мистецько-видовищної форми в сучасній українській культурі, підкреслюючи не лише її глибокі культурні та психологічні виміри, а те, що пародія окрім розважальної функції сприяє ще й соціальним змінам та розвитку критичного мислення (Касьяненко, 2024).

Мета дослідження – аналіз пародії як форми культурної критики, беручи до уваги специфіку зарубіжного та українського контекстів пародіювання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Пародія може бути потужним інструментом культурної критики, з допомогою якої люди можуть коментувати та оскаржувати домінуючі культурні норми та цінності у спосіб, який є водночас гумористичним та спонукає до роздумів. Як зазначає Л. Хатчіон, «пародія – це форма культурної критики, яка може бути використана для оскарження та підриву домінуючих культурних норм і цінностей» (Hutcheon, 1985, p. 12). З її допомогою часто апелюють до абсурдності та суперечності певних культурних норм або цінностей. Наприклад, такі коміки, як Хасан Мінхадж й Тревор Ноа, часто використовують сатиру та іронію, коментуючи та критикуючи суспільні норми та цінності, пов'язані з проблемами расизму та ксенофобії (Minhaj & Storer, 2017). Або ж можна згадати відносно нещодавній випадок іронічного ставлення до християнських цінностей на церемонії Олімпійських ігор в Парижі: мова про перфоманс, який спародіював Ісуса і «Святу вечерю», і тим самим європейці ще раз підкреслили свою культурну та цивілізаційну відмінність від представників інших цивілізацій (ісламської, китайської чи індійської) тим, що не цураються іронізувати на офіційному рівні над власними культурними основами і заявляють, що у такий спосіб хотіли «об'єднати людей», при цьому чітко розуміючи, як саме мистецтво може розділяти.

Телешоу «Сімпсони» часто пародіює американську культуру, політику та медіа, а також критикує соціальні проблеми та питання в сатиричній та гумористичній манері. Фільм «Шрек» пародіює жанр казки та диснеївські фільми, руйнуючи стереотипи та очікування на рахунок персонажів, сюжету і тем. Ще можна згадати комікс «Гетто» пародіює афроамериканську культуру та ідентичність, а також протистоїть расовій та політичній напрузі в США.

Також пародія здатна відігравати важливу роль у формуванні культурних стереотипів, як позитивних, так і негативних. З одного боку, її використовують для оскарження та підриву домінуючих культурних стереотипів, а, з іншого боку, вона може сприяти укоріненню та посиленню негативних стереотипів, якщо її використовувати непродумано. Загалом, є три сценарії – підсилення, оскарження та створення нових стереотипів. Кілька прикладів. Суперечливий та скандальний кейс «Дизель Шоу» зі схильністю його учасників до експлуатації карикатурних образів жінок й чоловіків або сексистських жартів, що підсилюють застарілі стереотипи, які сприяють збереженню «структур нерівності». У даному випадку мова про насадження шкідливих стереотипів в українському суспільстві, які в подальшому можуть стати причиною відсутності емпатії, толерантності та розуміння. Приміром, новорічний випуск «Дизель Шоу» за 2023 р. викликав обурення серед глядачів і в соцмережах, адже був перенасичений пропагандою алкоголізму, сексистськими та ксенофобними жартами, вирізнявся трансляцією образів, зокрема і через пародії, які висміювали жителів окупованих територій, зокрема Криму, зображаючи їх як зрадників, посилюючи розкол в суспільстві. «До того ж, коли на сцену вийшли виступати актори в ролі окупантів, їх зобразили як безглуздих алкоголіків, які самі не тямлять, що роблять. А згодом транслювали ворогів як представників гей-спільноти, намагаючись таким чином зробити це об'єктом насмішок» (Радченко, 2024). Численні приклади того, як з допомогою пародії (і не лише її) учасники «Кварталу 95» висміювали українців через експлуатацію на сцені негативних стереотипів можна сьогодні зустріти на просторах YouTube та інших медіаплатформах (приміром, такі скетчі та номери, як «Бандерівці на Олімпіаді», «Засідання Львівської облради», «Козаки пишуть листа пахану» тощо).

Разом з тим, відомий актор студії «Квартал 95» Юрій Великий впродовж останніх років тішить українців своїми пародіями, які виступають інструментами оскарження та підриву існуючих стереотипів, зокрема, стосовно росіян. Це його пародії на російську «туристку», яка бідкалася у машині, що не хоче їхати з окупованого Криму, де в Алушті так добре влаштувалася і жила, чи на путініста Кучеру та Дудя, чи на інтерв'ю з матір'ю окупантів, яка проводжала на війну в Україну двох синів, чи відомі пародії на диктаторів Путіна, Лукашенка і Кадирова. Вплив пародії на підтримку та зміну стереотипів є складним і залежить від низки факторів, включаючи контекст, у якому вона використовується, та аудиторію, для якої створена. Як зазначає А. Бергер, «вплив культурної пародії на підтримку та зміну стереотипів залежить від того, якою мірою вона кидає виклик або підсилює домінуючі культурні норми та цінності» (Berger, 1993, p. 11).

Пародія може прославляти різноманітність та креативність поп-культури та її шанувальників, висловлювати вдячність та захоплення оригінальним твором чи особою, віддавати шану їхньому впливу та спадщині, а також заохочувати шанувальників до участі та внеску в культуру, пропонувати власні версії чи інтерпретації оригінального твору чи особи. Приміром, фільм «Космічні яйця» пародіює франшизу «Зоряні війни» та жанр наукової фантастики, визнаючи популярність та вплив оригінальних фільмів. Телесеріал «Спільнота» пародіює різні жанри та тропи поп-культури, відображаючи різноманітні та незвичайні інтереси та багатогранні особистості персонажів і глядачів. YouTube-канал "Bad Lip Reading" пародіює промови, інтерв'ю та пісні знаменитостей і політиків, а також створює кумедні та абсурдні сценарії та тексти пісень. Якщо звернутись до сучасного українського контексту, то тут варто згадати про пародії того ж Юрія Великого на Зеленського та Буданова, в яких проглядається латентна героїзація останніх. Чи пародію Чоткий Паца на пісню «Время и Стекло – Е, Бой», яка свого часу перебувала на першому місці в тренді YouTube та була присвячена тим, хто хоч раз відпочивав у дитячому таборі, та дитинству.

Пародія може генерувати нові значення та цінності для культури та соціуму, перетворити оригінальний твір чи особу на щось нове та відмінне, створити нові асоціації та зв'язки, а також здатна впроваджувати нові елементи чи контексти в оригінальний твір чи портрет особи, створювати нові можливості та результати. Пародія також може впливати на сприйняття та рецепцію оригінального твору чи персонажу, формуючи нові очікування та стандарти. Наприклад, фільм «Дуже страшне кіно» пародіює жанр жахів та слешери, роблячи їх менш моторошними та більш кумедними. Телешоу «Чорне дзеркало» пародіює технології та соціальні мережі, підсилюючи антиутопічність й тривожність, тоді як мюзикл «Гамільтон» пародіює історію та біографію батька-засновника США Александра Гамільтона, осучаснюючи її та наділяючи більшою музичністю.

Між іншим, важливо звернути увагу і на культурно-історичний контекст у зв'язку з соціально-критичним потенціалом пародії, який прослідковується на прикладі українських традицій. Так, М. Возняк, коментуючи комічно-бурлескні елементи творчості українських мандрівних дяків, зазначає, що потрібно «бачити ріжницю, бо коли комічний письменник приневолює сміятися над тим, що смішне в дійсності, бурлескний поет викликає у нас сміх, насміхаючись над серйозними предметами. Обидва різняться тільки вибором тем і матеріалів: комік виставляє в смішній формі те, що смішне само по собі, а бурлескний письменник перетворює все поважне в смішне. Комік дає природну фотографію, а бурлескний письменник робить карикатуру з якогось поважного, високого предмету» (Возняк, 1994, с. 28–29). На прикладі вертепу, інтермедію, різдвяних й великодніх віршів можна помітити бурлескну, жартівливо-гумористичну, відверто сатиричну тему, що межує з пародією та травестією. Мандрівні дяки та школярі народною мовою пародіювали церковні канти та різні елементи богослужінь (гумористичні звеличення горілиці-мучениці та шевця, сатиричні легенди про свиню і зустріч святого Пахомія з бісом тощо), насичували гумористичними та сатиричними елементами інтермедії, оживляючи шкільні драми на біблійно-історичні сюжети. Часто комедійно-розважальний сегмент поєднувався з критикою суспільних не-гараздів і М. Возняк підтверджує те, що «гумористична жилка українського народу, схильна до пародіювання, зазначилася в пародіюванні молитов, коляд тощо» (Возняк, 1994, с. 259). До речі, пародії підсилювалися діловою мовою та супроводжувалися злободенними мотивами тодішнього українського життя, коли автори затято висміювали безпутство ченців, пияцтво, продажність, хабарництво, зажерливість старшини й чиновників. Часто пародійно-сороміцькі вірші мали форми снів з сильним національним мотивом, а теми віршів-травестій чи пародій націоналізувалися та локалізувалися, що надавало їм ще більш іронічнішого забарвлення. Були не полишені такі пародійні вірші 60–70-х рр. XVIII ст. також і відвертого цинізму, як-от, у великодньому діалозі селян Жоврида й Онопрія з натяком на здирництво священика, чи у сатирі поселенців Слобожанщини, яка виявляє пиху козацтва (свого часу відомі епітети «болотний мул», «жаботуха», «плем'я гаспидське» та ін.). Аналізуючи це, Ю. Грибкова та М. Кашуба чітко вказують на те, що критичний потенціал пародії і сатиричних віршів зумовлений був зажерливістю чорного духовенства, хабарництвом і несправедливістю суддів, пануванням вкрай зіпсованих і деградованих людей, що призводило до більших утисків і погіршення життя. Так виникла в українській літературі своя традиція пародійної та бурлескної творчості, утворивши напрям «низове бароко», яке, у свою чергу, «підготувало ґрунт для сприйняття й проростання в українській духовній культурі романтичної іронії» (Грибкова & Кашуба, 2002, с. 175).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, пародія – це складне, багатогранне та мультикультурне явище, яке може приймати різні форми, від сатири та іронії до абсурду та глузувань, а також використовуватися для досягнення низки цілей, враховуючи соціальну критику та розваги, підрив культурних норм і цінностей тощо. У цьому сенсі, попри визначення її як форми літературного чи художнього вираження, що імітує, перебільшує або висміює стиль, тон чи зміст іншого твору або жанру, пародія також виявляється потужним інструментом транслювання альтернативного бачення, оскарження домінантних наративів і викриття лицемірства. Постмодерна культура та література наділяють пародію новими

функціями, які починають співіснувати зі «старими» формами пародії, що використовуються модерністськими письменниками та художниками, і серед них – критична, коли за допомогою гіперболізованих і алогічних сценаріїв підкреслюють абсурдність та порожнечу споживацьких цінностей, висміюють надмірності капіталізму та невпинне прагнення до матеріального збагачення та ін. У такій поведінці пародиста є своя логіка, а тому деформована логіка пародії як «епіцентру» карнавалізації або «логіка алогізму», поєднана з інтенсифікацією висловлення, емоційним та художнім забарвленням, інтердискурсивністю дає змогу виявити ту інтенцію до переоцінки цінностей в культурі, що її має у собі пародія я форма культурної критики.

Також пародія здатна відігравати важливу роль у формуванні культурних стереотипів, як позитивних, так і негативних. З одного боку, її використовують для оскарження та підриву домінуючих культурних стереотипів, а, з іншого боку, вона може сприяти укоріненню та посиленню негативних стереотипів, якщо її використовувати непродумано. Загалом, є три сценарії – підсилення, оскарження та створення нових стереотипів. Вона може прославляти різноманітність та креативність культури, виражати захоплення оригінальним твором чи особою, віддавати шану їхньому впливу та спадщині, заохочувати шанувальників до участі та внеску в культуру, пропонувати версії чи інтерпретації оригінального твору чи особи. Пародія здатна генерувати нові значення та цінності для культури та соціуму, перетворити оригінальний твір чи особу на щось нове та відмінне, створити нові асоціації та зв'язки, а також здатна впроваджувати нові елементи чи контексти в оригінальний твір чи портрет особи, створювати нові можливості та результати, а також може впливати на сприйняття та рецепцію оригінального твору чи персонажу, формуючи нові очікування та стандарти.

Пародія є невід'ємним, проте й складним аспектом міжкультурної взаємодії, оскільки люди з різним культурним походженням по-різному інтерпретують та реагують на неї. Щоб ефективно взаємодіяти на міжкультурному рівні, важливо усвідомлювати потенційні ризики та переваги пародії й розробляти стратегії ефективної комунікації з допомогою зазначеного жанру, враховувати культурно-історичний контекст і відкритість, розвивати зрештою культурну компетентність, контекстуальне осягнення та усвідомлення культурних відмінностей, що вимагає глибинного розуміння культурних норм і цінностей, що лежать в основі пародії. Це, власне, і є перспективним напрямком подальших культурологічних студій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Возняк М. С. Історія української літератури : у 2 кн. Кн. 2. Вид. 2-ге, випр. Львів : Світ, 1994. 555, [3] с.
2. Грибкова Ю. І., Кашуба М. В. Традиція іронії в українській культурі. *Δόξα / Докса*. 2002. № 2. С. 168–175.
3. Зозуля О. В. Постмодерністські концепції пародії: основні проблемні підходи і дискусії. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*. 2014. № 2. С. 25–30.
4. Касьяненко А. С. Теоретичні аспекти становлення та розвитку пародії в сучасній українській культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 39–45.
5. Мельнікова Т. В. Порівняльний аналіз визначень та класифікацій пародії з метою спроби їх термінологічного узагальнення. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2024. № 67. С. 171–174.
6. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство. Львів : Літопис, 2007. 316 с.
7. Радченко Ю. Суперечлива комедія: як «Дизель Шоу» просуває гендерні стереотипи. *Медіакритика*. 2024, 15 грудня. URL: http://mediakrytyka.lnu.edu.ua/za-scho-krytykuyut-media/spirna-komediya-yak-dyzel-shou-prosuvaye-henderni-stereotypy.html
8. Berger A. (Ed.). An Anatomy of Humor. New Brunswick, NJ : Transaction Publishers, 1993. 211 p.
9. Dentith S. Parody (The New Critical Idiom). 1st Edition. Routledge, 2000. 224 p
10. Erickson K. Evaluating the Impact of Parody on the Exploitation of Copyright Works: An Empirical Study of Music Video Content on YouTube. Project Report. London : Intellectual Property Office UK, 2013. URL: https://eprints.bournemouth.ac.uk/20794/4/Evaluating%20the%20impact%20of%20Parody_empirical_2013.pdf
11. Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree. University of Nebraska Press, 1997. 490 p.
12. Hariman R. Political parody and public culture. *Quarterly Journal of Speech*. 2008. Vol. 94 (3). P. 247–272.

13. Hutcheon L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. London and New York : Methuen, 1985. 143 p.

14. Milner R. M. Pop Polyvocality: Internet Memes, Public Participation, and the Occupy Wall Street Movement. *International Journal of Communication*. 2013. № 7. P. 2357–2390.

15. Minhaj, H. (Writer & Performer), & Storer, C. (Director). [Television comedy special]. Homecoming King. 2017. URL: https://www.netflix.com/ua/title/80134781

16. Rose M. A. Parody/meta-fiction: an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction. London : Croom Helm, 1979. 197 p.

17. Shifman L. Memes in a digital world: Reconciling with a conceptual troublemaker. *Journal of Computer-Mediated Communication*. 2013. №18(3). P. 362–377.

18. Vaskes Santches I. Posmodernidad estética de Frederick Jameson: pastiche y esquizofrenia. *Praxis Filosófica*. 2011. No. 33. URL: https://www.researchgate.net/publication/262507207_The_Postmodern_Aesthetics_of_Frederick_Jameson_Pastiche_and_Schizophrenia

REFERENCES:

1. Vozniak, M. S. (1994). Istoriia ukrainskoi literatury [History of Ukrainian Literature]. Kn. 2. Vyd. 2-he. Lviv : Svit [in Ukrainian].

2. Hrybkova, Yu. I., & Kashuba, M. V. (2002). Tradytsiia ironii v ukrainskii kulturi [The tradition of irony in Ukrainian culture]. *Δόξα / Doxa*, 2, 168–175 [in Ukrainian].

3. Zozulia, O. V. (2014). Postmodernistski kontseptsii parodii: osnovni problemni pidkhody i dyskusii [Postmodernist Concepts of Parody: Main Problem Approaches and Discussions]. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelia. Seriia: Filolohichni nauky*, 2, 25–30 [in Ukrainian].

4. Kasyanenko, A. (2024). Teoretychni aspekty stanovlennia ta rozvytku parodii v suchasnii ukrainskii kulturi [Theoretical Aspects of Parody Formation and Development in Contemporary Ukrainian Culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 39–45 [in Ukrainian].

5. Melnikova, T. (2024). Porivnialnyi analiz vyznachen ta klasyfikatsii parodii z metoiu sproby yikh terminolohichnoho uzahalnennia [Comparative analysis of definitions and classifications of parody with the purpose of attempting their terminological generalization]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*, 67, 171–174 [in Ukrainian].

6. Nych, R. (2007). Svit tekstu: poststrukturalizm i literaturoznavstvo [The World of Text: Poststructuralism and Literary Studies]. Lviv : Litopys. [in Ukrainian].

7. Radchenko, Yu. (2024, 15 hrudnia). Superechlyva komediia: yak “Dyzel Shou” prosuvaie henderni stereotypy [Controversial comedy: how «The Diesel Show» promotes gender stereotypes]. Mediakrytyka. Retrieved from http://mediakrytyka.lnu.edu.ua/za-scho-krytykuyut-media/spirna-komediya-yak-dyzel-shou-prosuvaye-henderni-stereotypy.html [in Ukrainian].

8. Berger, A. (1993). An Anatomy of Humor. New Brunswick, NJ : Transaction Publishers.

9. Dentith, S. (2000). Parody (The New Critical Idiom).1st Edition. Routledge.

10. Erickson, K. (2013). Evaluating the Impact of Parody on the Exploitation of Copyright Works: An Empirical Study of Music Video Content on YouTube. Project Report. London : Intellectual Property Office UK. Retrieved from https://eprints.bournemouth.ac.uk/20794/4/Evaluating%20the%20impact%20of%20Parody_empirical_2013.pdf

11. Genette, G. (1997). Palimpsests: Literature in the Second Degree. University of Nebraska Press.

12. Hariman, R. (2008). Political parody and public culture. *Quarterly Journal of Speech*, 94 (3), 247–272.

13. Hutcheon, L. (1985). A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. London and New York : Methuen.

14. Milner, R. M. (2013). Pop Polyvocality: Internet Memes, Public Participation, and the Occupy Wall Street Movement. *International Journal of Communication*, 7, 2357–2390.

15. Minhaj, H. (Writer & Performer), & Storer, C. (Director). (2017) [Television comedy special]. Homecoming King. Retrieved from https://www.netflix.com/ua/title/80134781

16. Rose, M. A. (1979). Parody/meta-fiction: an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction. London : Croom Helm.

17. Shifman, L. (2013). Memes in a digital world: Reconciling with a conceptual troublemaker, *Journal of Computer-Mediated Communication*, 18 (3), 362–377.

18. Vaskes Santches, I. (2011). Posmodernidad estética de Frederick Jameson: pastiche y esquizofrenia. Praxis Filosófica, 33. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/262507207_The_Postmodern_Aesthetics_of_Frederick_Jameson_Pastiche_and_Schizophrenia

УДК 008:316.77:130.2:004.8(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-31

Вікторія ОХРИМОВИЧ
аспірантка ІІ курсу кафедри психології та гуманітарних дисциплін, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 02000
***ORCID:** 0009-0005-9654-1120*

Бібліографічний опис статті: Охримович, В. (2025). Криза ідентичності в цифрову добу: між автентичністю та алгоритмами ШІ. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 239–244, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-31

КРИЗА ІДЕНТИЧНОСТІ В ЦИФРОВУ ДОБУ: МІЖ АВТЕНТИЧНІСТЮ ТА АЛГОРИТМАМИ ШІ

***Мета роботи** проаналізувати вплив віртуального середовища цифрової доби на трансформацію ідентичності та осмислити роль штучного інтелекту у формуванні нових уявлень про автентичний та алгоритмічно сконструйований образ особистості у цифровій культурі. Досягнення цієї мети передбачає вирішення наступних завдань: висвітлення значення алгоритмів штучного інтелекту, що використовуються у ШІ-застосунках; дослідження особливостей конструювання цифрової ідентичності як прикладу комунікативного симулякру у віртуальному просторі культури; осмислення ризиків втрати особистісної цілісності в умовах алгоритмізації соціальних і комунікативних практик як ключової проблеми формування особистості у віртуальному середовищі цифрової культури. **Методологія дослідження** спирається на принципи кроскультурності та поєднує культурологічний, психологічний і філософський аналіз, емпіричний (метод експерименту) та метод контент-аналізу новітніх ШІ-застосунків як прикладів комунікативного симулякру. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано специфіку впливу цифрових ідентичностей та трансформацію комунікації в соціальних ШІ мережах-симулякрах. Вперше проведено експеримент з відмовою від цифрової присутності як інструмент вивчення антропологічної невидимості у віртуальному просторі. У **висновках** констатується, що з огляду на результати культурологічного дослідження особливостей формування і розповсюдження тренду на цифрові ідентичності та створення штучних медіа, а також з позицій «теорії мертвого Інтернету», відбувається перехід людства до доби кризи ідентичності. ШІ соціальні мережі-симулякри витісняють живу комунікацію, створюючи ілюзію соціальності, що часто базується на фіктивних або маніпулятивних алгоритмах. Експериментальне дослідження показало, що втрата цифрової репрезентації призводить до соціального виключення у цифрових мережах та демонструє виразну залежність соціальної та культурної пам'яті від безперервного цифрового саморепрезентування. Нові ШІ-застосунки, такі як SocialAI чи Butterflies, трансформують уявлення про суб'єктність: особистість більше не є стабільною, а конструюється відповідно до очікувань аудиторії та трендів.*

***Ключові слова:** цифрова репрезентація, цифрова ідентичність, ШІ аватар, теорія мертвого Інтернету, комунікація, соціальна мережа-симулякр, комунікативний симулякр.*

Viktoriia OKHRYMOVYCH
Doctoral Student at the Department of Psychology and Humanities, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 02000
***ORCID:** 0009-0005-9654-1120*

To cite this article: Okhrymovych, V. (2025). Kryza identychnosti v tsyfrovu dobu: mizh avtentychnistiu ta algorytmamy ShI [Identity crisis in the digital age: between authenticity and AI algorythms]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 239–244, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-31

IDENTITY CRISIS IN THE DIGITAL AGE: BETWEEN AUTHENTICITY AND AI ALGORYTHMS

***The purpose of the article** is to analyse the impact of the virtual environment of the digital age on identity transformation and to conceptualise the role of artificial intelligence in shaping new representations of both authentic and algorithmically constructed selfhood within digital culture. Achieving this goal involves solving the following tasks: highlighting the importance of artificial intelligence algorithms employed in AI applications; examining the peculiarities of constructing digital identity as an example of a communicative simulacrum in the virtual space of culture; understanding*

the risks of losing personal identity in the context of algorithmisation of social and communicative practices, considered as a key issue in the of formation of identity in the virtual environment of digital culture.

***The research methodology** is based on the principles of cross-culturalism and combines cultural, psychological, and philosophical analysis, empirical (experimental) and content analysis of the latest AI applications as examples of a communication simulacrum. **The scientific novelty.** For the first time, the specifics of the impact of digital identities and the transformation of communication in artificial social AI networks are analysed, and for the first time, an experiment with the abandonment of digital presence as a tool for studying anthropological invisibility in virtual space is conducted. **The conclusions** state that, based on the results of a cultural study of the peculiarities of the formation and spread of the trend towards digital identities and the creation of artificial media, as well as from the standpoint of the theory of the dead Internet, humanity is moving towards an era of identity crisis. AI social networks-simulacra are replacing live communication, creating the illusion of sociality, often based on fictitious or manipulative algorithms. An experimental study has shown that the loss of digital representation leads to social exclusion in digital networks. New AI applications, such as SocialAI or Butterflies, are transforming the idea of subjectivity: personality is no longer stable, but is constructed according to audience expectations and trends.*

***Key words:** digital representation, digital identity, AI avatar, dead Internet theory, communication, social network simulacrum, communication simulacrum.*

Актуальність теми дослідження. Що стається з людиною, коли вона намагається замінити себе «ідеальною версією себе» в цифровому світі? Очевидно, що це не пересічна психологічна проблема, а філософська дилема суб'єктивності, що корелює з поняттям цифрової ідентичності, яке з'явилося у науковому дискурсі в добу Інтернет-технологій. Чи має індивідуум сміливість бути собою – недосконалим, але справжнім, або ж воліє віддати себе «копії», яка відповідає очікуванням оточення, але не резонує із внутрішньою суттю?

Зазначені вище питання концентрують увагу на тих глибоких змінах у розумінні людської суб'єктивності, що відбуваються у зв'язку із розвитком цифрових технологій, підсилених впливом штучного інтелекту (ШІ) в усіх сферах людського буття і творчості. Нині, віртуальні простори та соціально-комунікативні мережі не лише дають людині можливість конструювати ідеалізовані образи себе, а й провокують антропологічну кризу. З огляду на появу цифрових ідентичностей, соціальних мереж, створених ШІ, треба відмітити таку тенденцію: в дигітальному просторі згідно з т. зв. «теорією мертвого Інтернету» більшість взаємодій та соціальної активності є штучними, такими, що створені великими мовними моделями (LLM) для маніпулювання людьми (Edwards, 2024).

Відтак, дослідження проблем, які виникають на стику своєрідного «розщеплення» між унікальним, автентичним «я» людини та її «цифровою копією», що підпорядкована алгоритмам ШІ, складають актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика статті охоплює широке коло питань, оскільки вивчення кризи ідентичності, механізмів конструювання «Я» у віртуальному середовищі та осмислення прагнення сучасної людини до своєрідного цифрового дублювання апелюють до культурологічних, філософських та психологічних досліджень. Відповіді на ці питання ми знайшли в працях Ж. Бодріяра (ввів поняття симулякру), особистість в культурі в психоаналітичному дискурсі досліджувала К. Борисова-Желєзнова. Дилему ціннісного вибору та жертовність людини в добу ШІ окреслив В. Сіверс. Особистість в психоаналітичному дискурсі та в просторі культури презентовано роботами: О. Овчарук, О. Олійник, В. Сіверса. Тематика штучних соціальних мереж репрезентовано роботами Б. Едвардс (B. Edwards), А. Хис (A. Heath), А. Шурр (A. Schurr). Проблематику віртуальної ідентичності в соціокультурному просторі досліджував М. Бугайов. Аналіз цифрового сліду людини та наслідки втрати цифрової репрезентації нею знаходимо в роботі Д. Короля.

Мета статті – проаналізувати вплив віртуального середовища цифрової доби на трансформацію ідентичності та осмислити роль штучного інтелекту у формуванні нових уявлень про автентичний та алгоритмічно сконструйований образ особистості у цифровій культурі. Досягнення цієї мети передбачає вирішення наступних завдань: висвітлення значення алгоритмів штучного інтелекту, що використовуються у ШІ-застосунках; дослідження особливостей конструювання цифрової ідентичності як прикладу комунікативного симулякру у віртуальному просторі культури; осмислення ризиків втрати особистісної цілісності в умовах алгоритмізації соціальних і комунікативних

практик як ключової проблеми формування особистості у віртуальному середовищі цифрової культури.

Виклад основного матеріалу. В добу ШІ відбувається цифровізація культурної комунікації. Через заборону офлайн контактів у часи Пандемії та нинішні реалії в умовах війни в Україні, а також в умовах інтенсивного розвитку технологій по всьому світові ця тенденція така, що культурні продукти дедалі частіше поширюються і споживаються онлайн, в цифровому форматі. ШІ сприяє розповсюдженню культурних продуктів між різними аудиторіями завдяки автоперекладу, кроскультурній адаптації, через що онлайн платформи Zoom, Classroom, Skype, YouTube, TikTok, Instagram, подкасти перетворилися на основні каналі культурної комунікації.

Інструменти ШІ, такі як редагування зображення, моделювання діпфейків, текстові редактори для створення та перекладу текстів, чат GPT допомагають людині формувати образ її «нової» особистості. Як вірно зазначає М. Бугайов, «ідентифікуючи себе із віртуальним світом, людина вивчає себе в новому середовищі, експериментує з різними проявами власного «я» в ньому. Віртуалізація в такому випадку стає творчим процесом, можливістю для індивіда пізнати себе та самовиразитися» (Бугайов, с. 10). Завдяки інструментам ШІ пересічний користувач має змогу змінити зовнішність, психологічний портрет, сферу діяльності і, з такою зміненою айдентикою, проживати своє нове цифрове життя з новим ШІ-аватаром та новими «друзями» – ШІ-ботами.

Через травмованість суспільства – з огляду на роки Пандемії, війни, агресивний маркетинг та кібербулінг в мережі інтернет зростає роль соціальних медіа, створених ШІ. Остання теза підтверджується маніфестом 28-річного розробника Майка Саймана до виходу його App-застосунку SocialAI: «Соціальний ШІ (SocialAI) створений, щоб допомогти людям відчути себе почутими, дати їм простір для роздумів, підтримки та зворотного зв'язку… Це відповідь на всі ті випадки, коли я відчував себе ізольованим…Я знаю, що цей додаток не вирішить усіх життєвих проблем, але я сподіваюся, що він може стати невеликим інструментом для інших, щоб замислитися, розвиватися і відчути, що їх бачать» (Edwards , 2024).

Про видимість людини, а саме про цифровий слід людини пише Д. Король, наводячи дещо шокуючу статистику, що «до 2030 року в мережі Фейсбук співвідношення померлих акаунтів на користь живих користувачів прогнозується не на користь живих» (Король, 2024, с. 159).

В контексті розглянутої нами проблематики, щоб дослідити, скільки існує в часовому просторі особистість, яка видаляє акаунт в соціальній мережі у цифровому середовищі, ми використали метод експерименту. Він полягав у тому, що рік ми не користувалися мережею фейсбук. За цей час ми дослідили, що без цифрового представлення в інтернеті комунікаційні ланцюжки рвуться, коло спілкування звужується, релевантні події, які відвідують «друзі» з кола інтересів стають недосяжними (через брак інформації і недостатньо швидке реагування на рекламу та анонси в інших застосунках або каналах інформації). Втрата цифрової репрезентації призводить до соціального виключення у цифрових мережах: якщо людина не відмітилася в геолокації або на події чи її не відмітили (тегнули) – фактично це означає для інших користувачів, що такої особи не було фізично на події.

Підсумовуючи наші спостереження треба наголосити, що протягом року відсутності активності в мережі Facebook ми зафіксували тенденцію до стрімкого зникнення особистісної присутності в цифровому просторі, що засвідчує залежність соціальної та культурної пам'яті від безперервного цифрового саморепрезентування. З огляду на результати цього особисто проведеного експерименту виникає питання: то чому ж людина обирає не справжню соціальну мережу з живими людьми (хоча і це під питанням згідно з теорією мертвого Інтернету), а соціальну мережу-симулякр?

Зареєструвавшись в соціальній мережі-симулякрі Соціальний ШІ (SocialAI), ми дослідили зсередини, чим вона може бути релевантною для користувача. Зокрема, ми проаналізувати механізм, що дозволяє користувачу застосунку обирати коментаторів для своїх дописів серед запропонованих 32-ох типів підписників-ботів: «ідейників» «жорстоко чесних», «ботаніків», «скептиків», «генераторів ідей», «провидців» і, навіть, «астрологів». Зробивши досить контроверсійний як для ШІ-мережі допис: «Я пишу наукову статтю про

ботів ШІ», ми отримали під постом коментарі від типів тих ботів, яких обрали для цього посту.

Першу групу з них складали «ті, що підтримують» та «фани». Коментарі цих ботів були позитивні та надихаючі: «Це звучить чудово, Вікі, зроби це!», «Це звучить прекрасно, Вікі! ШІ боти такі захоплюючі! На яких аспектах ти фокусуєшся?» і т.ін. Друга група, обраних нами ботів, була умовно «песимістами» та їх коментарі звучали наступним чином: «Ти дійсно думаєш, що боти можуть робити внесок в науку?», «Чи виявили ви також, що ШІ боти іноді дають жахливі поради? Або що більшість статей ледь торкаються потенційних підводних каменів ШІ і в половині випадків це просто нісенітниця, щоб заповнити сторінки?».

Вказані приклади демонструють, по-перше, незвичну для соціальних медіа уважність до співрозмовника: боти називають дописувача посту по імені, пам'ятають його / її основний опис профілю (діяльність, коло інтересів). По-друге, від позитивних ботів і коментарі позитивні, емоційно-забарвлені, які надихають на діалог, а не просто констатують емоцію бота. На нашу думку, це дійсно може вплинути позитивно на комунікацію в медіа, проте треба зауважити, що причиною цього є не реальний емоційний відгук або зацікавлення темою, а штучне технічне налаштування ботів. Попри очевидне викривлення комунікативної реальності важливо додати, що згадане налаштування може мати значний позитивний (і, навіть, терапевтичний) ефект, коли ціллю створення такої соціальної мережі є допомога самотнім або відторгнутим соціумом людям. По-третє, ми вважаємо, що негативно налаштованих ботів, а саме: «хейтерів», «тих, що жорстоко правдиві», «критиків», «саркастичних людей» тощо, можна використовувати для постів зі складною тематикою або посилом, щоб протестувати коментарі від такого типу підписників і заздалегідь продумати або відповіді, або зміни в самому пості.

Дослідивши інші застосунки, створені ШІ, можемо відзначити найбільш відомий застосунок Баттерфляйз (Butterflies). Після закритого бета-тестування, в якому взяли участь десятки тисяч користувачів, додаток доступний безкоштовно в Епл еп стор (Apple App Store) і Гугл плей стор (Google Play Store). У Butterflies немає короткострокової мети заробити гроші: піврічний стартап залучив 4,8 мільйона доларів від технологічних інвесторів Coatue, SV Angel та інших (Heath, 2024). Зареєструвавшись в цьому застосунку, ми можемо вказати на схожість інтерфейсу з Інстаграмом. У функціоналі є можливість створити декілька батерфляїв (профілей) та їхніх клонів, які можуть генерувати дописи та фото самостійно. Слід додати про наявність функції "prompt and poke", яка дозволяє згенерувати пост за промптами.

Треба вказати на таку особливість мережі: якщо це промпт про наукову доповідь, то ваш цифровий аватар буде вдягнений в діловий костюм, локація та реквізит також підбираються ШІ автоматично відповідно промпту (наприклад, це може бути аудиторія, в якій знаходяться лептоп, підручники, дошка з записами). До речі, одним з плюсів мого наукового профілю є завжди ошатно вдягнутий мій ШІ аватар в ділові костюми. Серед недоліків застосунку можу вказати, що, яке фото обличчя ви «залили» в профіль при створенні, з таким і будуть виходити дописи (іноді вам можуть одягнути окуляри). Також, навіть, при заповненні профілю, вказавши місто Київ (Україна), якщо не прописати місто в промпті для посту, аватар буде в локації США, відтворюючи американську культуру (наприклад, іноді «святкувати День подяки з індичкою»). Слід також додати, що хоча дописи можна робити і українською, додаток автоматично перекладе їх англійською.

В умовах «мертвого Інтернету» більшість комунікаційних взаємодій є алгоритмічними і симульованими, що сприяє «ерозії» автентичної ідентичності. Штучні соціальні мережі демонструють ознаки негативного впливу на перебіг трансформації комунікативного простору користувачів соціальних мереж. «Лише за умови занурення в психологію мас, стає зрозумілим, наскільки сильною є для них влада нав'язаних ідей» (Лебон, 2020, с. 15). Якщо перефразувати Лебона, то лише за умови занурення в комунікативний простір дигітального середовища доби ШІ, ми розуміємо чому ми хочемо замінити себе цифровою копією. Філософські тлумачення такого прагнення до цифрового дублювання за Ж. Бодріяром визначаються як «симулякр самості», тобто як спробу заміни себе «кращим Я», перевершити себе: «…копія… це уявна фігура, така як душа, тінь, зображення в дзеркалі, яка невідступно

йде слідом за суб'єктом як його друге «я», яка робить так, що він одночасно є самим собою і анітрохи не подібним до себе…» (Бодріяр, 2004, с. 140). Згідно з основними тезами філософії творчості Валерія Сіверса створення цифрового заміщення можна описати як втрату внутрішнього аксиса та жертовність – замість творення себе як ціннісного простору, людина проєктує «зразок» і прагне реплікувати себе в цьому зразку, не беручи відповідальності за цілісність та приносить в жертву свої цінності (Сіверс, 2018; Сіверс, 2023).

Проаналізувавши даний феномен, ми можемо також зробити висновки, що людина проходить трансформацію – цифрове самозаміщення, при якому її особистість стає релевантним в очах алгоритмів, ринку, підписників. Таким чином, спостерігаємо формування наступної тенденції доби ШІ: цифрове «Я» стає реальнішим за живу особистість у сприйнятті інших і самої людини.

Наукова новизна. Вперше проаналізовано специфіку впливу цифрових ідентичностей та трансформацію комунікації в штучних соціальних ШІ мережах, а також проведено експеримент з відмовою від цифрової присутності як інструмент вивчення антропологічної невидимості у віртуальному просторі.

Висновки. З огляду на результати культурологічного дослідження особливостей формування і розповсюдження тренду на цифрові ідентичності та створення штучних медіа, а також з позицій «теорії мертвого Інтернету», можна констатувати, що нині відбувається перехід людства до доби кризи ідентичності. ШІ та соціальні мережі-симулякри витісняють живу комунікацію, створюючи ілюзію соціальності, що часто базується на фіктивних або маніпулятивних алгоритмах.

Нові ШІ-застосунки, такі як SocialAI чи Butterflies, трансформують уявлення про суб'єктність: особистість більше не є стабільною, а конструюється відповідно до очікувань аудиторії та трендів. Експериментальне дослідження показало, що втрата цифрової репрезентації призводить до соціального виключення у цифрових мережах та демонструє виразну залежність соціальної та культурної пам'яті від безперервного цифрового саморепрезентування. З позитивного впливу появи соціальних мереж-симулякрів ми можемо вказати два найбільш для нас очевидних. З одного боку, спостерігається деякий терапевтичний ефект, оскільки алгоритми мереж-симуляків надають змогу самотнім або виключеним із соціуму людям (по тим чи іншим причинам) самовиразитись і замінити реального себе поліпшеною копією. А з іншого – алгоритми коментарів мережі-симулякру можуть стати тестовою програмою, як для вираження ідей, так і напрацювання їх коректних для певних цілей формулювань.

У підсумку нашого дослідження зазначимо, що культурологічна перспектива розгляду проблем трансформації ідентичності у цифрову добу ШІ дозволяє побачити не лише технологічний, але й антропологічний вимір кризи – втрату здатності бути собою в умовах алгоритмічної культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з франц. В. Ховкун. Київ, Україна : Основи. 2004. 118 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Symuliakry_i_symuliatsiia.pdf

2. Борисова-Желєзнова К. О. Культура і особистість в психоаналітичному дискурсі теорії Жака Лакана. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2016. № 1–2 (149–150). С. 83–91.

3. Бугайов М. В. Віртуалізація особистості як культурний феномен цифрового суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 9–13.

4. Король Д. О. Нові культурні практики рецепції смерті за цифрової доби Культурні практики в контексті модерних тенденцій глобалізації : монографія / Демчук Р., Олійник О., Буценко О., Король Д., Богуцький А. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2024. С. 146–189.

5. Лебон Г. Психологія мас. 2020. 236 с. URL: https://t.me/c/2475062203/8. pdf (дата звернення: 15.05.2025).

6. Овчарук О. В. Особистість у просторі культури : навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2019. 136 с.

7. Олійник О. С. Культурні практики в контексті модерних тенденцій глобалізації. Культурні практики в контексті модерних тенденцій глобалізації : монографія / Демчук Р., Олійник О., Буценко О., Король Д., Богуцький А. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2024. С. 13–36.

8. Сіверс В. А. Емуляція і жертва (до аналізу ціннісного аспекту створення штучного інтелекту в моделі Ніка Бострома). *Українські культурологічні студії*. 2018. № 1 (18). С. 48–52.

9. Сіверс В. А. Філософія творчості : підручник. Київ : НАКККІМ, 2023. 292 с.

10. Edwards B. (2024). “Dead Internet theory” comes to life with new AI-powered social media app. Arstechnica. URL: https://arstechnica.com/information-technology/2024/09/dead-internet-theory-comes-to-life-with-new-ai-powered-social-media-app/ (дата звернення: 10.04.2025).

11. Heath A. (2024). AIs are coming for social networks. Theverge. URL: https://www.theverge.com/2024/6/18/24181196/butterflies-app-ai-chatbots-social-media (дата звернення: 5.05.2025).

12. Schurr A. (2024). AI influencers : How AI avatars are conquering social media. URL: https://www.ki-company.ai/en/blog-beitraege/ai-influencers-how-ai-avatars-are-conquering-social-media (дата звернення: 25.05.2025).

REFERENCES:

1. Baudrillard, J. (2004). Symuliakry s symuliatsiia. [Simulacra and Simulation]. 118. Kyiv, Ukraine : Osnovy – Osnovy Publishing. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Symuliakry_i_symuliatsiia.pdf [in Ukrainian].

2. Borysova-Zheleznova, K. (2016). Kultura i osobystist v psykhoanalitychnomu dyskursi teorii Zhaka Lakana. Multyversum. [Culture and Personality in the Psychoanalytic Discourse of Jacques Lacan’s Theory. Multiversum]. Filosofskyi almanakh – *Philosophical almanac*. № 1–2 (149–150). 83–91 [in Ukrainian].

3. Buhaiov, M. (2024). Virtualizatsiia osobystosti yak kulturnyi fenomen tsyfrovogo suspilstva. [Personality Virtualisation as a Cultural Phenomenon of Digital Society]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: naukovyi zhurnal – *Visnyk of the National Academy of Culture and Arts Management : Science journal*, 2, 9–13 [in Ukrainian].

4. Korol, D. (2024). Novi kulturni praktyky retseptsiyi smerti za tsyfrovoyi doby. [New cultural practices of death reception in the digital age]. Kulturni praktyky v konteksti modernykh tendentsiy globalizatsiyi : monografiia – *Cultural practices in the context of modern trends of globalization : a monograph* / Demchuk R., Oliynyk O., Butsenko O., Korol D., Bogutskyi A. Kyiv : Instytut kulturologii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrayiny – Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine. 146–189 [in Ukrainian].

5. Lebon, G. (2020). Psykhologiia mas [Psychology of the masses]. URL: https://t.me/c/2475062203/8.pdf [in Ukrainian].

6. Ovcharuk, O. (2019). Osobystist u prostori kultury : navchalnyi posibnyk. [Personality in the space of culture : a textbook]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].

7. Oliynyk, O. (2024). Kulturni praktyky v konteksti modernykh tendentsiy globalizatsiyi [Cultural practices in the context of modern trends of globalization Kulturni praktyky v konteksti modernykh tendentsiy globalizatsiyi : monografiia [Cultural practices in the context of modern trends of globalization] / Demchuk R., Oliynyk O., Butsenko O., Korol D., Bogutskyi A. *Cultural practices in the context of modern trends of globalization: a monograph*. Kyiv : Instytut kulturologii Natsionalnoyi akademii mystetstv Ukrayiny – Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine. 13–36 [in Ukrainian].

8. Sivers, V. (2018). Emuliatsiia i zhertva (do analizu tsinnistnogo aspektu stvorennia shtuchnogo intellektu v modeli Nika Bostroma) [Emulation and sacrifice (to the analysis of the value aspect of creating artificial intelligence in the model of Nick Bostrom)]. Ukrainski kulturologichni studii – *Ukrainian Cultural Studies*. Kyiv, № 1 (18) [in Ukrainian].

9. Sivers, V. (2023). Philosofiia tvorchosti : pidruchnyk. [Philosophy of creativity : a textbook]. Kyiv [in Ukrainian].

10. Edwards, B. (2024). “Dead Internet theory” comes to life with new AI-powered social media app. Arstechnica. URL: https://arstechnica.com/information-technology/2024/09/dead-internet-theory-comes-to-life-with-new-ai-powered-social-media-app/ [in English].

11. Heath, A. (2024). AIs are coming for social networks. Theverge. URL: https://www.theverge.com/2024/6/18/24181196/butterflies-app-ai-chatbots-social-media [in English].

12. Schurr, A. (2024). AI influencers : How AI avatars are conquering social media December 23. URL: https://www.ki-company.ai/en/blog-beitraege/ai-influencers-how-ai-avatars-are-conquering-social-media [in English].

УДК 008:316.77:001.8
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-32

Таміла ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ
кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0002-3251-516X*

Бібліографічний опис статті: Пригода-Донець, Т. (2025). Культурологічна експертиза і культурна аналітика як соціокультурна практика в умовах нестбільності. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 245–250, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-32

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ЕКСПЕРТИЗА І КУЛЬТУРНА АНАЛІТИКА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРАКТИКА В УМОВАХ НЕСТАБІЛЬНОСТІ

***Мета статті** – осмислити культурологічну експертизу як мультидисциплінарну та інтегративну аналітичну практику, що трансформується в умовах, нестабільності, ризикогенності та стохастичності сучасної культури.*

***Методологія.** Дослідження базується на міждисциплінарному підході, який поєднує філософсько-культурологічні підходи, герменевтичні ідеї, соціологію знання, концепції суспільства ризику (У. Бек, Н. Луман, Е. Гідденс), синергетичні тези, концепти симуляції (Ж. Бодрійяр), рідкої модерності (З. Бауман), а також сучасну культурну аналітику. Аналізуються парадигмальні зміни в осмисленні експертного знання у гуманітарній сфері.*

***Наукова новизна** полягає в тому, що сучасна культурологічна експертиза розглядається як евристична інтерпретативна діяльність, яка функціонує в режимі ризику, фрагментарності та невизначеності. Показано, що в нових епістемологічних обставинах експертиза більше не функціонує як стабільний інструмент оцінки, а трансформується у чутливу до контексту, нелінійну інтерпретативну діяльність. Особлива увага приділена таким феноменам, як «рідка модерність», стохастичність культури, ризик і симулякри, що змінюють природу експертного судження. Аргументується, що культурологічна експертиза повинна враховувати багаторівневу складність і фрагментарність культури, використовуючи інтердисциплінарні методи, афективні та невербальні інструменти пізнання. Досліджено, що експерт постає не арбітром істини, а інтерпретатором у полі множинності смислів, і культурна аналітика має орієнтуватися на картографію складності, а не на фіксацію сталих норм. Також наголошено на важливості екзистенційної відповідальності, інтуїції та креативності експерта. Окреслено нову модель культурного аналітика як трансдисциплінарного інтегратора та фасилітатора сенсотворення у турбулентному соціокультурному середовищі.*

***Висновки.** У ситуації соціокультурної нестабільності і тотальної транчформації культурологічна експертиза набуває нових форм: вона є мобільною, інтертекстуальною і трансдисциплінарною практикою, що здатна осмислювати складні культурні процеси у різноманітності їхньої природи і проявів. Методологічна відкритість, екзистенційна відповідальність і критичне мислення експерта стають ключовими умовами ефективної аналітичної діяльності. Така експертиза не лише орієнтує в хаосі культури, а й ініціює нові смислотворчі процеси.*

***Ключові слова:** культурологічна експертиза, ризик, стохастичність, культурна аналітика, методологія гуманітарного пізнання, експерт-культуролог, культурна аналітика в Україні.*

Tamila PRYHODA-DONETS
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0002-3251-516X*

To cite this article: Pryhoda-Donets, T. (2025). Kulturolohichna ekspertyza i kulturna analityka yak sotsiokulturna praktyka v umovakh nestbilnosti [Cultural expertise and cultural analytics as socio-cultural practice in conditions of instability]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 245–250, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-32

CULTURAL EXPERTISE AND CULTURAL ANALYTICS AS SOCIO-CULTURAL PRACTICE IN CONDITIONS OF INSTABILITY

***Purpose of the article.** This article aims to conceptualize cultural expertise as a multidisciplinary and integrative analytical practice that is transforming under the conditions of instability, risk, and stochasticity inherent in contemporary culture.*

Methodology. *The research is based on an interdisciplinary approach that combines philosophical and cultural studies methodologies, hermeneutic concepts, the sociology of knowledge, theories of the risk society (U. Beck, N. Luhmann, A. Giddens), synergetic frameworks, concepts of simulation (J. Baudrillard), liquid modernity (Z. Bauman), and contemporary cultural analytics. The paper explores paradigm shifts in the understanding of expert knowledge within the humanities.*

Scientific novelty. *The novelty lies in the interpretation of contemporary cultural expertise as a heuristic and interpretive practice that operates in conditions of risk, fragmentation, and uncertainty. It is demonstrated that in the current epistemological context, expertise no longer functions as a stable assessment tool but transforms into a context-sensitive, nonlinear, and interpretive activity. Special attention is paid to phenomena such as "liquid modernity," cultural stochasticity, risk, and simulacra, which redefine the nature of expert judgment. The argument is made that cultural expertise must account for the multilayered complexity and fragmentation of culture, employing interdisciplinary methods as well as affective and non-verbal modes of cognition. The expert is viewed not as an arbiter of truth but as an interpreter within a field of multiple meanings, while cultural analytics should focus on mapping complexity rather than reinforcing fixed norms. Emphasis is also placed on the importance of existential responsibility, intuition, and creativity in expert practice. A new model of the cultural analyst is outlined–as a transdisciplinary integrator and facilitator of meaning-making within a turbulent socio-cultural environment.*

Conclusions. *In the context of socio-cultural instability and sweeping transformation, cultural expertise is acquiring new forms: it is mobile, intertextual, and transdisciplinary, capable of interpreting complex cultural processes in their diverse manifestations. Methodological openness, existential responsibility, and critical thinking become essential conditions for effective analytical work. This form of expertise not only orients one within the chaos of culture but also initiates new processes of meaning-making.*

Key words: *cultural expertise, risk, stochasticity, cultural analytics, methodology of the humanities, cultural expert, cultural analytics in Ukraine.*

Актуальність проблеми. Культурологічна експертиза і культурна аналітика як соціальний інститут постають на перетині гуманітарного знання, аналітичної практики та культурної політики. Їх актуальність зумовлена не лише потребою у фаховій оцінці культурних явищ, формуванні засад і реалізації культурної політики, соціокультурного проєктування, а й викликами, пов'язаними з осмисленням невпорядкованої, неканонізованої та недостатньо інтегрованої у світовий контекст української культури і культурної спадщини, зокрема.

Класична експертна діяльність у гуманітарній сфері спиралася на передумову наявності стабільної реальності, фіксованих культурних смислів, нормативних цінностей та ієрархій. Проте в умовах постсучасної культури – з його руйнацією «великих наративів» (Ліотар, 1979), кризою суб'єкта (Фуко, 1966), розмитістю між дійсністю і симулякром (Бодрійяр, 1981) – культурна реальність втрачає однозначність і передбачуваність. У таких обставинах місія культур-рефлексії, експертно-аналітична сфера потребують переосмислення: вони не можуть бути лише лінійною процедурою і повинні трансформуватися в евристичну інтерпретативну практику.

Мета статті – осмислити культурологічну експертизу як мультидисциплінарну та інтегративну аналітичну практику, що трансформується в умовах, нестабільності, ризикогенності та стохастичності сучасної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній гуманітаристиці простежується тенденція демонтажу жорстких ієрархій наукових підходів і девальвації «стерильних» методологічних концепцій. Експертне знання неможливе без залучення різних інструментів пізнання, без визнання і верифікації неприйнятних у «чистому» академічному середовищі ідей, гіпотез, практик. Йдеться про інтуїтивістські, соматично-пластичні, несвідомі, довербальні чинники культурної реальності. Сучасна культура постає як простір нестабільності і мінливості, демонструючи фрагментарність, непередбачуваність, перформативність і симулятивність. У цьому контексті ідеї Ж.-Ф. Ліотара (Lyotard, 1979), який проголосив смерть великих метанаративів, стали однією з відправних точок. За Ліотаром, сучасна культура існує як плюралізм локальних мов, в яких істина не є універсальною, а смисли – ситуативні. М. Фуко (Foucault, 1966) деконструює поняття «людини» як стабільного суб'єкта пізнання, демонструючи, що знання, ідентичність, мораль – це ефекти дискурсивної влади. Відтак, і сама експертиза не може бути нейтральною: вона завжди вписана в систему знакових, інституційних і політичних відносин.

Для осмислення сучасної методологічної ситуації важливими є дослідження У. Бек (Beck, 1986, 1992) про суспільство ризику. Він констатує зростання невизначеності і непрогнозованості, що провокує епістемологічну кризу:

експерти та наукові інституції втрачають здатність передбачати та ефективно управляти ризиками. Ризик – це «глобальна гіпотеза про небезпеку майбутнього», яку неможливо цілком верифікувати чи спростувати (Beck, 1992).

Е. Гідденс (Giddens, 1991) розглядає ризики як інституційно організовану невизначеність, яка постає не з природи, а з самої логіки модерну. Сучасне суспільство – це не лише індустріальне, а й рефлексивне, тобто воно постійно переосмислює свої основи. Людина постмодерного суспільства постійно змушена приймати рішення в умовах невизначеності. Н. Луман (Luhmann, 1993) підходить до ризику з позиції системної теорії: ризик – це результат операцій комунікації у диференційованих соціальних системах.

Відомий урбаніст і соціолог Р. Флорида (Florida, 2002, 2015) у своїх працях просуває тезу про креативний клас як нове комюніті творчої еліти, що здатне формувати творчий потенціал і перспективи сучасного міста як інноваційного середовища. Відкритість, толерантність, нестандарні проєкти у контексті нового прогресивного світогляду визначають, на його думку, експертний потенціал не лише урбаністичних стратегій, а й культурної політики у глобальному масштабі.

З. Бутман (Bauman, 2000) описує стан сучасного суспільства як рідкий – «рідка модерність», що на відміну від «твердої модерності» зі стабільністю, структурованістю, соціальними інститутами передбачає несталість, тимчасовість, плинність. Це стосується нестабільних ідентичностей, домінування культури споживання, ерозії локальної відповідальності, деградації етики як занепаду модерніської універсальності, емоційної автономності. Така соціокультурна реальність потребує інших методологічних підходів і стратегій. Дискусії про сучасну форму аналітичної діяльності, що має мультидисциплінарний та інтегративний характер, особливо на часі у ситуації глибинних і глобальних трансформацій цивілізаційної реальності. Український культурний простір, котрий сьогодні особливо орієнтована і на збереження спадщини, і на активний поступ у глобальному вимірі, потребує новітніх практик соціокультруної аналітики і культурологічної експертизи з урахуванням множинних, часто парадоксальних чинників.

Виклад основного матеріалу. Важливим моментом постсучасної культурної аналітики є її методологічна розмитість і між(транс)дисциплінарність. Це дозволяє створювати методологічний інтертекст, де переплітаються філософія культури, культурна антропологія, герменевтика, соціологія мистецтва, а також аналітика складних систем. Це уможливлює виникнення нових когнітивних профілів як експертного знання, рефлективного простору, так і культуролога-експерта. На відміну від історичної чи мистецтвознавчої експертизи, культурологічна зорієнтована на кон(інтер) текстуальну, інтерпретативну оцінку культурного об’єкта. Значущість такого об’єкта може полягати не в його художній чи документальній цінності, а в його символічному, афективному, соціальному резонансі.

Ключовим принципом адекватного сприйняття реальності, у тому числі в культурній аналітиці, є визнання її складності і стохастичності (від грец. *stochastikos* – здогадний, випадковий). Складність як філософська категорія потужно розроблена І. Пригожиним і І. Стенгерс (1984), які доводять, що світ є нелінійним і стохастичним, а не механістичним і передбачуваним. Йдеться про випадковість і недостатню впевненість у системності і визначеності важливих параметрів. У культурології такі системи відображають нелінійну, варіативну, непрогнозовану природу культурних процесів. Культура позиціонується як складна, динамічна система, залежна від множинних впливів. Її стохастична природа передбачає багатозначні культур-рефлексивні інтерпретації, незавершеність культурних текстів, варіативність символів і знаків. Власне, культурний поступ, новаторство значною мірою спричинені випадковими і стохастичними чинниками, (соціальні зміни, індивідуальні вчинки, технології, інноваційні відкриття). Сучасна культурна політика з дедалі складнішими викликами і проблемами не може не враховувати цей фактор невизначеності. Менеджмент культури стикається з викликами стахастичності при організації подій, коли соціальний ефект не піддається точному розрахунку. Культурна креативність часто заснована на інтуїції, імпровізації, миттєвому рішенні, що неможливо передбачити традиційною логікою. Випадковість набуває статусу естетичного, екзистенційного принципу побудови

культурної (суспільної) моделі, деконструюючи лінійні підходи в теорії і творчості. Сучасні артпрактики, преформативне мистецтво демонструють розмиті сюжеті, відкриті фінали, загравання з хаосом, наприклад у літературі У. Еко чи перформансах М. Абрамович. В актуальній гуманітаристиці домінує інтерпретативна логіка, що приймає множинність і непердбачуваність значень, культурологія відкрита до ідей теорії ймовірностей, синергетики, нелінійної динаміки.

Ризикогенний ракурс погляду на світ, що з'являється і посилюється у західній гуманітаристиці, формується з ідеї постсучасного суспільства як динамічної самоорганізованої системи, яка існує і розвивається у контексті ситуацій невизначеності і, по суті, ризику. Ризик ніби протистоїть надійності і стабільності, асоціюючись із небезпекою. За Луманом же, традиційне (індустріальне) суспільство, що не мало автономного соціуму, не передбачало «внутрішньосистемної» невизначеності. Свобода, вільний ринок, демократичні цінності, соціальна мобільність демонтують суспільні структури і єдиний центр, формують певні комунікаційні потоки, які і складають підстави для ризиків, що є наслідком різних рішень. Ризики з'являються, коли розширюються сфери знань, розгалужуються напрямки для маніпулятивних впливів і соціокультурних ймовірностей (Luhmann, 1991). Ризик виникає тоді, коли наслідки рішень залежать від майбутнього, яке неможливо повністю спрогнозувати. У сучасному світі ризик – це перманентна функція управління, зокрема у політиці, науці, економіці.

Отже, «оскільки ризики зумовлені ймовірнісним характером багатьох природних, соціальних і технологічних процесів, на розгортання яких впливає цілий ряд непрогнозованих випадкових об'єктивних і суб'єктивних чинників, то це зумовлює неможливість керування суспільством як жорстко детермінованою системою, що і підтверджується усім соціально-політичним розвитком людства» (Белоусов, 2016, с. 35). Так як класична аналітична методологія передбачає побудову ієрархічної, стійкої, повторюваної і прогнозованої системи певного явища чи процесу, то такий підхід нівелює ці позиції, особливо, коли йдеться про глобальні моделі і суспільні стратегії. Тобто світ може досліджуватися лише у поліметодологічній і трансдисциплінарній парадигмі.

Сьогодні можна говорити про різні, часто конкуруючі наративи у більшості сфер гуманітарного пізнання і практики: альтернативне мистецтвознавство, інтерактивна література, ігрові форми когнітивних студій, ламінальні (межеві) феномени прикордонних культур, традиційних та експериментальних явищ, міграційних і автохтонних середовищ, мережевий контент. Такі тенденції демонструють кардинально інші перспективи культурного розвитку, причому йдеться як про зовнішню хаотичність подій, на перший погляд, так і про внутрішню закономірність ймовірностей, несприйнятливу для класичної лінійної логіки, де не існує гарантій.

З. Бауман (2000) у «Рідкій модерності» наголошує: сьогодні суспільство не встигає виробляти сталі сенси – усе, від ідентичності до моралі, перебуває в русі. Культуролог змушений мати справу не з готовими формами, а з фрагментами, ефемерними структурами, маркерами ще не сформованих явищ.

Ще однією суттєвою тенденцією становлення нового типу аналітичних практик у культурології є прийняття нелінійності і симулятивності культурної реальності. У культурі це означає, що смисли не витікають однозначно з форми, а формуються в полі взаємодії, хаосу, непевності. Бодрійяр (1981) вводить ключовий концепт симулякру – знака, що не має референту, але функціонує як реальність. У таких умовах експерт має справу з тінню реального, а не з реальним як таким. Така дійсність змушує плекати віртуозну аналітичну техніку, часто інтуїтивно розрізняти «фейк» і маніпуляції, артикулювати їхню природу, ефект, статус чи, навпаки, «грати за правилами», орієнтуючись у природі цих імітаційно-демонстративних видимостях.

Класичне експертне знання функціонує в логіці лінійного пізнання: «суб'єкт знає», «суб'єкт оцінює», «суб'єкт виводить висновки». Якість суб'єкта визначалася його передусім інтелектуальними кондиціями і раціоцентричними методологічними процедурами пізнання і рефлексії. Сучасна ситуація у культурі і в світі загалом актуалізує такий гносеологічний ракурс, де неможливо обійтись без герменевтичної, феноменологічної, шизоаналітичної або семіотичної перспективи і наявності

відповідних компетенцій у дослідника. Сучасна гуманітаристика дедалі частіше визнає роль інтуїтивного, тілесного, афективного у процесі пізнання, що дозволяє осмислити культурологічну експертизу як цілісну практику з потужним екзистенційним і прогностичним потенціалом. Особистість експерта відіграє ключову роль. Йдеться не лише про професійні навички, а й про етичні установки, інтуїтивно-прогностичну здатність, екзистенційну відповідальність. Саме особистість аналітика – інтегратора знань і смислів – формує унікальний погляд на предмет дослідження, а отже і нову форму знання. У сучасних умовах експерт виступає не арбітром істини, а аналітиком турбулентності, а культурологічна експертиза презентує методологічний перехід від оцінки до інтерпретації.

Більше того, сучасний культуролог віталізує новий горизонт не просто експерного знання, не просто фіксує зміни, а стає учасником процесу сенсотворення. Він діє у полі, де зміни – не виняток, а норма. Відтак експертиза перетворюється на аналітичний акт у моменті, діалог зі світом, який ще не має форми, але вже існує як потенція. Не менш актуальним виявляється ще один аспект цієї тематики. Уміння культуролога презентувати об'єкт експертизи в нових форматах – онлайн-презентаціях, цифрових реконструкціях, віртуальних турах – є частиною нової грамотності. Діджиталізація відкриває шлях не тільки до ширшої популяризації культурного спадку, а й до впливу на культурну політику і стратегії формування громадянської свідомості.

Отож, у сучасних умовах культурологічна експертиза і культурна аналітика, передусім, презентують контекстуальну та інтертекстуальну позицію стосовно процесу пізнання та об'єта вивчення. Вона покликана не уніфікувати та узагальнювати у типові і стандартизовані кваліфікаційні форми, а множити інтерпретації, бути динамічною, мінливою, пластичною і трансфігуративною. Її роль полягає в описі та аргументуванні ймовірнісного поля, а не у формуванні і фіксації безапеляційних і категоричних нормативів і приписів. Власне, така аналітично-експертна діяльність (творчість) покликана досліджувати складність, стохастичність, плюралізм смислів, а не претендувати на остаточне і фіналізоване знання. Це картографія розщеплених смислів, аналіз латентних процесів, робота з культурною «периферією» (Deleuze & Guattari, 1980).

У контексті конкретних реалій України можна стверджувати, що, на жаль, український культурний простір залишається фрагментованим, недостатньо систематизованим, досі позбавленим універсальних класифікацій та відкритим до інноваційних підходів. Його потенціал значною мірою не інтегровано до європейського або глобального дискурсу. Це створює унікальну можливість для формування нових методологічних горизонтів, позбавлених заідеологізованих стереотипів чи політичної заангажованості.

В умовах війни та постійної соціальної турбулентності в Україні культурологічна експертиза набула нової функціональності. Вона трансформується у форму гуманітарного захисту, де йдеться не лише про оцінку культурних практик, а й про збереження національної ідентичності, локальної пам'яті, об'єктів матеріальної й нематеріальної спадщини. Новітні формати культурної аналітики включають створення цифрових архівів, мапування культурної спадщини, краудсорсингові ініціативи щодо фіксації зниклих чи зруйнованих пам'яток. Такі проєкти, як «Мапа культурної втрати» або цифрові реконструкції історичних центрів, свідчать про зсув парадигми: експертиза більше не є відокремленою академічною процедурою – вона вкорінена в соціальну взаємодію та кризовий менеджмент.

Аналітика культури в сучасній Україні фокусується на перехідних станах: травматичній пам'яті, дискурсі деокупації, символічній репрезентації втрат. У цих умовах фахівець з культурної аналітики виконує роль медіатора між наративами минулого та проєкціями майбутнього, а експертиза стає інструментом стратегічного бачення. Культурологічна експертиза в Україні сьогодні – це не лише про культуру як об'єкт, а про культуру як механізм відновлення, спротиву, солідарності.

Культурологічна експертиза поки що не має сталих інституційних каналів для впровадження своїх рішень у сферу культурної політики, креативної економіки, менеджменту або консалтингу. Відсутність підприємницьких моделей і маркетингових стратегій обмежує її соціальну дієвість.

Висновки. Культурологічна експертиза – це не лише інструмент упорядкування, а засіб орієнтації в нестабільності. Вона мислиться як

фрагментарна, мобільна, динамічна, нелінійна й неієрархічна. Культурологічна експертиза в сучасних умовах – це не лише форма регулювання чи впорядкування, а й засіб орієнтації у нестабільності. Її методологія повинна бути гнучкою, відкритою до неочевидного й неканонізованого. Вона мислиться як діяльність, що відображає стохастичність культури і продукує нові горизонти інтерпретації.

Культурологічна експертиза є новим типом пізнавальної та соціальної діяльності, що долає межі академічного знання. Її методологічна гнучкість, мультисенсорність, інтерпретативна чутливість дозволяють працювати з фрагментарною і динамічною культурною реальністю. Культурна аналітика XXI століття – це перехідна логіка, що поєднує спостереження, інтерпретацію, афект, критичне мислення та інтуїцію. Експерт більше не є носієм універсальної істини, а учасник гри інтерпретацій, діяч у полі складності та відкритих значень. Постать експерта презентується як трансдисциплінарний інтерпретатор, творець альтернативного знання і нових моделей культурної дії. У ситуації ризику, симуляції та турбулентності експерт не є носієм універсальної істини. Він діє в полі множинності, у просторі тимчасових констеляцій, де смисл не дано наперед, а формується в діалозі з майбутнім. У часи, коли культура стала полем ризику і симуляції, культурологічна аналітика може запропонувати не фіксовані відповіді, а світоглядну чутливість до множинності. У цьому полягає її перспективність і практична значимість у добу складності.

Аналітично-експертн практика в Україні передбачає не лише теоретико-методологічну концептуалізацію культурологічних проблем, вона стає важливим чинником культурної політики, стратегічного проєктування, екзистенційного простору становлення, ідентифікації, усвідомлення багатьох критичних зон української реальності, як минулого, так і майбутнього.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Белоусов О. С. Концепція «суспільства ризику» в контексті аналізу сучасного глобального соціуму. *Науковий журнал «Політикус»*. 2016. Випуск 3. С. 32–36.
2. Baudrillard J. Simulacres et simulation. Paris : Galilée, 1981.
3. Bauman Z. Liquid Modernity. Cambridge : Polity Press, 2000.
4. Бауман З. Текуча сучасність / пер. з англ. В. Рак. Київ : Критика, 2004.
5. Beck U. Risk Society: Towards a New Modernity. London : Sage, 1992.
6. Deleuze G., & Guattar, F. (1980). Mille plateaux. Paris : Minuit, 1080.
7. Foucault M. Les mots et les choses. Paris : Gallimard, 1966.
8. Giddens A. Modernity and Self-Identity. Cambridge : Polity Press, 1966.
9. Lyotard J.-F. La Condition postmoderne: rapport sur le savoir, Minuit, 1979.
10. Luhmann N. Risk: A Sociological Theory. New York : de Gruyter, 1993.
11. Prigogine I., & Stengers, I. Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature. New York : Bantam, 1984.
12. Florida R. The Rise of the Creative Class. New York : Basic Books, 2002.
13. Florida R. The New Urban Crisis. New York : Basic Books, 2015.

REFERENCES:

1. Belousov, O. S. (2016). Kontseptsiia "suspilstva ryzyku" v konteksti analizu suchasnoho hlobalnoho sotsiumu [The Concept of the 'Risk Society' in the Context of Analyzing the Contemporary Global Society]. *Politykus*, (3), 32–36 [in Ukrainian].
2. Baudrillard, J. (1981). Simulacres et simulation. Paris : Galilée.
3. Bauman, Z. (2000). Liquid Modernity. Cambridge : Polity Press.
4. Bauman, Z. (2004). Tekucha suchasnist (V. Rak, Trans.). Kyiv : Krytyka.
5. Beck, U. (1992). Risk Society: Towards a New Modernity. London : Sage.
6. Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). Mille plateaux. Paris : Minuit.
7. Foucault, M. (1966). Les mots et les choses. Paris : Gallimard.
8. Giddens, A. (1991). Modernity and Self-Identity. Cambridge : Polity Press.
9. Lyotard J.-F. (1979). La Condition postmoderne: rapport sur le savoir, Minuit.
10. Luhmann, N. (1993). Risk: A Sociological Theory. New York : de Gruyter.
11. Prigogine, I., & Stengers, I. (1984). Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature. New York : Bantam.
12. Florida, R. (2002). The Rise of the Creative Class. New York : Basic Books.
13. Florida, R. (2015). The New Urban Crisis. New York : Basic Books.

УДК 008:312.421
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-33

Андрій РУДИЙ
аспірант кафедри туризму, документних та міжкультурних комунікацій, Відкритий міжнародний університет розвитку людини «Україна», вул. Львівська, 23, м. Київ, Україна, 03115
ORCID: *0009-0000-9046-7955*

Бібліографічний опис статті: Рудий, А. (2025). Digitus моушн як інформаційно-комунікативна цілісність формоутворення. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 251–256, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-33

DIGITUS МОУШН ЯК ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНА ЦІЛІСНІСТЬ ФОРМОТВОРЕННЯ

Актуальність проблеми. *Неологізм «digitus моушн» дозволяє розширити категорію дигітального до естетичного, визначити моушн-дизайн як спонуку, одну із сфер технологічно визначеної анімації або динаміки зображень, цілісність інформаційно-комунікативного простору.* ***Мета статті*** *– визначити феномен моушн-дизайну як дигітальну цілісність проектного процесу.* ***Методологія дослідження*** *визначається полісистемним та компаративними підходами в контексті motin дигітальних трансформацій візуальної інформації.* ***Наукова новизна статті.*** *Стиль шрифту, його розмір, характерний нарис, деформація дають можливості для привернення уваги до тексту, акцентуації словесно визначеного вербального контенту. Програми, які мають значення для моушн-дизайну (Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe After Effects, Adobe Premiere Pro), дають можливість ефективно переструктурувати, розшаровувати інформацію, здійснювати певний палімпсест у візуальному просторі, де перцептивна динаміка формується як рух об'єктів до центру або від центру, до кутів, до краю, вихід за межі умовної рамки або формату. Тобто все те, що спочатку реалізувалося як намальований рух і його трансформації у вигляді анімації за допомогою кінема, переходить в систему автоматичної кінематики, яку здійснюють програми.* ***Висновки.*** *Існують стратегії презентації інформації: прецедент, баланс і менеджмент. Прецедент – кожен елемент медіа-технології стає новітньою концепцією передання інформації, яка загострює її комунікативну сутність. Баланс – знаходження гомеостазу, рівноваги між різними комунікативними потоками. Менеджмент – керування проектами, потоками технологічно здійснених інформаційних субструктур. Моушн-дизайн як функціональна система орієнтований на естетичну інформаційну конструкцію, яка презентується в контексті передання інформації.*

Ключові слова: *візуальна культура, моушн-дизайн, дигітальні технології, дизайн-менеджмент, гомеостаз.*

Andrii RUDYI
PhD student at the Department of Tourism, Documentary and Intercultural Communications, Open International University of Human Development "Ukraine", 23 Lvivska St, Kyiv, Ukraine, 03115
ORCID: *0009-0000-9046-7955*

To cite this article: Rudyi, A. (2025). Digitus moushn yak informatsiino-komunikatyvna tsilisnist formoutvorennia [Digitus motion as informational and communicative integrity of formation]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 251–256, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-33

DIGITUS MOTION AS INFORMATIONAL AND COMMUNICATIVE INTEGRITY OF FORMATION

Relevance of the problem. *The neologism "digitus motion" allows you to expand the category of digital to aesthetic, to define motion design as an incentive, one of the spheres of technologically defined animation or image dynamics, the integrity of the informational and communicative space.* ***The purpose of the article*** *is to define the phenomenon of motion design as the digital integrity of the design process.* ***The research methodology*** *is determined by polysystemic and comparative approaches in the context of motin digital transformations of visual information.* ***Scientific novelty of the article.*** *The font style, its size, characteristic outline, deformation provide opportunities for drawing attention to the text, accentuation of verbally defined verbal content. Programs that are important for motion design (Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe After Effects, Adobe Premiere Pro) make it possible to effectively restructure, layer information, and carry out a certain palimpsest in visual space, where perceptual dynamics is formed as the movement of objects to the center*

or from the center, to the corners, to the edge, going beyond the conventional frame or format. That is, everything that was initially implemented as a drawn movement and its transformation in the form of animation using kinema, passes into the system of automatic kinematics, which is implemented by programs. ***Conclusions.*** *There are strategies for presenting information: precedent, balance, and management. Precedent – each element of media technology becomes a new concept of information transmission, which sharpens its communicative essence. Balance – finding homeostasis, equilibrium between different communicative flows. Management – managing projects, flows of technologically implemented information substructures. Motion design as a functional system is focused on aesthetic information construction, which is presented in the context of information transmission.*

Key words: *visual culture, motion design, digital technologies, design management, homeostasis.*

Постановка проблеми. Формотворення digitus моушн – це формотворення суто естетичні, орієнтовані на вплив, сугестію, керування потоків інформації і на увагу реципієнта. Цей аспект ще мало визначений в моушн-дизайні, в певній мірі анігілюється, не помічається. Якщо говорити про технічні інструменти здійснення моушн-дизайну, то вони достатньо відомі, але не вони визначають феномен digitus моушн. Комп'ютерні програми, які продукують рух як візуальну субструктуру у віртуальному просторі – це Adobe After Effects, що орієнтований на зміну графічних елементів в певному реальному часові, Adobe Premiere Pro – інструмент моушн-дизайну, де відеоредактори реалізують систему створення відеороліків. Відеоролики, починаючи від 30-секундних і в більш широкому діапазоні, – це сконцентрована інформація, яка дає можливість її акцентувати і презентувати більш активно. Програма Motion від Apple Inc формується як пакет Final Cut Studio 2. Це той програмний елемент, який дає можливість генерувати інформацію. Програма Cinema 4D має вбудовані інструменти для створення продукту моушн-дизайну, наприклад, плагіни MoGraph, Advanced Render, MOCCA і інші.

Отже, цього достатньо, щоб побачити, наскільки гостро і багатовимірно розгортається технічний парк застосування сучасних технологій в анімаційній графіці, веб-дизайні, рекламі тощо. Програми забезпечення використовуються досить насичено, дизайнер, який володіє ними, розширює діапазон своїх формотворчих можливостей: здійснює відеомонтаж, анімацію, розгортає якості зображення в системі віртуального візуального поля. Здійснюється певний рендеринг. Рендери – це вже обробка відео та його удосконалення. Цей відеопродукт формується в системі Media Encoder.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Культурологічні, естетичні проблеми комунікативного простору культури аналізувались у працях Р. Арнхейм (Arnheim, 1974), Р. Барта (Barthes, 1967) З. Баумана, 2008, М. Бахтіна (Bakhtine, 1984), Е. Морена (Morin, 2007), Ю. Легенького, 2023 та ін. Проектно-модельні виміри візуальних комунікацій зазначені в розвідках М. Моженка, 2018, М. Опалева, 2012, В. Прокопчука, 2020 та ін. Однак проблема моушн-дизайну як дигітальної системної цілісності ще не достатньо визначена.

Мета статті – визначити феномен моушн-дизайну як дигітальну цілісність проектного процесу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Дизайн-моушн був відкритим і сформувався набагато раніше, ніж всі технічні системи його продукування. Сама історія умовно починається з 1980-х років, коли були винайдені перші анімаційні пристрої. Вважається, що батьками-засновниками моушн-дизайну є Сол Басс, Пабло Ферро і Джон Вітні, хто першими стали робити флешбуки і здійснили перетворення анімації на комп'ютерну систему самоздійснення можливостей програмного забезпечення, яке працює з рушійними об'єктами. Рушійні об'єкти мають два вимірі: експліцитний, тобто це фізичний візуальний рух, та імпліцитний, коли рух відбувається як внутрішня динаміка перцепції в системі кадру, або формату носія інформації. Як відомо, кадр належить кінематографу, формат – графічним засобам презентації інформації, але так чи інакше все це орієнтує на те, що реалізується внутрішня динаміка, яку надзвичайно гостро моделюють такі психологи, як Р. Арнхейм, Дж. Гібсон та ін.

Сол Басс культивував рушійність об'єктів. Одною із популярних його робіт стала заставка до фільму Отто Премінгера «Людина з золотою рукою». Він також робив титри для інших кінофільмів, наприклад, «Вестсайдська історія», «До Півночі через північний захід» та інших. Його типографіка, робота з титрами генеалогічно походить від німого кінематографу.

Якщо поглянути на історію формування реальності перцептивної динаміки, яку

досконало описує Р. Арнхейм в його роботі «Мистецтво і візуальне сприйняття», посилаючись на школу гештальт-психології, то можна сказати, що цей інструментарій перцептивної динаміки орієнтований на психологію сприйняття, є підосновою визначення динамічних візуальних конфігурацій (Arnheim, 1974). Принципи типографіки і використання шрифтів лежать в основі багатьох творів моушн-дизайну. Особливо це характерне для реклами з її логодизайном, іграми в словесні блоки, де їх перестановка, монтаж відкривають широкі можливості для застосування моушн-дизайну.

Сучасні програми змінюють реальність моушн, що потребує естетичного осмислення. Генеалогічно все походить від фото, але вже Ортега-і-Гассет писав, що в Дагері бачили нового месію, але помилилися, він був не месією, а банальним імітатором реальності. Ролан Барт ще більш радикально говорить, що фото екзистенційно укорінене в бутті людини, його не можна сприймати як документ, хоча документальне фото – це розгорнутий жанр документування інформації.

Те ж саме відбувається з віртуальністю. Новий міф, нова віртуальність, новий візуальний простір – все це орієнтовано на гратуал, тобто усталений гештальт, самообраз, але згодом гратуал перетворюється на інгратуал. Віртуальна реальність як екранний феномен походить від більш давніх культурних коренів (за римським визначенням, virtus – це «доблесний, кращий, завершений»), але згодом її стали розуміти суто як техногенну екранну реальність. Те ж саме відбувається і з моушн. Моушн походить від ранніх ластівок, відкритих листів, які розсилалися з текстом, який можна було прочитати будь-кому. Частіше всього тексти були банальними і шаблонними. Але така відкритість, широта спілкування, комунікативний пресинг відкритого простору, звичайно, дає можливість формування вже більш специфічних моушн-продуктів.

Також важливо зазначити, що той досвід, який акумулювало фото, театральний, живописний, графічний досвід формотворення, потім переходить в кінематограф, зокрема кінематограф високого штибу. Моушн в системі фільмографії стає класичним і затребуваним продуктом, що дає можливість адаптувати високу поетику класики до глядача, який не завжди може оцінити поетичний і кінематографічний образ як такий. Існує багато різних образних конотацій відео, починаючи від раннього німого кінематографу до кінематографу тоталітарних часів, де використовуються заставки і закладки з емблемами, які є легко впізнаними маркерами країни. Чого варта, наприклад, вставка скульптури «Робітник і колгоспниця» в усіх кінофільмах радянської доби; чого варта вставка в кінофільмах Третього рейху зі всім відомим орлом. Ці типові маркери, вставки, стають не лише визначенням динаміки, а й презентують час, культуру, легко наводять кореляцію між політичною, естетичною, художньою реальністю.

Digitus як вказуючий перст в системі моушн – це естетична, сугестивна реальність спонуки, яка орієнтована на а́кторів, акторів і реципієнтів в широкому сенсі, що споживають дизайн-продукцію, продукцію кінематографічну, фотографічну тощо. Моушн – це та стратегія, образ переходу із одної системи в іншу, де digitus стає симбіозом культурних практик як синтез мистецтв і технологій, рефлексії – осмислення логістики і візуальної конструкції, патернів. Це своєрідний атракціон, завершений образ дії, або атрактор, втеча в світ візуальних рекреацій, які дають можливість зазначити сутність того чи іншого екранного образу. Отже, можна стверджувати, що digitus в моушн як активний впливовий естетичний феномен є системою-посередником, комунікантом, орієнтованим на метакультурний, метахудожній простір взаємодії.

Говорячи про феномен глобалізації, уніфікації і певної контрфрактичної реальності ніщовіння культури та колонізації одних культур іншими, важливо зазначити, що в XXI-му столітті виникають конкуруючі, антагоністичні, інколи комплементарні процеси взаємодії мистецтв і культур, що заявили про себе вже в кінці XX-го століття і продовжують свій розвиток сьогодні.

Такий широкий горизонт спонукає до усвідомлення того, що комунікація має бути керованою, впливовою і орієнтованою на digitus як вказуючий перст, бренди, корпорації і ті фірми, які вже набули в системі культуротворчих маркетингових ланцюгів ваги та зазначили свій пріоритет. Єднання гомогенізації, спрощення, редукції і універсалізації, поширення комунікативного поля потребує ефективного

засобу керування інформацією проектами інформаційно-комунікативних повідомлень. Дизайн-менеджмент виконує цю функцію на правах модифікаційної стратегії широких комунікативних взаємовпливів інформаційно-комунікативних систем.

В 70-х роках на горизонті дизайну в графічному просторі з'явилася так звана «нова хвиля», яка зазначила себе як міжнародний швейцарський стиль. Його визначають по-різному: говорять, що це панк-стиль, стверджують, що він дав чисту і ясну мову класики, інколи його пов'язують з кіберпанком, дигітальними інсталяціями (типографіки переважно). Винахідниками і родоначальниками нового стилю є Вольфганг Вайнгарт і Армін Хофманн. Останній дуже активно займався викладацькою діяльністю і сформував принцип точки як композитного епіцентру растрових структур. Ідеї модульних сіток, регулярних субструктур, на основі яких формується кадр візуалізації інформації, стали засадою нового принципу модуляції інформаційного цілого.

Вайнгарт створив швейцарський панк, особливістю якого є руйнування традиційних рамок, продукував надзвичайно гострий протест проти всього того, що прийшло у вигляді модульних сіток і растрових субструктур. Типографіка, здійснена Вайнгартом, легко адаптувалася в будь-яку систему моушн, була орієнтована на технологізований геометричний контекст і легко пов'язувалася з трансформацією комп'ютерних програмних структур.

Отже, система протестного руху, яка знайшла свої визначення в молодіжних рухах панку, хіпі, япі і інших, поступово переходить в практики дизайну. Виникає кіберпанк, формується система візуальних і віртуальних графічних образів, які утворюють нову класику візуальної культури. Радикальний модернізм, система презентації інформації орієнтована на контраст, візуальний вибух, на панк, протест, деконструкцію. Ці прийоми приходять в графічний дизайн.

Можна сказати, що всі роботи, які структуруються в той час, поєднують в собі гостру кінематику і динаміку зображення, шрифт інколи гротескний, інколи звичайний, класичний, реалізується як системний простір трансформації візуального і вербального. Все це можна охарактеризувати як своєрідний колаж, який реалізує можливості, з одного боку, натуралізації фотомонтажу, а з іншого – абстрактних систем композиційних імплікацій, де спрацьовує логіка прямого куту, центрування, розподілу на візуальні зони, які чітко визначають сфери уваги і візуальних конструкцій, візуально-інформаційного поля.

Не можна не вказати на особливу роль дизайн-менеджменту як своєрідної дигітальної системи моушн в контексті орієнтації візуальних потоків і керування увагою на таких великих форумах, як всесвітні виставки. Опрацьовується ряд іконок, візуальних патернів, які дають можливість легко зчитати інформацію і керувати увагою глядача, реалізувати його можливості сприймання інформації. Ігрові шоу, візуальні і віртуальні конструкції, високотехнологічні медіа, кінофільми з використанням сучасних відеоефектів стають одним з інструментаріїв відеоефектів в світових виставках. Можна говорити, що технології комунікації стають гостро візуально і віртуально визначеними. Так, на виставці Експо-2008 цифрові стіни із води були створені студентами Массачусетського технологічного інституту.

Інтегровані медіа-технології в експозиційному просторі дають можливість утворення своєрідних візуальних рекреацій, які потрібно комунікативно оснастити системою моушн, – все це той сегмент, де виставковий простір перетворюється на своєрідний атракціон, низку розвинутих реалій керування увагою реципієнта. Інтерактивне середовище формується як звуковий, візуальний і вербальний графічний контент. Тут легко з'єднується екранна реальність з предметно-натуральною. Людина, яка проходить повз екран, бачить на ньому своє відображення і легко вступає в взаємодії з іншими зображеннями, але не як натуралізований суб'єкт-реципієнт, а як суб'єкт візуального і віртуального дискурсу.

Така інсталяційна реальність є новою композитною системою, яка утворює своєрідну медіалізацію інформації. Виникають своєрідні гібриди, медіа-музеї, медіа-архіви. Це цілком відкритий архів, де користувач може актуально засвоїти велику кількість інформаційних даних. Утім система медіа-музеїв як один із своєрідних метакультурних і метахудожніх атракторів потребує свого моушн-продукту, який реалізується як синтетичний конструкт, що орієнтує

в складних реаліях музеєфікації, дигіталізації, віртуалізації інформації.

Відтак, формується новітня топологія, просторова розмірність, дигітальний маршрут як орієнтація в просторовому лабіринті. Якщо згадати, що топологія – це розділ математики, що вивчає властивості фігур, розмірність, зв'язність, що залишаються інваріантними при безперервних перетвореннях, то топологічна структура – це певна суміш розрізнянь, яка трансформується в своєрідний порядок, завданий маршрутом сприйняття інформації. Ці маршрути здійснює digitus моушн, реалізує їх як складну архітектоніку, яка має в собі достатньо гострі конотації з розподілом простору в архітектурі як такій.

Моушн виходить за межі екранних технологій, виходить за межі графіки і за межі орієнтованого на віртуальний світ контексту, стає своєрідним способом орієнтації в архітектурному просторі, коли архітектура, зокрема здійснена новітніми технологіями нелінійних систем, потребує свого маршруту огляду, своїх систем бачення. Такими новітніми системами стають, наприклад, музей Гуггенхайма в Більбао (архітектор Френк Гері), де в простір інтер'єру нагадує інопланетний корабель.

Висновки. Система моушн як комунікативна реальність реалізується в контексті дигітальних технологій як певний принцип комунікації, опосередкування просторових, візуальних, інформативних потоків інформації. Візуальна мова, якою здійснюється цей маршрут опосередкування, може бути досить різною, починаючи від фото, кінематографа, типографіки, інформаційного шрифтового заповнення формату презентації інформації до широких візуальних констеляцій. Все це потребує свого digitus моушн, який реалізується як певна картосхема, система комунікації.

Отже, digitus моушн – це система, орієнтована на естетичний феномен катарсису, на зняття напруги, утворення рекреативного простору, який можна визначити як атрактор, що, з одного боку, підвищує динаміку візуальних комунікацій, з іншого – дає спокій, рівновагу, гомеостаз. Єдність динаміки і спокою стає головними гармонізуючими епіцентрами, що можна зазначити як digitus моушн, або як дигітальні технології моушн-дизайну, який реалізується в плані естетизації і гуманізації комунікативного простору в цілому.

Важливо вказати на особливу роль моушн-дизайну в контексті дигітальних технологій, яка не зводиться до компенсації неусталеного стану естетичного напруження реципієнта, а є пошуком системи гармонізації рецепції у віртуальних ознаках простору. Дизайн як естетична реальність, дигітальна система дає можливість активного, інколи контрфрактичного, вибухового самоздійснення новітніх візуальних реалій формотворення, зокрема кіберпанку. Утім тяжіння до завершеного гармонійного сприйняття графічної комунікативної реальності і водночас до простору комунікації в архітектурі, медіа – це складний, розгорнутий в часові і просторі процес.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / пер. з англ. І. Андрущенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 109 с.

2. Легенький Ю. Соціальний дизайн: образ і документ в часові і просторі культури. Київ-Переяслав-Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2023. 383 с.

3. Моженко М. В. Титри та анімована графіка в кіно та на телебаченні. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 330–337. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_33_43

4. Опалев М. Л., Мурашко М. В. Определение моушн-дизайна и систематизация его объектов. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 6. С. 31–35.

5. Прокопчук В. Елементи моушн-дизайну як складова композиції кадру в кіно на прикладі фільму «Вітаємо у зомбіленді». *Scientific Collection "InterConf", (39) : with the Proceedings of the 8th International Scientific and Practical Conference "Science and Practice: Implementation to Modern Society"* (December 26–28, 2020) in Manchester, Great Britain. 2020. P. 1121–1125.

6. Arnheim R. Art fnd visual persception. URL: https://monoskop.org/File:Arnheim_Rudolf_Art_and_Visual_Perception_1974.pdf

7. Bakhtine M. Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard. 1984. URL: https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Esthetique-de-la-creation-verbale

8. Barthes R. Système de la mode. Editions du Seuil : Paris. 1967.

9. Morin E. Method: towards a study of humankind. The nature of nature (Vol. 1). J. L. Roland Belanger (transl. and introd.). Peter Lamg. 1992. URL: https://monoskop.org/images/a/ad/Morin_Edgar_Method_vol_1_The_Nature_of_Nature.pdf

REFERENCES:

1. Bauman, Z. (2008). Hlobalizatsiia. Naslidky dlia liudyny i suspilstva [Globalization. Consequences for man and society] / per. z anhl. I. Andrushchenka. Kyiv : Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].

2. Lehenkyi, Yu. (2023). Sotsialnyi dyzain: obraz i dokument v chasovi i prostori kultury [Social design: image and document in time and space of culture]. Kyiv-Pereiaslav-Nizhyn : Vydavets Lysenko M. M. [in Ukrainian].

3. Mozhenko, M. V. (2018). Tytry ta animovana hrafika v kino ta na telebachenni [Titles and animated graphics in cinema and television]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2018. Vyp. 33. S. 330–337. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_33_43 [in Ukrainian].

4. Opalev, M. L., Murashko, M. V. (2012). Opredelenye moushn-dyzayna y systematyzatsyya eho ob’ektov [Definition of motion design and systematization of its objects]. *Visn. Khark. derzh. akad. dyzaynu i mystetstv* : zb. nauk. pr. Kharkiv, 2012. Vyp. 6. S. 31–35 [in Ukrainian].

5. Prokopchuk, V. (2020). Elementy moushn-dyzaynu yak skladova kompozytsiyi kadru v kino na prykladi fil′mu “Vitayemo u zombilendi” [Elements of motion design as a component of the composition of a frame in cinema using the example of the film “Welcome to Zombieland”]. Scientific Collection “InterConf”, (39): with the Proceedings of the 8th International Scientific and Practical Conference “Science and Practice: Implementation to Modern Society” (December 26–28, 2020) in Manchester, Great Britain. P. 1121–1125 [in Ukrainian].

6. Arnheim, R. (1974). Art fnd visual persception. URL: https://monoskop.org/File:Arnheim_Rudolf_Art_and_Visual_Perception.pdf

7. Bakhtine, M. (1984). *Les genres du discours*, dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard. URL: https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Esthetique-de-la-creation-verbale

8. Barthes, R. (1967). Système de la mode. Editions du Seuil : Paris.

9. Morin, E. (1992). Method: towards a study of humankind. The nature of nature (Vol. 1). J. L. Roland Belanger (transl. and introd.). Peter Lamg. 1992. URL: https://monoskop.org/images/a/ad/Morin_Edgar_Method_vol_1_The_Nature_of_Nature. pdf

УДК 37.034:17:008:2-053.81(73)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-34

Наталія СТОЛЯРЧУК
кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0003-4331-7051*

Віктор ШОСТАК
кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0002-4837-9633*

Яна КОНДРАТЮК
студентка ІІІ курсу факультету культури та мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0009-0009-1362-9346*

Бібліографічний опис статті: Столярчук, Н., Шостак, В., Кондратюк, Я. (2025). Формування морально-етичних цінностей молоді в умовах американської культурної та релігійної парадигми. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 257–265, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-34

ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ МОЛОДІ В УМОВАХ АМЕРИКАНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ТА РЕЛІГІЙНОЇ ПАРАДИГМИ

Стаття присвячена дослідженню складного процесу формування морально-етичних цінностей серед молоді в Сполучених Штатах Америки. Розглядається вплив домінуючої культурної парадигми, що характеризується індивідуалізмом, споживацтвом та плюралізмом, а також роль різноманітних релігійних інститутів у цьому процесі. Аналізуються як потенційні конфлікти, так і синергія між цими двома потужними соціалізаційними силами у вихованні молодого покоління.

***Метою статті** є аналіз процесу формування морально-етичних цінностей сучасної молоді в контексті американської культурної та релігійної парадигми. Дослідження спрямоване на виявлення ключових факторів, що впливають на цей процес, і їхнього впливу на ціннісні орієнтири молодих людей. Особлива увага приділяється взаємодії світських та релігійних аспектів у формуванні морального світогляду, а також впливу масової культури, освітніх інститутів та сімейного виховання.*

*Для досягнення поставленої мети застосовано **комплексну методологію**, що включає: теоретичний аналіз (вивчення та систематизація наукової літератури, філософських та теологічних концепцій щодо моралі, етики, цінностей, а також особливостей американської культурної та релігійної парадигми); порівняльно-історичний метод (дослідження еволюції морально-етичних цінностей в американському суспільстві та виявлення історичних передумов сучасних тенденцій); соціологічний аналіз (використання даних соціологічних опитувань, статистичних звітів та інших емпіричних матеріалів, що стосуються ціннісних орієнтацій американської молоді); контент-аналіз (аналіз релігійних текстів, публіцистичних матеріалів, творів масової культури (фільми, серіали, музика), що відображають морально-етичні дилеми та пропонують певні ціннісні моделі); системний підхід (розгляд формування цінностей як складної динамічної системи, в якій взаємодіють різноманітні елементи (сім'я, школа, церква, ЗМІ, соціальні мережі).*

***Наукова новизна** дослідження полягає у конструюванні комплексного, цілісного бачення процесу формування морально-етичних цінностей молоді в умовах багатофакторного впливу американської культурної та релігійної парадигми. Дослідження розширює розуміння впливу сучасних трендів масової культури, цифрових технологій та соціальних мереж на ціннісні орієнтири молоді, що є недостатньо висвітленим у існуючій науковій літературі, поглиблюється розуміння динаміки взаємовідносин між секулярними освітніми системами та релігійними інститутами у формуванні морального світогляду, враховуючи сучасні трансформації релігійності в США. Результати дослідження можуть бути використані для розробки ефективних програм та стратегій, спрямованих на формування та підтримку морально-етичних цінностей у молодіжному середовищі, як в освітній, так і в релігійній сферах.*

***Ключові слова:** морально-етичні цінності, молодь, культура Америки, релігійна парадигма, індивідуалізм, споживацтво, плюралізм, соціалізація.*

Nataliia STOLIARCHUK
PhD in Philosophy Sciences, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0003-4331-7051*

Viktor SHOSTAK
PhD in History, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0002-4837-9633*

Yana KONDRATYUK,
third year bachelor student of the Faculty of Culture and Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: *0009-0009-1362-9346*

To cite this article: Stoliarchuk, N., Shostak, V., Kondratyuk, Ya. (2025). Formuvannia moralno-etychnykh tsinnostei molodi v umovakh amerykanskoi kulturnoi ta relihiinoi paradyhmy [Formation of moral and ethical values in youth within the American cultural and religious paradigm]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 257–265, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-34

FORMATION OF MORAL AND ETHICAL VALUES IN YOUTH WITHIN THE AMERICAN CULTURAL AND RELIGIOUS PARADIGM

This article investigates the complex process of forming moral and ethical values among youth in the United States of America. It examines the influence of the dominant cultural paradigm, characterized by individualism, consumerism, and pluralism, as well as the role of various religious institutions in this process. The analysis covers both potential conflicts and the synergy between these two powerful socializing forces in the upbringing of the younger generation.

The article aims *to analyze the process of forming moral and ethical values in contemporary youth within the context of the American cultural and religious paradigm. The study seeks to identify the key factors influencing this process and their impact on the value orientations of young people. Special attention is given to the interaction of secular and religious aspects in shaping moral worldview, as well as the influence of mass culture, educational institutions, and family upbringing.*

To achieve this goal, a comprehensive ***methodology*** *was applied, including: theoretical analysis (studying and systematizing scientific literature, philosophical and theological concepts related to morality, ethics, values, and the specifics of the American cultural and religious paradigm); comparative-historical method (researching the evolution of moral and ethical values in American society and identifying historical prerequisites for contemporary trends); sociological analysis (utilizing data from sociological surveys, statistical reports, and other empirical materials concerning the value orientations of American youth); content analysis (analyzing religious texts, journalistic materials, and works of mass culture (films, TV series, music) that reflect moral and ethical dilemmas and propose certain value models); and systemic approach (considering value formation as a complex dynamic system in which various elements interact (family, school, church, media, social networks)).*

The scientific novelty *of this research lies in constructing a comprehensive, holistic view of the process of forming moral and ethical values in youth under the multifaceted influence of the American cultural and religious paradigm. The study expands the understanding of the impact of modern trends in mass culture, digital technologies, and social networks on youth value orientations, an area that has been insufficiently covered in existing scientific literature. It also deepens the understanding of the dynamics of relationships between secular educational systems and religious institutions in shaping moral worldview, taking into account contemporary transformations of religiosity in the USA. The results of this research can be used to develop effective programs and strategies aimed at forming and supporting moral and ethical values in youth environments, in both educational and religious spheres.*

Key words: *moral and ethical values, youth, American culture, religious paradigm, individualism, consumerism, pluralism, socialization.*

Актуальність теми. Формування морально-етичних цінностей є фундаментальним аспектом розвитку особистості, що визначає поведінку, прийняття рішень та соціальну взаємодію молоді. У контексті Сполучених Штатів Америки цей процес відбувається під впливом унікального поєднання потужних культурних та релігійних сил. Американська культурна парадигма, з її акцентом на індивідуальній свободі, матеріальному успіху та різноманітності,

створює специфічне середовище, в якому молоді люди формують свої уявлення про добро і зло, щастя і сенс життя. Водночас, релігійні інститути, представлені широким спектром конфесій та вірувань, відіграють значну роль у трансляції традиційних моральних норм та етичних принципів. Розуміння взаємодії та потенційних суперечностей між цими двома сферами є ключовим для аналізу особливостей морально-етичного становлення сучасної американської молоді.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Щодо формування морально-етичних цінностей молоді в умовах американської культурної та релігійної парадигми виявляє кілька ключових тенденцій та фокусів. Численні сучасні дослідження підтверджують зростання кількості молодих дорослих, які не ідентифікують себе з організованою релігією (т. зв. "nones") (Notice, 2025). Це призводить до обговорення серед науковців, освітян, священників наслідків для формування морально-етичних цінностей, оскільки релігія ще до недавна традиційно відігравала значну роль у наданні етичних рамок. Дослідження Lyle Notice на Digital Commons Andrews University аналізує зростання кількості "nones" серед молодих дорослих у США та Канаді, а також їх вплив на зв'язок молоді з церквою та на визначення власної ідентичності. Навіть серед тих, хто залишається релігійним, спостерігається тенденція до більш індивідуалізованих та менш доктринальних релігійних вірувань, а також зростає толерантність до інших та новітніх неортодоксальних релігійних поглядів (Jensen, 2021).

Ряд сучасних досліджень підтверджує, що молоді люди, які активно беруть участь у житті релігійних громад, частіше демонструють просоціальну поведінку, таку як волонтерство, емпатія та альтруїзм (Zammit, Taylor, 2023). Також у фундаментальних дослідженнях релігійних вчень та інститутів наголошується на тому, що вони ефективно надають молоді опіку та підтримку в навігації складними моральними питаннями (Smith, Denton, Faris, & Regnerus, 2005). Уже традиційно дослідники наголошують на вирішальній ролі сім'ї, яка залишається основним джерелом моральних цінностей, а батьки несуть відповідальність за передачу релігійної освіти та морального виховання своїм дітям (Abroto, Nugraheni, Awliyah, Rizka, 2022).

Багато сучасних дослідників акцентують увагу на значному впливі цифрової епохи на життя дітей та молоді, на їх світогляд і цінності. І хоча цифрові пристрої пропонують можливості для новітніх форм навчання та встановлення різноманітних соціальних зв'язків, вони також несуть ризики, такі як зниження особистої взаємодії, вплив шкідливого контенту та негативні наслідки для психічного здоров'я молоді (OECD, 2025). Водночас науковці відзначають, що цифрові технології сприяють активному обміну ідеями та культурними практиками, створюючи нові форми культурного самовираження та ідентичності серед молоді. Це впливає на формування цінностей, оскільки молоді люди взаємодіють з різноманітними культурними наративами (Nedashkivska, Zarichanskyi, Pugachov, Shostak, Stoliarchuk, 2024).

Для аналізу психологічних механізмів формування моральних цінностей залишається актуальною теорія морального розвитку Лоуренса Кольберга, що описує стадії становлення морального мислення (Sanders, 2025).

Про релігію як культурний продукт і систему, яка формує та формується культурою, про складну і багатошарову взаємодію між релігією і культурою в контексті трансформації американської культурної парадигми йдеться у наукових статтях спеціального випуску MDPI – "The Interplay between Religion and Culture" (2024).

Загалом, сучасні наукові дослідження підтверджують складність процесу формування морально-етичних цінностей американської молоді. Хоча релігія продовжує відігравати значну роль для багатьох, тенденції секуляризації та індивідуалізації віри вимагають нових підходів до розуміння цього процесу. Цифрова епоха та глобалізована культура створюють як можливості, так і виклики для морального розвитку, підкреслюючи необхідність культурно-чутливих та системних підходів до виховання. Майбутні дослідження, ймовірно, продовжать фокусуватися на динаміці цих взаємодій, а також на розробці ефективних стратегій підтримки морально-етичного розвитку молоді в умовах постійних соціальних і культурних змін.

Метою статті є аналіз процесу формування морально-етичних цінностей сучасної молоді в контексті американської культурної та релігійної парадигми. Дослідження спрямоване на

виявлення ключових факторів, що впливають на ціннісні орієнтири молодих людей. Особлива увага приділяється взаємодії світських та релігійних аспектів у формуванні морального світогляду, а також впливу масової культури, освітніх інститутів та сімейного виховання.

Виклад матеріалу дослідження. Американська культурна парадигма уже традиційно характеризується індивідуалізмом, рівністю (хоча й з історичними та сучасними викликами в її реалізації), прагненням до свободи та віри у можливості людини (так звана «американська мрія»). Культ особистого успіху, конкуренції та підприємництва глибоко вкорінений у суспільній свідомості американців. У виданні University of Portland "American Values and Assumptions" (2024) коротко, але змістовно описані ключові американські цінності – індивідуалізм, рівність та орієнтація на досягнення. Такий акцент на індивідуальних досягненнях може призводити до формування цінностей, орієнтованих на особисту вигоду та матеріальне благополуччя, іноді за рахунок колективних інтересів або альтруїзму. Споживацтво, як невід'ємна частина сучасної американської економіки та культури, також має значний вплив на ціннісні орієнтації молоді. Постійне стимулювання до придбання нових товарів та послуг часто зумовлює формування виключно прагматичних цінностей, де володіння певними речами стає символом статусу та успіху. За таких умов відтісняються на другий план духовні цінності – співчуття та емпатія, соціальна відповідальність, альтруїзм і безкорисливість.

Плюралізм, що є ще однією характерною рисою моральної свідомості американського суспільства, з одного боку, сприяє толерантності та повазі до різноманітних поглядів та переконань. З іншого боку, він може створювати виклики у формуванні єдиної системи моральних координат для молоді. Відсутність загальноприйнятих етичних норм може призводити до релятивізму, коли моральні принципи сприймаються як суб'єктивні та залежні від індивідуальних або групових уподобань.

Засоби масової інформації та цифрові технології також відіграють важливу роль у формуванні ціннісних орієнтирів молоді. Реклама, кіно, телебачення та соціальні мережі транслюють певні моделі поведінки та цінності, які не завжди сприяють розвитку високих морально-етичних якостей (OECD, 2025; Nedashkivska, 2024).

Релігія традиційно відігравала значну роль у формуванні моральних норм та етичних принципів у американському суспільстві (Lee, 2025). Різноманітні релігійні конфесії пропонують своїм послідовникам чіткі системи цінностей, засновані на священних текстах, традиціях та вченнях. Ці системи часто включають такі універсальні моральні принципи, як чесність, справедливість, співчуття, повага до ближнього та відповідальність. Релігійні інститути здійснюють морально-етичне виховання молоді через різноманітні канали: недільні школи, молодіжні групи, релігійні обряди та проповіді. Вони пропонують молодим людям не лише набір моральних правил, але й спільноту однодумців, підтримку та відчуття приналежності, що є важливим для їхнього соціального та емоційного розвитку (Smith, 2005).

Однак, вплив релігії на морально-етичні цінності молоді в сучасному американському суспільстві є неоднозначним. З одного боку, спостерігається тенденція до секуляризації та зниження рівня релігійності серед частини молоді. З іншого боку, багато молодих людей залишаються віруючими та активно залученими до релігійного життя, сприймаючи релігійні цінності як важливий орієнтир у своєму житті. Крім того, різноманіття релігійних віровань в Америці інколи призводить до розбіжностей у поглядах на певні морально-етичні питання, такі як аборти, одностатеві шлюби, евтаназія тощо. Це створює додаткові складності для молоді у формуванні власної цілісної системи цінностей.

Система освіти в США, від початкової школи до університетів, історично мала певну взаємодію з релігійними цінностями. Проте, з розвитком світської освіти та акцентом на науковому знанні, роль релігії в навчальному процесі значно зменшилася. Сучасна освіта робить акцент на критичному мисленні, аналізі інформації та доказовій базі, що може призводити до переосмислення традиційних релігійних догматів серед молоді. Загалом, освітня система Сполучених Штатів Америки ґрунтується на принципах секуляризму, що забезпечує відокремлення державних шкіл від релігійного впливу. Перша поправка до Конституції США забороняє

запровадження офіційної релігії в державних навчальних закладах, що було підтверджено знаковим рішенням Верховного Суду у справі Engel v. Vitale (1962), яке заборонило обов'язкові молитви у школах. Це гарантує, що в державних школах релігійне навчання не є частиною обов'язкової програми (Романова, 2005).

Проте це не означає повну відсутність релігії в освітньому просторі. Релігійні питання можуть вивчатися в історичному, літературному або культурному контексті, наприклад, у курсах світових релігій, історії чи філософії. Водночас, дискусії щодо меж релігійного впливу на освіту тривають, особливо у випадках спроб включення креаціонізму до шкільних програм як альтернативи теорії еволюції в деяких штатах.

Незважаючи на секулярний характер державних шкіл, релігія відіграє критично важливу роль у сфері освіти через діяльність приватних та релігійних навчальних закладів. Численні релігійні школи та університети мають значний вплив на виховання молоді в США:

– католицькі школи, які часто перебувають під керівництвом Архієпископства або місцевих парафій, відомі своїм високим рівнем академічної освіти та дисципліни;

– протестантські та євангельські школи зазвичай акцентують увагу на біблійних цінностях та пропонують більш консервативне виховання;

– єврейські та ісламські школи інтегрують вивчення відповідних релігійних традицій та культурної спадщини до своєї навчальної програми.

Крім того, багато провідних університетів США, такі як Гарвард, Єль, Принстон та Джорджтаун, мають глибоке релігійне коріння, хоча сьогодні вони функціонують на світських засадах, зберігаючи при цьому повагу до свого спадку. Ці релігійні навчальні заклади не лише надають академічні знання, а й активно формують моральні та етичні цінності своїх студентів. Вони виховують покоління, яке нерідко займає активну громадську позицію, беручи участь у благодійних, соціальних та політичних ініціативах.

Таким чином, у США існує дуалістична освітня система, де державні школи дотримуються секуляризму, а приватні релігійні заклади пропонують альтернативну освіту, яка гармонійно поєднує академічні знання та духовні цінності.

Невід'ємною частиною громадського життя в США є релігійні організації, які виступають потужною рушійною силою волонтерських ініціатив та соціальних рухів. Вони не лише проповідують духовні цінності, а й активно залучаються до допомоги нужденним, боротьби за соціальну справедливість та розвиток суспільної солідарності. Релігійні громади організовують безліч волонтерських благодійних програм, у рамках яких надають допомогу бездомним, малозабезпеченим, літнім людям та мігрантам. Наприклад, такі великі організації, як Catholic Charities USA та Salvation Army, забезпечують тисячі американців їжею, житлом та медичною допомогою. Єврейські та мусульманські благодійні фонди також активно працюють у сферах соціального захисту та гуманітарної підтримки.

Крім того, під час стихійних лих, пандемій (як-от COVID-19) та соціальних потрясінь, релігійні громади швидко мобілізують свої ресурси для допомоги постраждалим. Наприклад, під час урагану «Катріна» у 2005 році церкви та релігійні благодійні фонди були одними з основних організаторів гуманітарної допомоги. Таким чином, релігійні організації в США виходять за межі своєї духовної місії, активно беручи участь у суспільному житті. Вони сприяють розвитку волонтерства, соціальної відповідальності та громадянської солідарності, надаючи допомогу тим, хто цього потребує, і впливаючи на формування моральних цінностей молоді.

Феномен секуляризації дедалі більше поширюється в США, суттєво змінюючи релігійний ландшафт країни. Все більше американців ідентифікують себе як нерелігійні (так звані "nones") або агностики, а відвідуваність церков продовжує знижуватися (Якобчук, 2025; Notice, 2025). Якщо в середині XX століття релігія відігравала ключову роль у суспільному житті, то сьогодні її вплив поступово слабшає. Основними причинами цього явища є зміни у світогляді молодого покоління, адже молодь дедалі частіше орієнтується на науковий підхід, критичне мислення та більш індивідуалізовані форми духовності. Вони менш схильні до традиційних релігійних практик, що пояснюється розширеним доступом до інформації, поширенням прогресивних ідей щодо прав людини, гендерної рівності та ролі релігії в суспільстві.

Ще однією причиною секуляризації духовної культури американців є політизація релігії, оскільки частина релігійних громад, зокрема консервативні християнські рухи, відкрито підтримують певні політичні сили, що викликає відторгнення та відчуження серед значної частини суспільства. Окрім цього численні скандали, пов'язані з фінансовими махінаціями, сексуальними домаганнями та зловживанням владою всередині церков, негативно впливають на довіру до релігійних інституцій.

Попри ці тенденції, релігія в США не зникає повністю, а радше трансформується. Деякі громади адаптуються до нових реалій, впроваджуючи сучасні підходи до духовного життя та змінюючи свою взаємодію з вірянами. Водночас активно розвиваються альтернативні форми духовності, такі як медитація, йога, містичні практики та особиста, індивідуальна віра, що не прив'язана до конкретних релігійних організацій. Все більше церков та релігійних організацій активно використовують цифрові технології. Це включає онлайн-служби, мобільні додатки для молитви, а також соціальні мережі для поширення духовних послань та залучення аудиторії. Ці інновації виявилися особливо ефективними для залучення молоді та підтримки зв'язку з вірянами, наприклад, під час пандемії COVID-19, коли особисті зібрання були обмежені.

Окрім цього релігійні лідери та громади поступово змінюють свої підходи до актуальних соціальних викликів, адаптуючи релігійні послання до потреб і цінностей нових поколінь. Це стосується питань гендерної рівності, прав ЛГБТК+ спільноти та соціальної справедливості.

Зростаюча мультикультурність американського суспільства зробила міжрелігійний діалог життєво важливим. У країні мирно співіснують різноманітні вірування: християнство, іслам, юдаїзм, буддизм, індуїзм, а також численні альтернативні форми духовності. Взаємодія між цими релігійними громадами сприяє зміцненню толерантності, взаєморозуміння та зменшенню конфліктів на релігійному ґрунті. Однак сьогодні, коли США залишаються релігійно різноманітною країною, загальна тенденція вказує на послаблення впливу традиційних релігійних інституцій та зростання секулярного світогляду серед населення, особливо серед молоді. Релігія в Америці не зникає, а еволюціонує, інтегруючись у сучасне суспільство через інноваційні технології, посилену соціальну активність та розширене міжконфесійне співробітництво, демонструючи свою здатність до виживання та трансформації у мінливому світі.

Таким чином ми переконуємось, що взаємодія між американською культурною та релігійною парадигмами у формуванні морально-етичних цінностей молоді є складним та динамічним процесом. Іноді ці дві сили можуть доповнювати одна одну, наприклад, у пропагуванні таких цінностей, як чесність та відповідальність. Релігійні організації часто беруть участь у благодійній діяльності та соціальних ініціативах, сприяючи розвитку у молоді почуття соціальної відповідальності. Однак, існують і потенційні конфлікти між цінностями, що пропагуються культурною та релігійною парадигмами. Акцент американської культури на індивідуалізмі та матеріальному успіху суперечить релігійним вченням про смиренність, жертовність та духовні цінності. Споживацтво вступає в конфлікт з релігійними настановами про поміркованість та відмову від надмірностей. Плюралізм, хоча й сприяє толерантності, розмиває чіткі моральні орієнтири, які пропонують традиційні релігії. Молоді люди часто опиняються в ситуації необхідності узгоджувати ці різні впливи та формувати власну унікальну систему морально-етичних цінностей. Цей процес виявляється доволі складним і супроводжується внутрішніми конфліктами та пошуком власної ідентичності.

Формування морально-етичних цінностей молоді в умовах американської культурної та релігійної парадигми стикається з низкою викликів. Зростаючий вплив мас-медіа та цифрових технологій, секуляризація суспільства, розмивання традиційних сімейних цінностей – усі ці фактори ускладнюють процес морально-етичного виховання. Водночас, існують і певні перспективи для позитивного впливу на формування морально-етичних цінностей молоді. Освітні інститути можуть відігравати важливу роль у розвитку критичного мислення та здатності до морального судження. Релігійні організації можуть адаптувати свої методи роботи з молоддю, використовуючи сучасні комунікаційні канали та зосереджуючись на універсальних моральних цінностях. Сім'я залишається

ключовим агентом соціалізації, здатним передавати молодим поколінням важливі моральні принципи та етичні норми. Важливим є також сприяння діалогу та взаєморозумінню між різними культурними та релігійними групами, що може допомогти молоді розвинути толерантність, емпатію та повагу до різноманітності.

Висновок. Формування морально-етичних цінностей молоді в Сполучених Штатах Америки є складним та багатогранним процесом, що відбувається під впливом потужної взаємодії американської культурної та релігійної парадигм. Індивідуалізм, споживацтво та плюралізм, характерні для американської культури, можуть як сприяти розвитку певних цінностей, так і створювати виклики для морально-етичного становлення молоді. Доступ до широкого спектру знань та різних світоглядів через освітні програми та інтернет сприяє формуванню більш індивідуалізованих релігійних або нерелігійних переконань. Молоді люди частіше ставлять під сумнів авторитети, включаючи релігійні інститути, і шукають власні відповіді на фундаментальні питання про життя, смерть та сенс існування. Водночас, університети та коледжі часто стають майданчиками для міжрелігійного діалогу та вивчення різних релігійних традицій. Це може сприяти кращому розумінню та толерантності між представниками різних віросповідань, а також спонукати молодь до більш глибокого дослідження власної віри або її відсутності. Американська культура, з її акцентом на індивідуалізмі, споживацтві та постійному інформаційному потоці, також суттєво впливає на формування морального кодексу молоді. Інтернет, соціальні мережі та масова культура пропонують безліч альтернативних джерел сенсу та ідентичності, які можуть конкурувати з традиційними релігійними інститутами. Зростання кількості людей, які не ідентифікують себе з жодною конкретною релігією, є одним із найбільш помітних трендів серед американської молоді. Це не обов'язково означає повну відмову від віри, але часто свідчить про розчарування в організованій релігії, її інституційній структурі або соціально-політичній позиції. Молодь зберігає віру в Бога або духовність, але відмовляється від формального членства в церквах, мечетях чи синагогах. Водночас, сучасна культура також здатна сприяти відродженню або трансформації релігійних практик. Молоді люди знаходять нові способи вираження своєї віри через сучасне мистецтво, музику, соціальні ініціативи або онлайн-спільноти. Релігійні організації також намагаються адаптуватися до культурних змін, використовуючи нові технології та комунікаційні стратегії для залучення молодого покоління і продовжуючи відігравати важливу роль у трансляції традиційних моральних норм, хоча їхній вплив у сучасному секулярному суспільстві є неоднозначним.

Розуміння динаміки цієї взаємодії є ключовим для розробки ефективних стратегій морально-етичного виховання молодого покоління, здатного будувати справедливе та гуманне суспільство. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення конкретних механізмів впливу культурних та релігійних факторів на різні аспекти морально-етичного розвитку молоді та пошук ефективних шляхів гармонізації цих впливів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Коновальчук Є. Яке відношення у американських підлітків до релігії? Результати дослідження. *Слово про слово*. 15 вересня 2020 р. URL: https://slovoproslovo.info/yake-v-dnoshennya-u-amerikanskih-p-dl-tk-v-do-rel-g-rezultati-dosl-dzhennya

2. Романова О. Релігія в державних школах США: протистояння чи взаємодія? *Політичний менеджмент*. 2005. № 1. С. 122–126.

3. Якобчук А. Дослідження Pew Research: зниження релігійності в США сповільнилося, але загальний тренд триває. *Слово про слово*. 28 лютого, 2025. URL: https://slovoproslovo.info/pew-research-religion-usa

4. Abroto Abroto & Nugraheni Aninditya & Awliyah Rizka. The Role of the Family in the Moral Education of Children. Jurnal Basicedu. 2022. URL: https://www.researchgate.net/publication/360788381_The_Role_of_the_Family_in_the_Moral_Education_of_Children#full-text

5. American Values and Assumptions. University of Portland, 2024. URL: https://www.up.edu/iss/advising-services/american-values.html

6. Jensen L. A. The Cultural Psychology of Religiosity, Spirituality, and Secularism in Adolescence. Adolesc Res Rev. 2021 Jan 23. URL: https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC7825388/

7. Nedashkivska T., Zarichanskyi O., Pugachov V., Shostak V., & Stoliarchuk N. Analysis of cultural and identity transformations in the modern world. *Multidisciplinary Reviews*, 2024. 7 (10), 244. URL: https://malque.pub/ojs/index.php/mr/article/view/3804

8. Notice Lyle. Losing My Religion: Young Adults and the Impact and Implications of Secularism on Their Religion, *Journal of Adventist Youth and Young Adult Ministries*, 2025. Vol. 3, Article 10. URL: https://digitalcommons.andrews.edu/jayyam/vol3/iss1/10

9. OECD. How's Life for Children in the Digital Age?, OECD Publishing, Paris. 2025. URL: https://wwwh.oecd.org/en/publications/how-s-life-for-children-in-the-digital-age_0854b900-en.html

10. Pew Research Center. *Religion in America: Trends and Demographics*. 2021.

11. Reyes, Reylourd Sharing Christ with Young Urban Nones in Metro Manila. *Digital Commons @ Andrews University*, 2024. URL: https://digitalcommons.andrews.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1548&context=jams

12. Sanders Cheryl E. Lawrence Kohlberg's stages of moral development. *Encyclopedia Britannica*, 18 Jun. 2025. URL: https://www.britannica.com/science/Lawrence-Kohlbergs-stages-of-moral-development (accessed 19 June 2025).

13. Smith C., Denton M. L., Faris R., & Regnerus M. Soul Searching: The Religious and Spiritual Lives of American Teenagers. Oxford University Press. 2005. URL: https://www.researchgate.net/publication/272160282_Soul_Searching_The_Religious_and_Spiritual_Lives_of_American_Teenagers

14. The Interplay between Religion and Culture, MDPI, Special Issue, HM Publishers, 2024. URL: https://www.mdpi.com/journal/religions/special_issues/HZ8Q99M6NC

15. Lee Sarah. Understanding Doctrine in American Religion. *Number Analytics*, May 26, 2025. URL: https://www.numberanalytics.com/blog/ultimate-guide-doctrine-religion-america

16. U. S. Teens Take After Their Parents Religiously, Attend Services Together and Enjoy Family Rituals, Pew Research Center, Sept. 10, 2020. URL: https://www.pewforum.org/wp-content/uploads/sites/7/2020/09/PF_20.09.10_teens.religion.full_.report.pdf

17. Zammit I., & Taylor L. K. A systematic review of the association between religiousness and children's prosociality. *Religion, Brain & Behavior*, 2023, 13 (4), 420–442. DOI: https://doi.org/10.1080/2153599X.2022.2131892; URL: https://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/2153599X.2022.2131892?scroll=top

REFERENCES:

1. Konovalchuk, Ye. (2020). Yake vidnoshennia u amerykanskykh pidlitkiv do relihii? Rezultaty doslidzhennia. [What is the attitude of American teenagers towards religion? Study results] *Slovo pro slovo*. 15 veresnia 2020 r. URL: https://slovoproslovo.info/yake-v-dnoshennya-u-amerikanskih-p-dl-tk-v-do-rel-g-rezultati-dosl-dzhennya [in Ukrainian].

2. Romanova, O. (2005). Relihiia v derzhavnykh shkolakh SShA: protystoiannia chy vzaiemodiia? [Religion in US public schools: confrontation or interaction?] *Politychnyi menedzhment*. № 1, 122–126 [in Ukrainian].

3. Iakobchuk, A. (2025). Doslidzhennia Pew Research: znyzhennia relihiinosti v SShA spovilnylosia, ale zahalnyi trend tryvaie. [Pew Research study: decline in religiosity in the US has slowed, but the overall trend continues] *Slovo pro slovo*. 28 Feb. URL: https://slovoproslovo.info/pew-research-religion-usa [in Ukrainian].

4. Abroto, Abroto & Nugraheni, Aninditya & Awliyah, Rizka (2022). The Role of the Family in the Moral Education of Children. *Jurnal Basicedu*. URL: https://www.researchgate.net/publication/360788381_The_Role_of_the_Family_in_the_Moral_Education_of_Children#full-text [in English].

5. American Values and Assumptions (2024). University of Portland. URL: https://www.up.edu/iss/advising-services/american-values.html [in English].

6. Jensen, L. A. (2021). The Cultural Psychology of Religiosity, Spirituality, and Secularism in Adolescence. *Adolesc Res Rev*. Jan 23. URL: https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC7825388/ [in English].

7. Nedashkivska, T., Zarichanskyi, O., Pugachov, V., Shostak, V., & Stoliarchuk, N. (2024). Analysis of cultural and identity transformations in the modern world. *Multidisciplinary Reviews*, 7 (10), 244. URL: https://malque.pub/ojs/index.php/mr/article/view/3804 [in English].

8. Notice, Lyle (2025). Losing My Religion: Young Adults and the Impact and Implications of Secularism on Their Religion, *Journal of Adventist Youth and Young Adult Ministries*. Vol. 3, Article 10. DOI: https://doi.org/10.32597/2993-9682 (Online) 2993-9674 (Print). 1046 URL: https://digitalcommons.andrews.edu/jayyam/vol3/iss1/10 [in English].

9. OECD (2025). How's Life for Children in the Digital Age?, OECD Publishing, Paris. URL: https://wwwh.oecd.org/en/publications/how-s-life-for-children-in-the-digital-age_0854b900-en.html

10. Pew Research Center (2021). *Religion in America: Trends and Demographics* [in English].

11. Reyes, Reylourd (2024). Sharing Christ with Young Urban Nones in Metro Manila. *Digital Commons @ Andrews University*. URL: https://digitalcommons.andrews.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1548&context=jams [in English].

12. Sanders, Cheryl E. (2025). Lawrence Kohlberg's stages of moral development. *Encyclopedia Britannica*, 18 Jun. URL: https://www.britannica.com/science/Lawrence-Kohlbergs-stages-of-moral-development (accessed 19 June 2025) [in English].

13. Smith, C., Denton, M. L., Faris, R., & Regnerus, M. (2005). Soul Searching: The Religious and Spiritual Lives of American Teenagers. Oxford University Press. URL: https://www.researchgate.net/publication/272160282_Soul_Searching_The_Religious_and_Spiritual_Lives_of_American_Teenagers [in English].

14. The Interplay between Religion and Culture (2024). MDPI, Special Issue, HM Publishers. URL: https://www.mdpi.com/journal/religions/special_issues/HZ8Q99M6NC [in English].

15. Lee, Sarah (2025). Understanding Doctrine in American Religion. *Number Analytics*, May 26. URL: https://www.numberanalytics.com/blog/ultimate-guide-doctrine-religion-america [in English].

16. U. S. Teens Take After Their Parents Religiously, Attend Services Together and Enjoy Family Rituals (2020). Pew Research Center, Sept. 10. URL: https://www.pewforum.org/wp-content/uploads/sites/7/2020/09/PF_20.09.10_teens.religion.full_.report.pdf [in English].

17. Zammit, I., & Taylor, L. K. (2023). A systematic review of the association between religiousness and children's prosociality. *Religion, Brain & Behavior*, 13 (4), 420–442. URL: https://doi.org/10.1080/2153599X.2022.2131892; URL: https://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/2153599X.2022.2131892?scroll=top [in English].

УДК 341.7(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-35

Олексій ХОВПУН
доктор юридичних наук, доцент, проректор з міжнародної та науково-педагогічної роботи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015
***ORCID:** 0000-0002-5753-966X*

Бібліографічний опис статті: Ховпун, О. (2025). Документальний кінематограф та акціонізм як складова української культурної дипломатії часів повномасштабної війни. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 266–273, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-35

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ КІНЕМАТОГРАФ ТА АКЦІОНІЗМ ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ ЧАСІВ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ

***Мета роботи** – визначити особливості та функції візуальних мистецтв синтетичного характеру (на прикладі кінематографу і акціонізму) в якості складової сучасної української культурної дипломатії. **Методологія роботи:** дослідження носить міждисциплінарний характер, синтезуючи дані філософії, історії, культурології, мистецтвознавства. Використовуються історичний та компаративний методи, герменевтичний підхід. **Наукова новизна роботи** полягає в уточненні місця візуальних мистецтв синтетичного характеру в презентації сучасних проблем України на міжнародному рівні. **Висновки.** Культурна дипломатія є потужним інструментом ознайомлення світу з історією та сучасним станом, досягненнями, проблемами та перспективами України. В сучасній ситуації війни культурна дипломатія постає суттєвим фактором формування емпатії та міжнародної підтримки, а отже є чинником збереження української ідентичності та протистояння імперським наративам. Тому спільні з іноземними партнерами мистецькі проєкти, а також безперервні презентації творів сучасного українського мистецтва мають розглядатися в якості одного з пріоритетних напрямів сучасного культурного життя України. Зокрема, це стосується таких мистецьких форм, які дають найбільш правдиву та наочну інформацію та забезпечують найвищий ступень емоційного впливу на аудиторію. До таких форм відноситься кіно, перш за все – документальне, а також мистецтво акціонізму. Оскільки процеси створення все нових мистецьких артефактів та ознайомлення з ними світових реципієнтів відбуваються постійно, вони потребують уваги з боку теоретиків культури, які осмислюють сутність та тенденції як самих творів мистецтва, так і їх ролі в сучасній культурній дипломатії.*

***Ключові слова:** культурна дипломатія, російсько-українська війна, документальний кінематограф, мистецтво акціонізму.*

Oleksiy KHOVPUN
Doctor of Law, Associate Professor, Vice-Rector for International and Scientific and Pedagogical Work, National Academy of the Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 01015
***ORCID:** 0000-0002-5753-966X*

To cite this article: Khovpun, V. (2025). Dokumentalnyi kinematohraf ta aktsionizm yak skladova ukrainskoi kulturnoi dyplomatii chasiv povnomasshtabnoi viiny [Documentary cinematograph and actionism as components of Ukrainian cultural diplomacy in the times of the full-scale war]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 266–273, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-35

DOCUMENTARY CINEMATOGRAPH AND ACTIONISM AS COMPONENTS OF UKRAINIAN CULTURAL DIPLOMACY IN THE TIMES OF THE FULL-SCALE WAR

***The Purpose of the article** is to identify the features and functions of visual arts of synthetic nature (using the example of cinema and actionism) as a component of the contemporary Ukrainian cultural diplomacy. **The methodology of the research.** The article is interdisciplinary in nature, synthesizing data from philosophy, history, cultural studies, and art history. Historical and comparative methods and a hermeneutic approach are used. **The scientific novelty** of the work lies in clarifying the place of visual arts of synthetic nature in the presentation of the contemporary problems*

of Ukraine at the international level. ***Conclusions.*** *Cultural diplomacy is a powerful tool for familiarizing the world with the history and current state, achievements, problems and prospects of Ukraine. In the current situation of war, cultural diplomacy becomes a significant factor in building empathy and international support, and therefore is a factor in preserving Ukrainian identity and opposing imperial narratives. Therefore, joint art projects with foreign partners, as well as continuous presentations of works of contemporary Ukrainian art, should be considered as one of the priority areas of modern cultural life in Ukraine. In particular, this applies to those art forms that provide the most truthful and visual information and provide the highest degree of emotional impact on the audience. Such forms include cinema, primarily documentary, as well as action art. Since the processes of creating new artistic artefacts and introducing them to global recipients are ongoing, they require attention from cultural theorists who interpret the essence and trends of both the works of art themselves and their role in modern cultural diplomacy.*

Key words: *cultural diplomacy, Russian-Ukrainian war, documentary cinema, action art.*

Актуальність проблеми. В умовах повномасштабної війни Україна, як ніколи раніше, потребує міжнародної підтримки, як матеріальної, так і моральної. Однією з необхідних для цього умов є ознайомлення світової громадськості з історією та сьогоденням України, специфікою її буття, а також проблемами, які потребують негайного вирішення, зокрема, тими, що пов'язані з війною. Адже, незважаючи на помітні позитивні зсуви, серед широкого загалу за кордоном досі помітне нечітке усвідомлення сутності незалежної України в історичному та політичному контексті, а також неповне розуміння того, чому саме вона не може розглядатися як частина Росії. Цей факт визначає загально-ознайомче завдання культурної дипломатії. Окрім нього, важливою місією є формування позитивного іміджу України, оскільки, нажаль, уявлення про нашу країну не завжди є компліментарними. Через це вкрай необхідно доносити на міжнародному рівні інформацію про те, що українці є цілком визначеною, цивілізаційно зрілою нацією, яка має окрему від Росії історичну та етнокультурну ідентичність, та чиї державотворчі змагання заслуговують на серйозну увагу та підтримку. Важливо також продемонструвати, що сучасна Україна не виступає лише в якості реципієнта, а здатна багато дати світу в інтелектуальному та культурному аспектах. Останнє потребує постійної промоції досягнень та перспектив українських науковців, митців та всіх діячів культури в найширшому сенсі.

Культурна дипломатія, сутність якої полягає у використанні «м'якої сили», а саме – налагодження особистих стосунків та формування у людей індивідуального емоційного ставлення (в даному випадку – до української культури та її представників) – має велике значення для подальшого вияву громадських ініціатив з підтримки України, та з впливу на загальну політику зарубіжних країн по відношенню до України. Без такого світоглядного підґрунтя – водночас раціонально осмисленого та емоційно забарвленого – важко досягти справжнього стійкого прогресу в зовнішньополітичних стосунках, адже будь-які політичні угоди можуть виявитися випадковими та тимчасовими, якщо вони не ґрунтуються на спільних цінностях, які формуються, значною мірою, за рахунок міжособистісних контактів та ініціатив «знизу».

Прогресу культурної дипломатії сприяє глобалізованість та взаємозалежність сучасного світу. Сама по собі глобалізація є багатовекторним та амбівалентним явищем, в якому є багато негативних аспектів. Однак, тут наявний значний потенціал, який можна використати для просування української культури. По-перше, це забезпечена розвитком транспорту та міжнародними угодами фізична мобільність представників різних народів, які можуть приїхати та презентувати свої культурні досягнення практично в будь-якій точці світу. По-друге, це продукти новітніх технологій (ЗМІ, Інтернет, соціальні мережі), які можуть бути потужними інструментами культурної промоції, і якими слід навчитися користуватися максимально ефективно. Великі перспективи розкриває такий феномен сучасної цивілізації як цифровізація. Одним з напрямів його використання є оцифровка артефактів культури як спосіб їх ретрансляції, промоції, створення бази даних для реставрації, а інколи, при знищенні оригіналу – і як єдиний спосіб культурного буття певної історико-культурної пам'ятки. Другим аспектом є створення принципово нових культурних форм, які використовують новітні технології в якості допоміжного, або й основного художнього засобу. Цифрові технології забезпечують миттєвий доступ до різноманітних культурних форм в будь-якій точці світу. Теоретично, одна людина, без групи підтримки і без

перевезення значних за розмірами фізичних об'єктів, може ознайомити реципієнтів з усією історією та культурою своєї країни. Така можливість для українців виступати на міжнародному рівні від власного імені є особливо важливою в умовах російської кампанії з дезінформації. Отже, культурна дипломатія на даний момент постає одним з чинників національної безпеки та виживання України. Значний внесок в це можуть робити як діячі мистецтва та культури, так і педагоги.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні питання формування, розвитку та становлення культурної дипломатії розглянуті в працях таких вчених як М. Каммінгс, Дж. Най, К. Шнайдер. В сучасній Україні цією проблематикою займаються Г. Луцишин, І. Матяш та В. Матвієнко, Т. Пересунько, В. Печиборщ, М. Процюк, О. Розумна. Огляд співпраці України з міжнародними організаціями та спільнотами роблять Е. Мамонтова та А. Кормич. Популяризації історичної спадщини та культурного туризму присвячена праця таких авторів як І. Кулиняк, О. Карий, Л. Прокопишин-Рашкевич, С. Огінок та Ю. Бондаренко. Роль культурної дипломатії в умовах війни розглядають В. Ємельянов і С. Гололобов, культурну дипломатію як складову національної безпеки – К. Бобровська. Особливо релевантною для нашої теми є дослідження мистецтва акціонізму в якості форми культурної дипломатії, проведене Я. Крамаренко (Крамаренко, 2023).

Метою роботи є: визначити особливості та функції візуальних мистецтв синтетичного характеру (на прикладі кінематографу і акціонізму) в якості складової сучасної української культурної дипломатії.

Виклад основного матеріалу. Серед вчених не існує єдиної думки щодо точного визначення культурної дипломатії, проте загальною думкою є те, що це, передусім, інструмент покращення взаєморозуміння між державами. Найбільш відомим є визначення американського політолога М. Каммінгса, для якого культурна дипломатія – це: «обмін ідеями, інформацією, цінностями, переконаннями та іншими аспектами культури з метою зміцнення взаєморозуміння» (Cummings, 2003, p. 1).

Культурна дипломатія має своєю метою підвищення престижу країни та інформування про її досягнення, створення нових та розвиток наявних міжнародних зав'язків, захист національних інтересів, врегулювання конфліктів. Слід звернути увагу, що культурна дипломатія працює не лише на ознайомлення світу з певною країною, але й для розширення світогляду та можливостей мешканців цієї країни, які активніше пізнають культури інших народів, що може мати значні теоретичні та практичні результати для розвитку культурної, освітньої, соціальної, економічної та політичної сфер. Зокрема, таке ознайомлення може вплинути на пануючі в суспільстві цінності та на цивілізаційний вибір. Культурна дипломатія може створювати неформальний емоційний контакт між націями, що є значним фактором формування міжнародних стосунків.

В Україні культурною дипломатією займаються такі організації як Український інститут, Український культурний фонд, Український інститут книги та Державне агентство України з питань кіно. Презентацією української культури опікуються також структурні підрозділи Міністерства закордонних справ, різні культурні, освітні та наукові організації. Крім цього, величезне значення мають ініціативи окремих громадян.

Як зазначено у Стратегії Українського інституту, «Кінцевою метою культурної дипломатії є не лише інформування, а зміна ставлення та поведінки громадян інших країн по відношенню до України» (Стратегія Українського інституту...). Отже, йдеться про привернення уваги до України та її здобутків і потенціалу, до всього, що може формувати позитивний імідж країни на міжнародному рівні, а також постійне нагадування світовій громадськості про наявні проблеми України (зокрема, зв'язані з війною) та їх подання в якості таких, що можуть і повинні бути вирішені.

Узагальнивши розмаїту інформацію щодо діяльності закладів, інституцій та окремих особистостей, які займаються подібною діяльністю, можна дійти висновку, що найбільш поширеними формами культурної дипломатії є наступні:

1. Міжнародні наукові обміни та інші форми співпраці науковців різних країн.

2. Різноманітні освітні контакти, в тому числі ті, що пов'язані з академічною мобільністю.

3. Участь у міжнародних культурних програмах; в тому числі – спрямованих на охорону,

захист та популяризацію культурної спадщини, зокрема, в ініціативах ЮНЕСКО (Смуток; Участь України у діяльності ЮНЕСКО). Сюди відносяться спільні з зарубіжними партнерами проєкти в галузі мистецтв.

4. Проведення мистецьких заходів, націлених на презентацію культури України: концертів, фестивалів (музичних, танцювальних, кіно тощо), театральних вистав, літературних акцій, презентація кінострічок на міжнародних майданчиках, виставок образотворчого мистецтва, перформансів тощо.

5. Використання онлайн-платформ та соціальних мереж для презентації досягнень української культури.

Для педагога важливими є всі ці напрями. Про деякі з них варто мати загальну інформацію заради загального культурного контексту, який формує тезаурус та світогляд педагогічного та науково-педагогічного працівника. Інші можуть стати формами діяльності самого педагога, або цілої групи педагогічних працівників та здобувачів освіти.

Розглянемо докладніше таку форму культурної дипломатії, як створення та презентація на міжнародному рівні мистецьких проєктів. Деякі з них відносяться до традиційних видів мистецтва. Інші можуть бути кваліфіковані в якості культурних практик – цей термін останнім часом привертає значну увагу, оскільки дозволяє аналізувати широкий спектр явищ культури різного типу, від архаїчних до інноваційних. За визначенням українських дослідників, «культурні практики є виявом культури в конкретних опціях та діях» (Демчук, Олійник, Буценко, Король, Богуцький, 2024, с. 7).

Різноманітні заходи, які відбувається в різних країнах світу протягом останніх трьох років, нараховують вже тисячі одиниць. Тому зосередимося на аналізі деяких тенденцій, пов'язаних зі створенням емоційно яскравих візуальних презентацій проблем сучасної України. При цьому в центрі нашої уваги знаходяться не стільки традиційне образотворче мистецтво, скільки синтетичні види мистецтва, які створюють гранично наочний, нерідко – шокуючий образ, який спостерігається в дії та розвитку. До таких форм мистецтва, часо-просторових за онтологією та синтетичних за характером створеного художнього образу, відносяться, крім іншого, кіно та мистецтво акціонізму.

Зокрема, величезне значення для донесення до міжнародної спільноти фактичної та емоційної інформації щодо подій в Україні має документальне кіно. Серед найбільш помітних подій можна назвати наступні.

Фільм Володимира Тихого «День Незалежності» (2023), показаний на Одеському міжнародному кінофестивалі, присвячений одному дню, 24 серпня 2022 року, в житті мешканців Києва, Львова, Харкова, Миколаєва, Одеси, а також стан фронтової зони біля Донецьку. Знімали його одинадцять операторів, кожен з яких створив власний сюжет з життя конкретної людини – художниці, депутата, прибиральниці, пляжних патрульних та інших українців (Вселюбська). Прикметно, що цей фільм був знятий за підтримки Польського кіноінституту, а отже, може розглядатися в якості міжнародного проєкту як за характером створення, так і за спрямованістю на міжнародну цільову аудиторію.

У квітні 2022 р. Асоціація Сприяння розвитку кінематографа в Україні «Дивись українське!» започаткувала проєкт «Культура vs війна», який складається з серії документальних фільмів про відомих українських митців, які пішли воювати. Проєкт реалізується за підтримки Єврокомісії, Фонду «МХП-Громаді» і компанії «Вавілон» та інших організацій. Героями фільмів стали учасники гурту «Антитіла», С. Жадан, Т. Компаніченко, С. Михальчук, А. Сеітаблаєв та інші. За підтримки Міністерства закордонних справ України в рамках проєкту були проведена низка заходів (покази фільмів, фотовиставки, презентація арт-буку тощо) у восьмидесяті одному місті тридцяти шістьох країн світу. 21 березня 2024 р. у Раді Європи в Страсбурзі відбулася прем'єра документального повнометражного фільму «Культура vs війна».

Слід зазначити, що інтерес до українського кінематографу, в тому числі – документального – значно посилився і в самій Україні. Так, у 2024 р. стрічка «20 днів у Маріуполі» увійшла до десятки найпопулярніших кінозапитів українців у Google (Тарасова). Прикметно, що цей фільм отримав премію Американської академії кіномистецтва в номінації «Найкращий документальний фільм».

У 2025 р. Каннський фестиваль почався з «Дня України», під час якого показали стрічки, що стосуються подій російсько-української війни. «День України» відкрився фільмом

«Зеленський», який пізніше в той самий день був показаний на каналі Arte.

Велику увагу привернула стрічка лауреата «Оскара» Мстислава Чернова «2000 метрів до Андріївки», яку розглядають в якості продовження «20 днів в Маріуполі». Важливим моментом є те, що над фільмом працювала інтернаціональна команда – продюсерки М. Мізнер та Р. Аронсон-Рат, композитор С. Слейтер. Цей фільм отримав приз за кращу режисерську роботу на фестивалі «Санденс» (США), та став одним із переможців на Копенгагенському міжнародному фестивалі документального кіно CPH:DOX, був відзначений спеціальним показом на фестивалі Hot Docs у Торонто (Сліпченко).

На «Дні України» в Каннах був показаний також фільм Б.-А. Леві та М. Русселя «Наша війна» (Notre Guerre), матеріали якого були зняти на сході України в 2025 р. В стрічці показані Покровський та Сумський фронти, життя мирних громадян під обстрілами та бомбардуванням, кадри спілкування В. Зеленського з Е. Макроном.

Документальний кінематограф є максимально об'єктивним (не підіймаємо зараз проблему фальсифікацій) видом фіксації реальних подій та донесення інформації про них до широкої аудиторії, то мистецтво акціонізму виступає в якості його проти-доповнення. Тут все є підкреслено суб'єктивним.

«Фіксованість» фільму є водночас його силою та слабкістю. Покази тієї самої стрічки в різні час, в різних місцях та з різною аудиторією дозволяють добитися залучення до теми величезної кількості людей, які, в певному сенсі, перетворюються на очевидців подій, які вже стали частиною історії. З іншого боку, усвідомлення того, що все, що відбувається на екрані, вже пройшло, що перед нами не «живе життя», а уявний простір культурної пам'яті, не може не викликати певного відсторонення. Між героями фільму та глядачами завжди є дистанція, хоча талановиті кінематографісти зводять цю дистанцію до мінімуму. Сильним моментом мистецтва акціонізму є повна анігіляція дистанції – мистецький феномен твориться безпосередньо на очах глядачів, які можуть (а в деяких формах перформансів – і заохочуються) увійти в контакт з митцем, стати частиною дії. Емоційний вплив документального кіно полягає в тому, що перед глядачами розгортаються справжні події, долі конкретних людей. Вплив перформанса в його здатності до узагальнення, коли через символічні форми реципієнти отримують осмислення самої сутності подій. Зокрема, важливе місце займають візуальні метафори, такі як скляна архітектура тощо. Такі естетичні засоби дозволяють безпосередньо передати емоційний стан митця, занурити реципієнта в екзистенційне переживання. Іншим важливим моментом є те, що перформанси нерідко бувають пов'язані з фізичним напруженням митців (наприклад, п'ять годин безупинно працюючи на ручних жорнах). Ці зусилля і незручності теж є метафорою проблем та боротьби українського народу. І водночас, вони викликають емпатію глядачів і додають до загального катарсичного переживання.

Наведемо декілька прикладів того, як саме митці можуть за допомогою акціонізму привертати увагу до проблем, з якими стикається сучасна Україна.

З серпня 2016 р. розпочався проєкт Марії Куліковської «Пліт Крим», в межах якого «мандрівний парламент переселенців» плив на плоті річкою Дніпро. В рамках проєкту були проведені перформенси, виставки та лекції, як в Україні так і за кордоном. Авторка, коріння кримчанка, яка в 2014 р. стала ВПО, таким чином привертає увагу до окупації Криму та до проблем людей, які були змушені кинути свій дім та почати життя практично з нуля (Ломикамінь..).

Протягом 2022 р. взяла участь у більш ніж двохстах міжнародних проєктах художниця Дар'я Кольцова. Зокрема, в США та країнах Європи вона провела вражаючий перформанс «Колискова», сутність якого полягала в створенні великої кількості керамічних голівок, кожна з яких символізувала вбиту війною українську дитину. Інший її твір "Tesselated (Self)" («Збираючи себе»), був відкритий в червні 2023 в м. Кельн (Німеччина). Це великий вітраж, в центрі якого зображений харківський Держпром – знакова споруда міста, яке піддається постійним атакам. Створення образу будівлі із скла привертає увагу до краси та крихкості того, що до війни здавалося міцним та стабільним. Сама авторка підкреслює, що її мистецтво є формою комунікації зі світом (Федоркова, Носков).

У вересні 2023 р. мисткиня Марія Прошковська провела в Музеї сучасного мистецтва

в м. Болонья (Італія) перформанс, присвячений українському зерну, яке знищується російськими ракетами, а також взагалі всьому мирному життю, яке потрапило під удар під час війни. Вона протягом п'яти годин молола ручними жорнами борошно з пошкодженого зерна. За допомогою такого фізично важкого та повільного процесу вона наочно продемонструвала справжню вартість хліба (Бондар).

З ініціативи та за сприяння Стипендії імені Антонена Арто, мисткиня Марія Матяшова розробила перформанс «Правила гри», в якому осмислила дитячі ігри, якими вони стали після початку широкої війни. Про специфіку цих ігор можна судити вже за їхніми назвами – «Пароль», «Евакуація», «Повітряна тривога», «ППО» тощо. Така тематика привертає увагу до проблеми тих психологічних травм та нелегких моральних, ціннісних та світоглядних трансформацій, які переживають українські діти та українське суспільство в цілому. Одним з джерел натхнення авторки став комікс «Дівчинка з гострим оком», виданий ЄС, який пояснює дітям з різних країн, як розуміти і допомагати вирішувати проблеми їхніх українських знайомих та однокласників (Павленко).

Як можна побачити навіть на прикладі такої невеликої виборки, і тематика, і форма подачі матеріалу є достатньо розмаїтими, але всі проєкти українських мисткинь відрізняються надзвичайною емоційною силою та особливою наочністю, яка робить проблеми війни більш близькими та зрозумілими для західних реципієнтів та може спонукати небайдужих людей до більш рішучих та осмислених дій з допомоги Україні.

Про те, що культурна дипломатія дійсно здатна спонукати людей до активних дій, які впливають на перебіг політичних подій, може свідчити хоча б один приклад. Так, флешмоб "#FreeTheLeopards" підтримали 111 мільйонів людей. Вважаються, що ця подія безпосереднім чином вплинула на передачу урядом Німеччини Україні танків Leopard (Самченко).

Висновки. Культурна дипломатія є потужним інструментом ознайомлення світу з історією та сучасним станом, досягненнями, проблемами та перспективами України. Просування української культури та мистецтва допомагає зробити Україну більш впізнаваною, зрозумілою та привабливою, та формує позитивне ставлення до неї в інших країнах. В сучасній ситуації війни культурна дипломатія постає суттєвим фактором формування емпатії та міжнародної підтримки, а отже є чинником збереження української ідентичності та протистояння імперським наративам. Тому спільні з іноземними партнерами мистецькі проєкти, а також безперервні презентації творів сучасного українського мистецтва мають розглядатися в якості одного з пріоритетних напрямів сучасного культурного життя України. Зокрема, це стосується таких мистецьких форм, які дають найбільш правдиву та наочну інформацію та забезпечують найвищій ступінь емоційного впливу на аудиторію. До таких форм відноситься кіно, перш за все – документальне, а також мистецтво акціонізму. Оскільки процеси створення все нових мистецьких артефактів та ознайомлення з ними світових реципієнтів відбуваються постійно, вони потребують уваги з боку теоретиків культури, які осмислюють сутність, та тенденції як самих творів мистецтва, так і їх ролі в сучасній культурній дипломатії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондар К. Українська художниця Марія Прошковська провела перформанс в італійському музеї. URL: https://bazilik.media/ukrainska-khudozhnytsia-mariia-proshkovska-provela-performans-v-italijskomu-muzei/ (дата звернення: 15.06.2025).

2. Вселюбська С. Володимир Тихий: «Документальне кіно – це високоточна зброя, а ігрове – касетна бомба. Велике покриття без гарантії попадання». URL: https://lb.ua/culture/2023/08/20/570630_volodimir_tihiy_dokumentalne.html (дата звернення: 15.06.2025).

3. Демчук Р., Олійник О., Буценко О., Король Д., Богуцький А. Культурні практики в контексті модерних тенденцій глобалізації : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2024. 190 с.

4. Ломикамінь. Жіночий спротив в Криму. URL: https://lomykamin.crimea-platform.org/maria-kulikovska/ua (дата звернення: 15.06.2025).

5. Крамаренко Я. І. Візуальні зображення як спосіб фіксації образів українського спротиву в контексті російсько-української війни. *Філософія освіти і педагогіка*. 2023. № 53. С. 117–131.

6. Павленко А. Гостре око, чуйне серце. «Правила гри» Марії Матяшової. URL: https://artslooker.com/hostre-oko-chuyne-sertse-pravyla-hry-marii-matiashovoi/ (дата звернення: 30.09.2024).

7. Самченко В. Культурна дипломатія: світ аплодує Україні. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3883955-kulturna-diplomatia-svit-aplodue-ukraini.html (дата звернення: 11.07.2024).

8. Сліпченко К. Війна в Україні на Каннському фестивалі. URL: https://zaxid.net/filmi_pro_viynu_v_ukrayini_pokazali_na_kannskomu_festivali_2025_perelik_opis_n1610254 (дата звернення: 14.05.2025).

9. Смуток Б. Від музейних колекцій до архітектурних пам'яток: як ЄС допомагає рятувати культурну спадщину України. URL: https://novynar.city/articles/390549/vid-muzejnih-kolekcij-do-arhitekturnih-pamyatok-yak-yes-dopomagaye-ryatuvati-kulturnu-spadschinu-ukraini (дата звернення: 14.11.2024).

10. Стратегія Українського інституту на 2020–2024 роки. URL: https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2022/01/strategy-ukrainian-institute-3.pdf (дата звернення: 16.06.2025).

11. Тарасова Д. Вплив повномасштабної війни на культуру: як конфлікт відобразився на творчості митців та чи переорієнтувалися українці на своє. URL: https://espreso.tv/poyasnuemo-vpliv-povnomasshtabnoi-viyni-na-kulturu-yak-konflikt-vidobrazivsya-na-tvorchosti-mittsiv-ta-chi-pereorientuvalisya-ukraintsi-na-svoe (дата звернення: 24.02.2025).

12. Участь України у діяльності ЮНЕСКО. URL: https://mfa.gov.ua/mizhnarodni-vidnosini/yunesko/uchast-ukrayini-u-diyalnosti-yunesko (дата звернення: 15.04.2024).

13. Федоркова Т., Носков В. Сакральне і крихке: художниця Дар'я Кольцова – про вітраж з Держпромом та інші роботи воєнного часу. URL: https://mediaport.ua/sakralne-i-krykhke-khudozhnytsya-darya-koltsova-pro-vitrazh-z-derzhpromom-ta-inshi-roboty-voyennoho/ (дата звернення: 20.06.2023).

14. Cummings M. C. Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey. *Center for Arts and Culture*. 2003. URL: https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/MCCpaper.pdf (date of access: 10.06.2025).

REFERENCES:

1. Bondar, K. Ukrainska khudozhnytsia Mariia Proshkovska provela performans v italiiskomu muzei [Ukrainian artist Maria Proshkovska made a performance in an Italian museum]. URL: https://bazilik.media/ukrainska-khudozhnytsia-mariia-proshkovska-provela-performans-v-italijskomu-muzei/ (date of access: 15.06.2025) [in Ukrainian].

2. Vselyubska, S. Volodymyr Tykhyi: "Dokumentalne kino – tse vysokotochna zbroia, a ihrove – kasetna bomba. Velyke pokryttia bez harantii popadannia" [Volodymyr Tihiy: "Documentary cinema is a high precision weapon, and feature cinema is a cassette bomb. Large coverage without the guaranteed hitting"]. URL: https://lb.ua/culture/2023/08/20/570630_volodimir_tihiy_dokumentalne.html (date of access: 15.06.2025) [in Ukrainian].

3. Demchuk, R., Oliinyk, O., Butsenko, O., Korol, D., Bohutskii, A. (2024). Kulturni praktyky v konteksti modernykh tendentsii hlobalizatsii [Cultural practices in the context of the modern tendencies of globalization] Monograph. Kyiv : Institute of cultural studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. 190 p. [in Ukrainian].

4. Saxifrage (the stonebreaker). Zhinochyi sprotyv v Krymu [The female resistance in the Crimea]. URL: https://lomykamin.crimea-platform.org/maria-kulikovska/ua (date of access: 15.06.2025) [in Ukrainian].

5. Kramarenko, Ya. (2023) Vizualni zobrazhennia yak sposib fiksatsii obraziv ukrainskoho sprotyvu v konteksti rosiisko-ukrainskoi viiny [Visual pictures as a means of fixation of the images of Ukrainian resistance in the context of the Russian-Ukrainian war]. *Filosofia osvity i pedahohika*, 53. 117–131 [in Ukrainian].

6. Pavlenko, A. Hostre oko, chuine sertse. "Pravyla hry" Marii Matiashovoi [Sharp eye, sensitive heart. "The rules of the game" of Maria Matiashova]. URL: https://artslooker.com/hostre-oko-chuyne-sertse-pravyla-hry-marii-matiashovoi/ (date of access: 30.09.2024) [in Ukrainian].

7. Samchenko, V. Kulturna dyplomatiia: svit aploduie Ukraini [Cultural diplomacy: the world applauds Ukraine]. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3883955-kulturna-diplomatia-svit-aplodue-ukraini.html (date of access: 11.07.2024) [in Ukrainian].

8. Slipchenko, K. Viina v Ukraini na Kannskomu festyvali [The war in Ukraine at the Cannes festival]. URL: https://zaxid.net/filmi_pro_viynu_v_ukrayini_pokazali_na_kannskomu_festivali_2025_perelik_opis_n1610254 (date of access: 14.05.2025) [in Ukrainian].

9. Smutok, B. Vid muzeinykh kolektsii do arkhitekturnykh pam'iatok: yak YeS dopomahaie riatuvaty kulturnu spadshchynu Ukrainy [From museum collections to architectural monuments: how EU helps to save the cultural heritage of Ukraine]. URL: https://novynar.city/articles/390549/vid-muzejnih-kolekcij-do-arhitekturnih-pamyatok-yak-yes-dopomagaye-ryatuvati-kulturnu-spadschinu-ukraini (date of access: 14.11.2024) [in Ukrainian].

10. Stratehiia Ukrainskoho instytutu na 2020–2024 roky [The strategy of Ukrainian institute for 2020–2024]. URL: https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2022/01/strategy-ukrainian-institute-3.pdf (date of access: 16.06.2025) [in Ukrainian].

11. Tarasova, D. Vplyv povnomasshtabnoi viiny na kulturu: yak konfilkt vidobrazyvsia na tvorchosti myttsiv ta chy pereoriientuvalysia ukraintsi na svoie [The impact of the full-scale war on culture: how the conflict influenced the artists's work and if Ukrainians have reoriented on their own (culture)]. URL: https://espreso.tv/poyasnuemo-vpliv-povnomasshtabnoi-viyni-na-kulturu-yak-konflikt-vidobrazivsya-na-tvorchosti-mittsiv-ta-chi-pereorientuvalisya-ukraintsi-na-svoe (date of access: 24.02.2025) [in Ukrainian].

12. Uchast Ukrainy u diialnosti YUNESKO [The participation of Ukraine in the activity of UNESCO]. URL: https://mfa.gov.ua/mizhnarodni-vidnosini/yunesko/uchast-ukrayini-u-diyalnosti-yunesko (date of access: 15.04.2024) [in Ukrainian].

13. Fedorkova, T., Noskov, V. Sakralne i krykhke: khudozhnytsia Daria Koltsova – pro vitrazh z Derzhpromom ta inshi roboty voiennoho chasu [Sacral and fragile: the artist Daria Koltsova about the stained glass with the State industry building and other works of the war times]. URL: https://mediaport.ua/sakralne-i-krykhke-khudozhnytsya-darya-koltsova-pro-vitrazh-z-derzhpromom-ta-inshi-roboty-voyennoho/ (date of access: 20.06.2023) [in Ukrainian].

14. Cummings, M. C. (2003). Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey. *Center for Arts and Culture*, p. 1 [in English].

УДК 069:930.85
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-36

Світлана ЧИБИРАК
кандидатка історичних наук, доцентка кафедри музеєзнавства, пам'яткознавства та інформаційно-аналітичної діяльності, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0002-5580-7210*

Людмила МІРОШНИЧЕНКО-ГУСАК
кандидатка історичних наук, завідувачка науково-експозиційного відділу етнографії та народних промислів Волині, Волинський краєзнавчий музей, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43005
***ORCID:** 0000-0002-3515-6481*

Бібліографічний опис статті: Чибирак, С., Мірошниченко-Гусак, Л. (2025). Музейна виставка «Сорочка в тренді» як засіб репрезентації управління культурною спадщиною. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 274–279, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-36

МУЗЕЙНА ВИСТАВКА «СОРОЧКА В ТРЕНДІ» ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРНОЮ СПАДЩИНОЮ

***Метою роботи** є аналіз виставки «Сорочка в тренді» у Волинському краєзнавчому музеї як прикладу управління культурною спадщиною через збереження, інтерпретацію та актуалізацію традиційного українського одягу.*

***Методологія.** У дослідженні використано міждисциплінарний підхід, що поєднує методи культурологічного, музейного, соціокомунікаційного та етнологічного аналізу. Застосовано метод аналізу публікацій, контент-аналізу у соціальних мережах, а також елементи кейс-стаді, що дозволяє розглядати виставку як окремий приклад управління культурною спадщиною.*

***Наукова новизна** статті полягає в тому, що виставка «Сорочка в тренді» Волинського краєзнавчого музею вперше розглядається як приклад реалізації управлінських практик у сфері культурної спадщини, зокрема через призму її збереження, інтерпретації та актуалізації. У дослідженні запропоновано інноваційний підхід до аналізу музейної експозиції як форми стратегічної комунікації між установою та громадою, що сприяє формуванню етичного ставлення до традиційної культури та підтримці національної ідентичності. Особливістю роботи є акцент на тому, що музейні виставки в українському науковому дискурсі рідко аналізуються з позицій управління культурною спадщиною, а сам цей аспект нерідко вважається недостатньо актуальним.*

***Висновки.** Виставковий проєкт «Сорочка в тренді», реалізований науково-експозиційним відділом етнографії та народних промислів Волині Волинського краєзнавчого музею, став прикладом успішної взаємодії з громадою. Він мав на меті не лише популяризацію та збереження українського традиційного вбрання, а й формування відповідального та етичного ставлення до культурної спадщини, сприяючи підтримці національної ідентичності. Також виставка була розглянута як ефективна освітня платформа, яка привернула широку аудиторію та сприяла її заохоченню до взаємодії з традиційною культурою. Розглядаючи виставку «Сорочка в тренді» як приклад реалізації управлінських практик у сфері культурної спадщини, це дослідження підкреслює, що музейні експозиції можуть бути потужним інструментом для актуалізації традиційної культури.*

***Ключові слова:** управління культурною спадщиною, музейна виставка, традиційний одяг.*

Svitlana CHYBYRAK
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Museology, Monument Studies and Information and Analytical Activities, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0002-5580-7210*

Lyudmila MIROSHNYCHENKO-HUSAK
Candidate of Historical Sciences, Head of the Scientific and Exposition Department of Ethnography and Folk Crafts of Volyn, Volyn Museum of Local Lore, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43005
***ORCID:** 0000-0002-3515-6481*

To cite this article: Chybyrak, S., Miroshnychenko-Husak, L. (2025). Muzeina vystavka "Sorochka v trendi" yak zasib reprezentatsii upravlinnia kulturnoiu spadshchynoiu [Museum exhibition "Shirt in Trend" as a means of representation of cultural heritage management]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 274–279, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-36

MUSEUM EXHIBITION "SHIRT IN TREND" AS A MEANS OF REPRESENTING CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT

The purpose of the article *is to analyze the exhibition "Shirt in Trend" in the Volyn Museum of Local Lore as an example of cultural heritage management through the preservation, interpretation and updating of traditional Ukrainian clothing.*

The methodology of the research. *The study uses an interdisciplinary approach that combines methods of cultural, museum, socio-communication and ethnological analysis. The method of publication analysis, content analysis in social networks, as well as elements of a case study, which allows us to consider the exhibition as a separate example of cultural heritage management.*

The scientific novelty *of the article lies in the fact that the exhibition "Shirt in Trend" in the Volyn Museum of Local Lore is considered for the first time as an example of the implementation of management practices in the field of cultural heritage, in particular through the prism of its preservation, interpretation and updating. The study proposes an innovative approach to the analysis of museum exhibitions as a form of strategic communication between the institution and the community, which contributes to the formation of an ethical attitude towards traditional culture and the support of national identity. A feature of the work is the emphasis on the fact that museum exhibitions in Ukrainian scientific discourse are rarely analyzed from the perspective of cultural heritage management, and this aspect itself is often considered insufficiently relevant.*

Conclusions. *The exhibition project "Shirt in Trend", implemented by the scientific and exhibition department of ethnography and folk crafts of Volhynia of the Volyn Museum of Local Lore, became an example of successful interaction with the community. It aimed not only to popularize and preserve Ukrainian traditional clothing, but also to form a responsible and ethical attitude towards cultural heritage, contributing to the support of national identity. The exhibition was also considered an effective educational platform that attracted a wide audience and helped encourage them to interact with traditional culture. By examining the "Shirt in Trend" exhibition as an example of the implementation of management practices in the field of cultural heritage, this study highlights that museum exhibitions can be a powerful tool for the actualization of traditional culture.*

Key words: *cultural heritage management, museum exhibition, traditional clothing.*

Актуальність проблеми. У сучасних умовах, коли українське суспільство стикається з викликами збереження національної ідентичності, управління культурною спадщиною набуло особливого значення, а традиційна культура нині виступає як один з інструментів формування культурної політики, викликаючи інтерес у суспільстві. Задовільнити ці запити громади має можливість музей, що безпосередньо працює з культурною спадщиною. Одним із способів публічного представлення управлінських практик у сфері культурної спадщини є виставкові проєкти. Виставка «Сорочка в тренді» стала прикладом ефективного музейного менеджменту та засобом втілення управлінських практик у сфері культурної спадщини. Вона виступила платформою для комунікації між науковцями, громадою та творчим середовищем, тим самим забезпечуючи сталий розвиток культурної спадщини та її актуалізацію в сучасному контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Управління культурною спадщиною є важливою складовою музеєзнавчої освіти та розвитку громади. Для вивчення даного компоненту здобувачами освіти було підготовлено кілька науково-методичних видань, зокрема С. Муравською «Управління культурною спадщиною» (2025), П. Вербицькою та І. Гнідик «Культурна спадщина України: інноваційні підходи та сталий розвиток» (2022). Дані праці узагальнено характеризують методи, форми і підходи роботи з пам'ятками історії та культури. Для фахівців з громад розроблені Рекомендації «Управління місцевою культурною спадщиною», у яких вміщено проблеми, моделі управління та потенціал пам'яток (Rekomendatsii-Upravlinnya-mistsevoyu-KS). Аналіз 160 сайтів краєзнавчих музеїв України, їх експозицій та шляхів взаємодії з місцевою спільнотою здійснили С. Бабушко, Р. Маньковська, М. Соловей, Л. Соловей (2022). Етнографічну колекцію Волинського краєзнавчого музею в контексті її формування, дослідження та популяризації розглянули Л. Мірошниченко-Гусак та С. Чибірак (2021). Варто зауважити, що виставкова діяльність як інструмент управління культурною спадщиною України поки що не стала

самостійним об'єктом ґрунтовного дослідження вітчизняних науковців, а розглядається переважно у загальному контексті музейної справи.

Метою дослідження є аналіз музейної виставки «Сорочка в тренді» як засобу репрезентації процесів управління культурною спадщиною в контексті збереження, інтерпретації та актуалізації традиційного українського одягу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Основною ідеєю виставки було прагнення переосмислити традиційну українську сорочку як елемент культурної спадщини, що залишається актуальним у сучасному світі. Виставка покликана продемонструвати, як артефакти кінця XIX – середини XX століття можуть набувати нового сенсу у контексті сьогодення, слугуючи джерелом натхнення та самоідентифікації. Особливу увагу виставка акцентує на важливості збереження пам'яток та їх доступності.

Концептуально виставка мала представити колекцію, яка демонструє різноманіття традиційних сорочок Волині та Волинського Полісся, вказуючи на їх локальні, гендерні та вікові особливості крою, оздоблення, способи носіння цілісних комплектів. Водночас було використано тематико-хронологічний підхід під час групування експозиційних блоків, що дозволило відвідувачам візуально сприймати еволюційні зміни в традиційному одязі. З цією метою з музейної колекції, що налічує 500 одиниць основного фонду, було відібрано 150 репрезентативних предметів. Для їх демонстрації застосовано колекційний підхід – показ предметів одного типу. Задля актуалізації теми та розкриття питання традиційного вбрання українців представлено також комплекти народного одягу, взуття, головних уборів і аксесуарів.

Важливість збереження культурної спадщини підкреслювалася демонстрацією елементів сорочки, яка була порізана на шматки. Цей блок мав на меті донести відвідувачу, що перешивання та створення модних дизайнів з оригінальними автентичними елементами – це знищення культурної спадщини, а не її актуалізація і не «друге» життя.

Інформаційні відео стали невід'ємною частиною виставкового проєкту, доповнюючи експозицію візуальними поясненнями. Вони допомагали глибше зрозуміти будову традиційного костюма, особливості його носіння, а також відтворювали розмаїття українських сорочок, підкреслюючи регіональні відмінності у крої, оздобленні та колористиці.

Виставка «Сорочка в тренді» мала не лише популяризувати традиційний одяг, а й показати цілісний процес управління культурною спадщиною через важливість збору та дослідження, збереження й актуалізацію культурної спадщини в громаді.

Початковий етап реалізації виставки передбачав: опрацювання музейної документації (інвентарні книги, облікові паспорти предметів, каталоги) та фахової літератури; виявлення і дослідження пам'яток та їх регіональних особливостей. Здійснений підготовчий комплекс заходів дав змогу акцентувати увагу на окремих елементах експонатів, глибше репрезентувати колекцію відвідувачам, актуалізувати постаті майстрів – авторів сорочок, а також доповнити лекційний матеріал та відео екскурсії оригінальними історіями та новими фактичними відомостями.

Колекційний показ великої кількості предметів дозволив акцентувати увагу на проблемі збереження пам'яток та дбайливому ставленні до них. А також торкнутися питання нематеріальної культурної спадщини в контексті творення традиційного вбрання українців та його використання в обрядовості, зокрема у весільній.

Оскільки колекція експонується у відкритому доступі – на манекенах та стійках-вішалках, відвідувачів завчасно поінформували про можливість здійснення фото- та відео фіксації, а також про недопустимість безпосереднього контакту з музейними артефактами. Водночас для зацікавлених було організовано можливість детального огляду окремих предметів за участю наукового співробітника в спеціально облаштованій зоні з обов'язковим використанням захисних рукавичок, що дозволяло мінімізувати ризик негативного впливу на експонати. У такий спосіб музей виконує функцію формування у відвідувача відповідального ставлення до культурної спадщини.

Відвідувачам також рекомендували позначати музей у соціальних мережах, використовуючи відповідні хештеги та відмічаючи офіційну сторінку музею. Такий підхід сприяв популяризації виставки в онлайн-просторі, розширюючи її аудиторію та залучаючи нових відвідувачів.

Зауважимо, що музейна колекція одягу неодноразово демонструвалася на різноманітних

виставках та науково-популярних заходах. Вона було об'єктом досліджень як науковців, так і пошановувачів народної культури. Тому перед кураторам виставки постало завдання відобразити в експозиційному просторі найбільш затребувані аудиторією аспекти. Особлива увага приділялася створенню діалогу між артефактом і глядачем, щоб не лише показати історію речі, а й контекст її побутування, значення та сучасні інтерпретації.

Систематизований колекційний показ дозволив різнопланово висвітлити обрану тему під час екскурсій, лекцій, консультацій, нетворкінгу тощо. Куратори акцентували увагу на: святковому та буденному вбрані; цінності ручної роботи; екологічної відповідальності; переосмисленні народного одягу в fashion-контексті; створенні реконструкцій і реплік традиційного вбрання та їх інтерпретацій; появі думок з надмірною сакралізацією вишивки на сорочках, що не підтверджуються науковими дослідженнями.

Виставковий проєкт, як форма роботи з культурною спадщиною, активізував й дослідницький інтерес. Так, у ході вивчення специфіки волинського вбрання з колекцією на виставці працювала старша наукова співробітниця ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, докторка історичних наук Л. Сонячна (Іваневич). Також на основі колекції проводилися навчальні заняття для студентів факультету історії, політології та національної безпеки ВНУ ім. Лесі Українки кандидаткою історичних наук, доценткою А. Дмитренко.

У контексті доступності колекції була започаткована колаборація із зацікавленими особами щодо розробки інформаційної кампанії про можливості співпраці музею та громади. А саме, із ініціативи майстрині ручної вишивки, власниці бренду «Самі свої» О. Янчук було оцифровано чотири давні сорочки, на основі яких розробляються схеми крою та декор з науковими коментарями до них. Заплановано створення популярної поліграфічної продукції та розміщення матеріалів у публічному доступі на сайті музею (Studenty-dyzaynerylntu-doluchylysya-do-vidznachennya-podiyi-den-vyshyvanky-u-muzeyi).

Для популяризації культурної спадщини у музеї проводиться різнопланова робота. Так як виставковий проєкт був націлений на дорослу зацікавлену аудиторію, тому для забезпечення її потреб були залучені різні канали комунікації Facebook та Instagram, через які системно виставляються дописи, короткі відео, фотоекспозиції, а також аналітичні й пояснювальні матеріали. Соціальні мережі стали інструментом для збільшення охоплення, залучення до дискусій потенційного відвідувача та побудови сталого інтересу до теми традиційного вбрання в сучасному контексті.

Доступність до інформації про пам'ятки культурної спадщини забезпечується через можливість самостійного знайомства з аудіо контентом чи перегляду відео екскурсії. Остання доповнена анімаційним персонажем, що виступає від імені вишивальниці, котра створила, носила та передала до музею власні дівочі сорочки у 1940-х рр. Дане відео було поширене також і в соціальній мережі Facebook та мало 7500 переглядів (Lyudmilamh/videos).

Важливою складовою виставки були QR-коди, що знайомили відвідувачів із елементами української сорочки. Також охочим пропонувалося підписатись на Instagram-сторінку, створену відділом етнографії та народних промислів, де розміщується цікава інформація про одяг з колекції музею (Ethno_volyn).

На базі виставки проводилися родинні свята для школярів та методичні семінари для педагогів закладів середньої освіти. До «Дня вишиванки у музеї» проведено нетворкінг для обміну думками, досвідом і налагодження контактів між музейними працівниками, майстрами вишивки, колекціонерами, дизайнерам одягу та всіма хто цікавиться збереженням і популяризацією української культури. Постійна комунікація із відвідувачами дозволила продовжити комплектування етнографічної колекції музею. Так, під час нетворкінгу та після методичних семінарів, учасники звернулися до музею із пропозицією передати до фондів предмети декоративно-ужиткового мистецтва (День вишиванки в музеї; 14 березня 2025 року педагоги освітньої галузі «Мистецтво»…).

Колекційний показ традиційного вбрання створив сприятливі умови для діалогу між поколіннями та мешканцями різних куточків України. Зокрема, відвідувачами виставки стали внутрішні туристи та внутрішньо переміщені особи. Попри локальний фокус експозиції, виставка спрямована на формування розуміння, що регіональна культурна спадщина є невід'ємною

частиною загальнонаціональної ідентичності. Вона також дала змогу простежити спільні риси традицій у різних куточках України та тяглість збереження культурної спадщини, що передається від покоління до покоління.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Музейна виставка «Сорочка в тренді» стала прикладом використання системного підходу до репрезентації культурної спадщини, який сприяє її збереженню, актуалізації та популяризації. Завдяки поєднанню наукового підходу, візуального та інтерактивного контенту, виставка забезпечила не лише демонстрацію артефактів, а й сформувала культурно-просвітницький дискурс, орієнтований на широку аудиторію. Вона стала платформою для обміну знаннями, співпраці між науковцями, музейниками, майстрами та громадськістю, сприяючи розвитку відповідального ставлення до культурної спадщини. Через демонстрацію колекції автори виставки привертають увагу до важливості збереження нематеріальної культурної спадщини, зокрема традиційних технік вишивки, орнаментики та інших способів декорування народних сорочок. Виставка не лише показує унікальні зразки національного вбрання, а й актуалізує знання про регіональні особливості та технічні прийоми, які використовувалися в минулому і зберігаються або відроджуються сьогодні.

Активне поширення інформації про виставку через різні комунікаційні канали дозволило залучити до діалогу як професійних вишивальниць, так і аматорів, які прагнуть опанувати техніку вишивки або створити власну автентичну сорочку.

Такий формат продемонстрував перспективність культурних проєктів, що орієнтовані на комунікацію та формування сталого інтересу до нематеріальної культури.

Перспективою подальшого дослідження є аналіз етнографічних виставок в контексті формування впливу на сталий розвиток культурної політики в Україні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вербицька П. В., Гнідик І. І. Культурна спадщина України: інноваційні підходи та сталий розвиток : навч. посібник. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2022. 148 с.

2. Відділ етнографії Волинський краєзнавчий музей запрошує на виставку «Сорочка в тренді»! URL: https://www.facebook.com/lyudmilamh/videos/2082693785562441?locale=uk_UA (дата звернення: 11.06.2025).

3. День вишиванки в музеї. URL: https://www.instagram.com/p/DJrRyF0MpRE/?img_index=3 (дата звернення: 11.06.2025).

4. Етно_Волинь. URL: https://www.instagram.com/ethno_volyn/ (дата звернення: 11.06.2025).

5. Мірошниченко-Гусак Л. А., Чибирак С. В. Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва в системі музейної комунікації. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. Т. 32 (71). № 1. 2021. С. 197–201.

6. Муравська С. В. Управління культурною спадщиною : навчальний посібник. Львів : Новий Світ-2000, 2025. 230 с.

7. Рекомендації «Управління місцевою культурною спадщиною». 2021. URL: https://reherit.org.ua/wp-content/uploads/2021/07/Rekomendatsii-Upravlinnya-mistsevoyu-KS.pdf (дата звернення: 11.06.2025).

8. Студенти-дизайнери ЛНТУ долучилися до відзначення події «День вишиванки у музеї». URL: https://lntu.edu.ua/uk/media/studenty-dyzaynery-lntu-doluchylysya-do-vidznachennya-podiyi-den-vyshyvanky-u-muzeyi (дата звернення: 11.06.2025).

9. 14 березня 2025 року педагоги освітньої галузі «Мистецтво»… URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02Lu4rFV7PxM78kHFjjfCvjU3nnYnjUXJkp1wkjNEQihGJcpm9Yw3gdrfAcwBtWDLl&id=100078658704910 (дата звернення: 11.06.2025).

10. Babushko S., Mankovska R., Solovei M., Solovei L. Humanitarian Mission of Local History Museums in the Society: Ukraine's Experience. *Краєзнавство*. 2022. № 1–2. С. 40–46.

REFERENCES:

1. Verbytska, P. V., & Hnidyk, I. I. (2022). Kul′turna spadshchyna Ukrayiny: innovatsiyni pidkhody ta stalyy rozvytok : navch. posibnyk [Cultural heritage of Ukraine: innovative approaches and sustainable development : textbook]. L′viv : Vydavnytstvo L′vivs′koyi politekhniky [in Ukrainian].

2. Viddil etnohrafiyi Volyns′kyy krayeznavchyy muzey (2025, June 11). Volyns′kyy krayeznavchyy muzey zaproshuye na vystavku "Sorochka v trendi"! [Volyn Regional Museum invites to the exhibition "Shirt in Trend"!]. Facebook. Retrieved from https://www.facebook.com/lyudmilamh/videos/2082693785562441?locale=uk_UA [in Ukrainian].

3. Den′ vyshyvanky v muzeyi (2025, June 11). [Vyshyvanka Day at the Museum]. Instagram. Retrieved from https://www.instagram.com/p/DJrRyF0MpRE/?img_index=3 [in Ukrainian].

4. Etno_Volyn′ (2025, June 11). [Ethno_Volyn′ Instagram profile]. Instagram. Retrieved from https://www.instagram.com/ethno_volyn/ [in Ukrainian].

5. Miroshnychenko-Husak, L. A., & Chybyrak, S. V. (2021). Pam″yatky dekoratyvno-uzhytkovoho mystetstva v systemi muzeynoyi komunikatsiyi [Monuments of decorative and applied art in the museum communication system]. *Vcheni zapysky Tavriys'koho natsional'noho universytetu imeni V. I. Vernads'koho. Seriya: Istorychni nauky*, 32 (71) (1), 197–201 [in Ukrainian].

6. Muravs′ka, S. V. (2025). Upravlinnya kul′turnoyu spadshchynoyu : navchal′nyy posibnyk [Cultural heritage management : textbook]. L′viv : Novyy Svit-2000 [in Ukrainian].

7. Reherit (2021). Rekomendatsiyi “Upravlinnya mistsevoyu kul′turnoyu spadshchynoyu” [Recommendations “Local Cultural Heritage Management”]. Retrieved from https://reherit.org.ua/wp-content/uploads/2021/07/Rekomendatsii-Upravlinnya-mistsevoyu-KS.pdf (accessed 11.06.2025) [in Ukrainian].

8. LNTU (2025, June 11). Studenty-dyzaynery LNTU doluchylysya do vidznachennya podiyi “Den′ vyshyvanky u muzeyi” [LNTU design students joined the event “Vyshyvanka Day at the Museum”]. Retrieved from https://lntu.edu.ua/uk/media/studenty-dyzaynery-lntu-doluchylysya-do-vidznachennya-podiyi-den-vyshyvanky-u-muzeyi [in Ukrainian].

9. Facebook (2025, June 11). 14 bereznya 2025 roku pedahohy osvitn′oyi haluzi “Mystetstvo”… [March 14, 2025, educators of the “Art” field…]. Retrieved from https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02Lu4rFV7PxM78kHFjjfCvjU3nnYnjUXJkp1wkjNEQihGJcpm9Yw3gdrfAcwBtWDLl&id=1000786587049 [in Ukrainian].

10. Babushko, S., Mankovska, R., Solovei, M., & Solovei, L. (2022). Humanitarian mission of local history museums in the society: Ukraine′s experience. *Krayeznavstvo*, (1–2), 40–46 [in Ukrainian].

УДК 008:001.891:7
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-37

Петро ШОПІН
аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва, Національна академія мистецтв України, вул. Євгена Коновальця, 18-Д, м. Київ, Україна, 01133
***ORCID:** 0009-0008-8418-6792*

Бібліографічний опис статті: Шопін, П. (2025). Художнє осмислення теорії хаосу. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 280–286, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-37

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ТЕОРІЇ ХАОСУ

Стаття присвячена дослідженню художнього осмислення теорії хаосу як міждисциплінарного феномена, що постає на перетині природничих наук, філософії, естетики та культурної практики. У центрі уваги – виявлення способів, у який ідеї складності, нелінійності, фрактальності та детермінованого хаосу стають не лише темою мистецтва, а й принципом його побудови. ***Мета статті*** *полягає в аналізі художнього потенціалу теорії хаосу як засобу формування нової естетичної чутливості, яка відповідає викликам епохи технологічної нестабільності. Розглядається, як ключові поняття теорії хаосу – чутливість до початкових умов, самоподібність, взаємодія порядку й непередбачуваності – інтегруються в художні стратегії різних галузей мистецтва.* ***Методологія дослідження*** *базується на міждисциплінарному аналізі, що поєднує культурологічні підходи, елементи філософії складності, теорії емерджентності, а також історико-контекстуальне осмислення мистецьких практик. Розглянуто приклади із сучасного мистецтва, музики та візуальної культури, зокрема творчість Джексона Поллока, Яніса Ксенакіса, Рефіка Анадола, а також застосування алгоритмічних та генеративних моделей, побудованих на принципах хаотичних систем.* ***Наукова новизна*** *полягає в окресленні теорії хаосу як повноцінного культурного концепту, що впливає на структуру художнього мислення в епоху постмодерну та цифрових трансформацій. Уперше в українському науковому дискурсі узагальнено способи втілення концептів складності в сучасному мистецтві, де хаос постає як структурна основа, а не руйнівна сила.* ***Висновки.*** *Хаос у мистецтві набуває значення конструктивного чинника, який дозволяє вийти за межі класичних уявлень про порядок, гармонію і композицію. В епоху динамічних змін саме нестабільність і непередбачуваність стають джерелом творчості. Таким чином, теорія хаосу відкриває нові горизонти для естетичного пізнання, моделювання художнього процесу й переосмислення ролі мистецтва в складному світі.*

Ключові слова: *естетика хаосу, фрактальна структура, художній процес, нелінійність, чутливість до початкових умов, алгоритмічне мистецтво, міждисциплінарність.*

Petro SHOPIN
Ph.D. Student, Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine, 18-D Yevhenia Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine, 01133
***ORCID:** 0009-0008-8418-6792*

To cite this article: Shopin, P. (2025). Khudozhnye osmyslennya teoriyi khaosu [Artistic interpretation of chaos theory]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 280–286, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-37

ARTISTIC INTERPRETATION OF CHAOS THEORY

The article explores the artistic interpretation of chaos theory as an interdisciplinary phenomenon emerging at the intersection of the natural sciences, philosophy, aesthetics, and cultural practice. The focus is on identifying how ideas of complexity, nonlinearity, fractality, and deterministic chaos serve not only as themes in art but as structural and conceptual principles in the creative process. ***The purpose of the study*** *is to analyze the artistic potential of chaos theory as a means of shaping new aesthetic sensitivity that responds to the challenges of technological instability. The article examines how the core concepts of chaos theory–sensitivity to initial conditions, self-similarity, and the interplay of order and unpredictability–are integrated into artistic strategies across various art forms.* ***The research methodology*** *is based on an interdisciplinary approach that combines cultural analysis, elements of complexity philosophy, emergence theory, and historical-contextual interpretation of artistic practices. The study discusses examples from contemporary art, music, and visual culture, including the works of Jackson Pollock, Iannis Xenakis, and Refik Anadol, as well as algorithmic and generative models built upon the principles of chaotic systems.* ***The scientific novelty*** *lies in the formulation of chaos theory as a full-fledged cultural concept that influences the structure of artistic thinking in the age of postmodernism and digital transformation. For the first time in Ukrainian*

academic discourse, the study synthesizes ways in which the concepts of complexity are embodied in contemporary art, where chaos functions as a structural foundation rather than a destructive force. ***Conclusions.*** *Chaos in art becomes a constructive factor that enables a departure from classical notions of order, harmony, and composition. In an era of dynamic change, instability and unpredictability emerge as sources of creativity. Thus, chaos theory opens new horizons for aesthetic knowledge, modeling of the creative process, and rethinking the role of art in a complex world.*

Key words: *chaos aesthetics, fractal structure, artistic process, nonlinearity, sensitivity to initial conditions, algorithmic art, interdisciplinarity.*

Постановка проблеми. У сучасному культурному просторі відбувається активне переосмислення фундаментальних наукових концептів у межах художньої творчості. Однією з таких концепцій є теорія хаосу – міждисциплінарна наукова парадигма, що сформувалась у другій половині XX століття й отримала широке визнання не лише в межах природничих наук, але й у сфері гуманітарного знання. На тлі зростаючої складності культурних, соціальних і технологічних процесів виникає потреба у нових естетичних моделях, здатних відображати непередбачуваність, нелінійність та нестабільність сучасного світу. Теорія хаосу пропонує інструментарій, що дозволяє переосмислити художній процес не як акт упорядкування, а як взаємодію зі складними, динамічними структурами. Актуальність дослідження полягає у виявленні способів інтеграції понять теорії хаосу в мистецькі практики та розумінні їхнього впливу на формування нових художніх стратегій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні основи теорії хаосу було закладено в працях А. Пуанкаре, Е. Лоренца, Б. Мандельброта та інших дослідників, які вивчали динамічні системи й фрактальну геометрію. У сфері мистецтва ці ідеї знайшли відображення у низці наукових робіт, зокрема у дослідженні Ричарда Тейлора з колегами (Taylor et al., 1999), яке доводить наявність фрактальної структури у живописі Джексона Поллока. Актуальний міждисциплінарний підхід подано у праці Джея Капрафа «Складність і теорія хаосу в мистецтві» (Kappraff, 2019), де описано застосування хаотичних і фрактальних моделей у художній практиці, музиці та цифровому мистецтві. У музиці принципи хаосу аналізуються в статті Джона Макдони та Анджея Герчинскі (McDonough & Herczyński, 2023), які показують, як фрактальні закономірності можуть формувати структуру музичних творів. Попри дедалі більший інтерес до теорії хаосу вона вимагає подальшого осмислення як складник сучасної художньої культури.

Мета цієї статті – виявити та проаналізувати способи художнього осмислення теорії хаосу як міждисциплінарної парадигми в культурі. Дослідження спрямоване на окреслення філософсько-естетичних засад використання концептів хаосу в мистецтві, зокрема таких як чутливість до початкових умов, фрактальність і детермінований хаос. Також ставиться завдання проаналізувати конкретні приклади – від класичних до сучасних, – де теорія хаосу стала основою творчого підходу, композиції або концептуальної структури. **Новизна** дослідження полягає в поєднанні культурологічного аналізу з науково-естетичним баченням складності, що дозволяє не лише розширити уявлення про функціонування мистецтва в добу нестабільності, а й запропонувати нові підходи до інтерпретації художнього процесу як самоорганізованої динамічної системи.

Виклад основного матеріалу. Математика – це не лише мова точних наук, а й один із найглибших способів пізнання світу. Протягом століть вона служила людству інструментом не тільки для розрахунків чи технічних досягнень, а й для філософського осмислення законів буття. Математичні структури, зокрема ті, що виявляються в природі – симетрія, пропорція, ритм, самоподібність – формують не лише об'єктивну реальність, а й естетичне сприйняття людини. Митець, подібно до науковця, інтуїтивно або свідомо оперує цими структурами, відчуваючи в них порядок, глибину та можливість вираження складних ідей.

У XX столітті, поряд із розвитком нових наукових парадигм, математика відкрила людині несподіваний світ – світ хаосу. Теорія хаосу, що виникла в межах точних наук як засіб опису динамічних систем із чутливістю до початкових умов, стала однією з найвпливовіших ідей, що кинула виклик традиційному уявленню про детермінізм. З появою книги Бенуа Мандельброта «Фрактальна геометрія природи» ("The Fractal Geometry of Nature"; 1982) суспільство отримало наочне підтвердження

того, що за позірним безладом природи приховується глибинна математична структура. Виявлення фракталів у формах гір, берегових ліній, хмар, дерев та судинної системи живих організмів надихнуло не лише науковців, а й митців, які побачили в цих формах новий потенціал виразності.

Художники почали активно осмислювати і візуалізувати ідеї хаосу, фрактальності та динамічної нестійкості не лише як формальні елементи, але й як концептуальні засади творчості. Таким чином, теорія хаосу стала не лише науковим поняттям, а й джерелом художнього натхнення, новим способом інтерпретації дійсності та побудови художнього образу.

Сучасний технологічний контекст, стрімкий розвиток комп'ютерних обчислень, алгоритмічного моделювання та генеративних систем відкрив перед митцями нові можливості для роботи з ідеями, раніше доступними лише теоретичній фізиці та математиці. Теорія хаосу, з її принципами чутливості до початкових умов, нелінійності, детермінованої непередбачуваності та самоорганізації, виявилась надзвичайно суголосною творчому процесу – як процесу пошуку, інтуїції, гри та випадковості.

В умовах цифрової культури митці отримали змогу буквально «інсталювати» ці властивості в структуру твору: через генеративні алгоритми, динамічні системи, інтерактивне мистецтво чи обчислювальну естетику. Таким чином, теорія хаосу стала не лише темою для рефлексії, а й інструментом художнього мислення, новою мовою для опису й створення мистецтва в епоху цифрових технологій.

Це дослідження має на меті простежити, як художники осмислюють теорію хаосу – формально, змістовно та концептуально – і яким чином наукові уявлення про динамічні системи, фрактальність та ентропію трансформуються у художні образи, естетичні стратегії та нові підходи до творчості.

Теорія хаосу. Серед численних математичних концепцій, які вплинули на світогляд людства, теорія хаосу посідає особливе місце. Вона кидає виклик традиційним уявленням про лінійність, прогнозованість і причинно-наслідкові зв'язки, відкриваючи перед нами складний світ, де прості закони можуть породжувати надзвичайно складну, динамічну й часто – на перший погляд – випадкову поведінку систем.

Ідеї, що пізніше стали основою теорії хаосу, виникли ще у XIX столітті. Французький математик Анрі Пуанкаре, досліджуючи задачу трьох тіл у небесній механіці, виявив, що навіть строго детерміновані рівняння можуть породжувати неперіодичну, нестабільну поведінку. У його працях простежується зародження уявлень про динамічні системи, чутливі до найменших змін у вихідних умовах. Значно пізніше, у 1960-х роках, американський метеоролог Едвард Лоренц, досліджуючи кліматичні моделі, зробив випадкове відкриття, яке отримало назву «ефект метелика»: при повторному запуску комп'ютерної моделі з округленими початковими значеннями, результати радикально відрізнялися. Це стало одним з найяскравіших емпіричних прикладів чутливості до початкових умов і дало поштовх до формування сучасного розуміння хаосу як наукового феномена.

Протягом 1970–1980-х років відбулося стрімке зростання інтересу до хаосу як предмета точного наукового аналізу. Теоретичні праці Мітчела Фейгенбаума, Іва Куеля, Отто Рослера та інших науковців заклали фундамент сучасної динамічної теорії, яка дозволила описувати складну поведінку нелінійних систем. У цей же період набула популярності фрактальна геометрія Бенуа Мандельброта, яка надала нову мову для опису природних і штучних структур з властивістю самоподібності.

Незважаючи на велику варіативність підходів і застосувань, у науковій літературі можна виокремити кілька узагальнених властивостей, які найчастіше асоціюються з хаотичними системами. Насамперед ідеться про детермінований хаос, тобто явище, при якому система, підпорядкована точним математичним рівнянням, демонструє поведінку, що виглядає випадковою і непередбачуваною. Ця особливість радикально відрізняє хаос від звичайного шуму чи випадковості: у його основі лежить чіткий порядок, який, однак, не піддається довгостроковому прогнозуванню.

Другою фундаментальною рисою є чутливість до початкових умов. Навіть мінімальні зміни в стартових параметрах можуть призвести до кардинально відмінного результату – це унеможливлює точне моделювання поведінки систем у довгій перспективі. Саме ця особливість робить хаос особливо цікавим для інтерпретації у філософському та мистецькому контексті,

де поняття непередбачуваності, ризику, розгалужень і втрати контролю мають глибоке символічне значення.

Третя ключова риса – фрактальна структура, або самоподібність. У багатьох хаотичних системах візуалізація їхнього стану у фазовому просторі демонструє складні, повторювані геометричні утворення, що зберігають подібність на різних масштабах. Такі структури відомі як атрактори (наприклад, атрактор Лоренца), і саме вони стали джерелом естетичного зацікавлення багатьох митців і дизайнерів.

Сьогодні теорія хаосу охоплює безліч галузей: від фізики й біології до економіки, урбаністики та когнітивних наук. Водночас виникають її специфічні відгалуження, зокрема квантовий хаос, що досліджує нестійкість у квантових системах, або соціальний хаос, який моделює складну поведінку колективних акторів. Така міждисциплінарна природа зробила хаос не лише предметом наукових досліджень, а й джерелом метафор, моделей і структур, які почали активно осмислюватися у мистецтві.

Для митців хаос став своєрідною моделлю творчого процесу – процесу, що балансує між порядком і непередбачуваністю, між повторенням і унікальністю. Саме в цій динаміці художник знаходить нові можливості для вираження: через алгоритми, через генеративні структури, через форми, які не можна повністю передбачити, але які все ж мають внутрішню логіку. Теорія хаосу, таким чином, не тільки пропонує наукову модель світу, а й створює простір для нової художньої мови – мови складності, відкритості, самопородження та невизначеності.

Філософський і естетичний вимір. Теорія хаосу, окрім суто наукового значення, має і глибокий філософський потенціал. Її концепції – невизначеність, чутливість, самоорганізація, множинність можливих траєкторій – збагачують розуміння людського досвіду і відкривають нові горизонти в естетиці та художньому мисленні.

Ще у філософських системах бароко та доби Просвітництва виникали уявлення про світ як складний і неоднорідний організм, де порядок і безлад не протистоять один одному, а взаємодіють. У XX столітті екзистенціалізм (Жан-Поль Сартр, Альбер Камю) і феноменологія – зокрема у працях Едмунда Гусерля, Мартина Гайдеґера та Мориса Мерло-Понті – посилили акцент на внутрішньому відчутті нестабільності, межовості й багатозначності – ідеях, що перегукуються з основами теорії хаосу.

У сучасному мистецтві дедалі більше уваги приділяється не результату, а процесу, не ієрархії, а відкритості. Саме тут хаос постає як естетична цінність, як новий спосіб структурувати досвід – не через порядок, а через складність і взаємозв'язки.

Цю ідею формулює, зокрема, Мірка Кнастер, дослідниця міждисциплінарних практик та авторка текстів на перетині мистецтва, свідомості та медитативної присутності. У своєму есеї «Хаос і мистецтво» вона зазначає: «Мистецтво дозволяє людям усвідомити хаос навколо себе так, що вони стають чутливими до нього» (Knaster, 2023).

Кнастер, слідом за художницею Евою Гес, стверджує, що мистецтво не намагається приборкати хаос чи звести його до впорядкованих елементів – навпаки, воно дає можливість людині пережити цей хаос, усвідомити його як частину власного буття. У цьому контексті твір мистецтва стає не стільки об'єктом для споглядання, скільки простором зустрічі зі складністю світу.

Подібні ідеї розвиває і Джон Дьюї, американський філософ, педагог та естетик, який вважав мистецтво процесом, а не фіксованим результатом. За Дьюї, художній досвід розгортається в часі, він є досвідом змін, а не стабільності. Це дозволяє розглядати мистецтво як спосіб проживання нестабільності, спосіб бути в світі, який постійно змінюється (Dewey, 1934).

Також у філософії та естетиці XXI століття зростає інтерес до екологічного підходу, де складність природи, її фрактальність, нелінійність і саморегуляція розглядаються як джерело естетичного досвіду. Мистецтво в цьому контексті не імітує гармонію, а радше відкриває простір для співіснування з неоднозначним, нестабільним, хаотичним середовищем.

Ці підходи перегукуються з дослідженнями в галузі естетичної складності. Наприклад, Карл Свозил (Svozil, 2009) пропонує ідею, що найбільший естетичний інтерес викликають ті структури, які балансують між порядком і хаосом. Твір не повинен бути ні занадто регулярним, ні надто випадковим – естетична насолода виникає саме в межовому полі, де знайоме і нове постійно взаємодіють.

Таким чином, філософський і естетичний вимір хаосу в мистецтві виявляється насамперед у зміні підходу до структурування художнього досвіду. Мистецтво більше не прагне впорядковувати дійсність за сталими, раціональними схемами. Натомість воно починає осмислювати хаос як частину реального життя, виводячи на передній план випадковість, нестійкість, відкритість до змін. У цьому контексті хаос не руйнує форму – він стає частиною її внутрішньої логіки, новим ритуалом у сприйнятті світу.

Митець відкриває простір між впорядкованим і непередбачуваним, де існує не одна фіксована істина, а множинність смислів, які народжуються в діалозі між твором і глядачем. У цьому просторі твір уже не дає готових відповідей, а створює умови для вільної інтерпретації, провокує інтелектуальний і чуттєвий пошук.

У результаті формується нова естетична чутливість, яка не боїться неоднозначності, не прагне остаточного впорядкування, а навпаки – з цікавістю заглиблюється в складні й неврівноважені зв'язки між елементами. Саме така чутливість дає змогу глибше відчути сучасний світ, у якому постійні зміни та нестабільність є нормою, а не винятком.

Аналітичні підходи. Зацікавленість у теорії хаосу у мистецькому контексті виникає не лише серед митців, які звертаються до неї як до джерела натхнення, а й з боку дослідників, які намагаються осмислити, зафіксувати або виміряти її прояви в художніх практиках. Цей подвійний інтерес – творча інтуїція і наукове осмислення – формує нову методологічну площину, на якій зустрічаються естетика, математика, психологія сприйняття та цифрові технології.

Одним із найвідоміших прикладів наукового аналізу художньої практики крізь призму теорії хаосу стало дослідження живопису Джексона Полока. У статті, опублікованій у журналі "Nature", Ричард Тейлор з колегами довів, що крапельна техніка Полока має фрактальну структуру, яку можна описати кількісно за допомогою показника фрактальної розмірності (Taylor et al., 1999). Таким чином, художник, не маючи прямого математичного наміру, інтуїтивно створював зображення, що відповідають характеристикам детермінованого хаосу: його роботи поєднують самоподібність на різних масштабах і нелінійну внутрішню організацію. Цей аналіз не лише наблизив візуальне мистецтво до природничої науки, а й відкрив перспективу для формального вивчення складності художнього образу.

Схожі методи аналізу сьогодні активно застосовуються в музичному мистецтві. У нещодавньому дослідженні, опублікованому в журналі "Chaos, Solitons & Fractals", Джон Макдона та Анджей Герчинскі розглядають локальну фрактальну структуру мелодій у класичній музиці та демонструють, що музичний текст може мати самоподібність і складну багаторівневу організацію, що цілком відповідає опису хаотичних систем (McDonough & Herczyński, 2023). У таких композиціях на різних рівнях зберігається схожість мотивів, темпів або інтервальних рядів, а повторення і варіації створюють не механічну, а динамічну, складну форму. Цей підхід дозволяє розглядати музику не просто як мистецтво емоційного впливу, а як форму організації часу і звуку, що може бути описана через математичні моделі.

Літературознавство також не стоїть осторонь. Дослідження таких авторів, як Ясер Аман, розглядають хаос як інструмент інтерпретації нелінійної структури наративів у творах Жана-Поля Сартра, Д. Г. Лоренса та Тауфіка Аль-Хакіма. У своїй роботі «Теорія хаосу і література з екзистенціалістської перспективи» Аман аналізує, як тексти, в яких порушуються класичні принципи композиції, причинно-наслідковості й логічної лінійності, набувають рис нелінійних систем, де розвиток сюжету, поведінка персонажів та варіативність інтерпретацій нагадують динаміку хаосу (Aman, 2007). Такий підхід дозволяє по-новому подивитись на модерністську й постмодерністську літературу, де відсутність єдиного сенсу або замкненої структури не є вадою, а художнім методом.

Спільним для цих підходів є розуміння того, що мистецтво, незалежно від медіуму, часто функціонує як складна система, де зміна одного елемента здатна трансформувати всю структуру. Саме ця чутливість до змін, багаторівнева організація, схильність до варіацій і самоподібності дозволяє говорити про хаос не лише як про тему мистецтва, а і як про внутрішній принцип його організації.

Це відкриває перспективу не тільки для глибшого розуміння вже наявних творів, а й для використання наукових моделей у нових формах художньої творчості. Математичне

і комп'ютерне моделювання хаосу, фрактальна геометрія, нейронні мережі – все це стає не лише інструментом аналітика, а й палетрою художника. Таким чином, сучасне мистецтво дедалі частіше балансує між інтуїцією і обчисленням, між випадковістю і закономірністю, між хаосом і порядком.

Теорія хаосу у художньому процесі. Художній інтерес до теорії хаосу має не лише теоретичне чи символічне значення – він активно реалізується у формах, засобах і технологіях творчості. Візуальні митці, композитори, інсталяційні художники та цифрові експериментатори втілюють принципи хаосу не лише як образ чи метафору, а як метод мислення і побудови твору, що дозволяє розширити межі контролю, авторства й інтерпретації. Теорія хаосу, яка колись була суто математичною дисципліною, сьогодні стала філософією складності, глибоко інтегрованою в художній процес.

Одним із перших митців, хто цілеспрямовано почав працювати з ідеями математичної складності та хаосу, був грецький композитор і архітектор Яніс Ксенакіс. У своїх композиціях 1950–1970-х років, зокрема "Metastaseis" (1953–54) чи "Pithoprakta" (1955–56), він поєднував музичні структури з математичними моделями, що описують стохастичні процеси, хаотичні траєкторії частинок та ентропійні системи. Для нього хаос був не руйнуванням порядку, а джерелом нової організації звуку, в якій звук не підкоряється гармонічним правилам, а «виникає» з множинності взаємодій. Ксенакіс вважав, що музика має відображати складність і непередбачуваність сучасного світу, і саме тому обирав моделі, що тяжіють до флуктуацій, нерівномірності, випадковості.

Схожі ідеї отримали новий імпульс із розвитком цифрових технологій. Митці, які працюють у сфері генеративного мистецтва, використовують математичні моделі хаотичної поведінки – такі як логістичне відображення, атрактор Лоренца, шуми різного типу – для створення зображень, руху, звуку або взаємодії з глядачем. Особливе місце займає шум Перліна – алгоритм, що його 1983 року створив Кен Перлін. Він дозволяє генерувати природноподібну текстуру або рух. На відміну від класичного випадкового шуму, шум Перліна є гладким і самоподібним, має локальну кореляцію, що дозволяє створювати ефекти «органічного хаосу» – гірські хребти, хмари, пульсації світла чи звукові коливання. Цей тип шуму став базовим інструментом для цифрових художників, які намагаються схопити природу «контрольованої випадковості».

Паралельно розвивається інсталяційне мистецтво, в якому художники дедалі частіше відмовляються від стабільної, фіксованої структури на користь відкритої, змінної, реактивної системи, яка включає глядача як активного учасника. Інсталяції Рефіка Анадола, зокрема "Machine Hallucinations", "Unsupervised" чи "Quantum Memories", створюються за участі штучного інтелекту, який інтерпретує величезні обсяги даних і перетворює їх на хаотично організовані, візуально самоподібні структури. Глядач потрапляє в середовище, де зображення постійно змінюються, ніколи не повторюються й перебувають у безперервному потоці. Це – живий приклад діяльної хаотичної системи, де не тільки естетика, а й сама логіка побудови твору підпорядкована принципам теорії хаосу.

У таких інсталяціях, як і в музичних імпровізаціях з використанням алгоритмічної генерації, межа між порядком та хаосом стає центральною естетичною темою. Митець не просто працює з матеріалом, а налаштовує початкові умови, задає алгоритм і дозволяє системі самоорганізуватись у непередбачуваний, але візуально або емоційно цілісний образ. Це радикально змінює уявлення про авторство: творцем стає не лише людина, а система, що реагує, комбінує, синтезує нові форми на основі складної динаміки.

Теорія хаосу у сучасній художній практиці виявляється не лише на рівні технологій чи зовнішньої форми. Вона працює глибше – як спосіб мислення про мистецтво, як модель взаємодії зі світом, у якому стабільність більше не є нормою, а зміна, невизначеність і складність – домінантними рисами епохи. Хаос стає не ворогом краси, а новим джерелом порядку – фрагментарного, відкритого, неперервно мінливого.

Висновки. Теорія хаосу, що виникла в межах точних наук як засіб опису динамічних систем із чутливістю до початкових умов, вийшла далеко за межі свого первинного контексту й стала важливою світоглядною парадигмою сучасності. Її проникнення в художнє мислення – не випадкове й не поверхневе: це результат глибокої потреби мистецтва осмислити і відтворити

реальність, яка дедалі більше сприймається як складна, нестабільна, багаторівнева.

Принципи, пов'язані з теорією хаосу – детермінований непорядок, фрактальність, самоорганізація, багатоваріантність траєкторій – стали не лише об'єктом художнього зображення, а й інструментом побудови твору, естетичною стратегією та філософською основою творчості. Від інтуїтивного фрактального живопису Джексона Полока до алгоритмічних систем у музиці Яніса Ксенакіса, від текстових лабіринтів літературного модернізму до обчислювального мистецтва на основі штучного інтелекту – хаос став внутрішнім принципом мистецького процесу.

Сучасна практика засвідчує: художник дедалі частіше мислить себе не як творця остаточної форми, а як ініціатора процесу, що розвивається за законами складності, відкритості й динамічної нестійкості. Глядач, слухач, читач – не пасивний інтерпретатор, а учасник взаємодії в системі, що постійно змінюється. Саме тут – у поєднанні естетичного досвіду з непередбачуваними процесами – і проявляється глибокий зв'язок між мистецтвом і хаосом.

Теорія хаосу не знижує художню цінність твору до рівня моделі або метафори. Навпаки – вона поглиблює мистецтво, надає йому нових сенсів, пов'язаних із сучасною наукою, технікою, філософією невизначеності. У результаті формується новий тип художньої чутливості, що здатна не лише відображати, а й переживати складність як форму краси, мислення і буття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Aman Y. Chaos Theory and Literature from an Existentialist Perspective. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2007. Vol. 9, No. 3. DOI: https://doi.org/10.7771/1481-4374.1226

2. Dewey J. Art as Experience. New York : Minton, Balch & Company, 1934.

3. Kappraff J. Complexity and Chaos Theory in Art. *On Art and Science*, ed. by Shyam Wuppuluri, Dali Wu. The Frontiers Collection. Springer, Cham, 2019. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-27577-8_9

4. Knaster M. Chaos and Art. Mirka Knaster Blog. 2023. URL: https://www.mirkaart.com/blog/2023/4/17/chaos-and-art

5. McDonough J. & Herczyński A. Fractal patterns in music. *Chaos, Solitons & Fractals*. 2023. Vol. 170. DOI: https://doi.org/10.1016/j.chaos.2023.113315

6. Svozil K. Aesthetic Complexity. *arXiv preprint*. 2008. DOI: https://doi.org/10.48550/arXiv.physics/0505088

7. Taylor R., Micolich A., Jonas D. Fractal analysis of Pollock's drip paintings. *Nature*. 1999. No. 399. P. 422. DOI: https://doi.org/10.1038/20833

REFERENCES:

1. Aman, Y. (2007). Chaos theory and literature from an existentialist perspective. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 9 (3). https://doi.org/10.7771/1481-4374.1226

2. Dewey, J. (1934). Art as experience. Minton, Balch & Company.

3. Kappraff, J. (2019). Complexity and chaos theory in art. In S. Wuppuluri & D. Wu (Eds.), *On art and science* (pp. 241–265). Springer. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-27577-8_9

4. Knaster, M. (2023, April 17). Chaos and art. Mirka Knaster Blog. https://www.mirkaart.com/blog/2023/4/17/chaos-and-art

5. McDonough, J., & Herczyński, A. (2023). Fractal patterns in music. *Chaos, Solitons & Fractals*, 170, 113315. DOI: https://doi.org/10.1016/j.chaos.2023.113315

6. Svozil, K. (2008). Aesthetic complexity. *arXiv*. DOI: https://doi.org/10.48550/arXiv.physics/0505088

7. Taylor, R., Micolich, A., & Jonas, D. (1999). Fractal analysis of Pollock's drip paintings. *Nature*, 399, 422. DOI: https://doi.org/10.1038/20833

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Шанмін СЮЙ
ЕТАПИ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО СИМФОНІЗМУ В ПРОЄКЦІЇ НА ТВОРЧІСТЬ МА СІКОНГА.....3

Тамара ТЕСЛЕР, Світлана ГМИРІНА, Тетяна ЛАНІНА
КІТЧ ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ.....9

Nataliia TORKONIAK
MUSICAL THEMATICISM IN SECONDARY INTONATION:
PROJECTIONS ONTO THE POP INTERPRETATION SITUATION.....16

Наталія ФЕДОРНЯК
СПІВТВОРЧІСТЬ КВАРТЕТУ БАНДУРИСТОК «ҐЕРДАН» ТА ВІЙСЬКОВОГО ЖУРНАЛІСТА
РУСЛАНА ГАНУЩАКА: ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ФОРМИ МИСТЕЦЬКОЇ КОЛАБОРАЦІЇ.....22

Олександр ФІЛІППОВ
ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ОДЕСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ У ІІ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ ОНМА ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ).....30

Сижуй ХОУ
АВТОРСТВО В ДІЇ: ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ВИКОНАВЦЯ У СУЧАСНІЙ КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ.....37

Олена ШЕМЯКІНА
СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКРАННОЇ ДЕМОНСТРАЦІЇ МАЙСТЕР-КЛАСУ
(НА ПРИКЛАДІ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ «МІСІЯ “МОЦАРТ”:
ЛАН ЛАН І НІКОЛАУС АРНОНКУР»).....45

Олександр ШУМАКОВ
ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ.....53

Олена ЯКИМЧУК
СИМФОНІЧНА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА НЕБЕСНОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ.....60

Цзілінь ЯН
БАРКАРОЛА ЧУ ВАНХУА: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ НА ПЕРЕХРЕСТІ КУЛЬТУР.....67

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Микола БОЛЮХ
ПСИХОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ.....76

Віталій ГОРОДЕЦЬКИЙ
ТВОРЧІСТЬ ІВАНА ПАРИПИ В КОНТЕКСТІ
МИСТЕЦЬКОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ
У КАРПАТСЬКОМУ РЕГІОНІ.....83

Наталія ДІГТЯР, Тетяна РУДЕНКО, Тетяна САЄНКО
ЦИФРОВИЙ МАЛЮНОК ЯК КОМПОНЕНТ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ
З НАВЧАЛЬНОГО РИСУНКУ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ.....91

Євген КОТЛЯР, Хен ЧЖАН
ФОРМУВАННЯ ЮНЬНАНЬСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ В КИТАЇ
ПЕРШОЇ ТА ДРУГОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.:
ВІД «ПАРИЗЬКОГО» ДО «СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО» МИСТЕЦТВА.....98

Ганна ЛИСЕНКО, Олег РЯБЧЕНКО
ЮРІЙ БАРАННІК: ГАЛЕРИСТ, МИТЕЦЬ, КУРАТОР, НОСІЙ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ МІСІЇ.....113

Кристина НАСТАЧЕНКО, Олексій НАСТАЧЕНКО, Алла ГІХОНК
МІЖКУЛЬТУРНІ КОДИ В РЕЖИСУРІ ШОУ ТА АРТПРОЕКТІВ: ЛОКАЛЬНЕ Й ГЛОБАЛЬНЕ.....120

Сергій НЕСМАЧНИЙ, Володимир ШОСТАКОВИЧ, Олена КАПШУКОВА
ЦИКЛ ТВОРІВ СТАСА ЖАЛОБНЮКА З ПРОЄКТУ «ВИПРОМІНЮВАННЯ» –
ЗНАКОВЕ НАДХОДЖЕННЯ ДО КОЛЕКЦІЇ ДНІПРОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ..... 128

Тетяна ПРОКОПОВИЧ, Нань ЛІ
СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК РЕВІТАЛІЗАЦІЇ МІСЬКИХ ПРОСТОРІВ..... 136

Тетяна ПРОКОПОВИЧ, Цзіньмяо ЧЖАН
МІНІМАЛІЗМ ЯК КЛЮЧОВА ТЕНДЕНЦІЯ ТА ТВОРЧИЙ СТИЛЬ
У СФЕРІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА..... 142

Тарас СТЕПАНЧУК, Наталія СТОЛЯРЧУК
ЕСТЕТИЧНІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ
РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ
У МУЗЕЙНИХ ПРАКТИКАХ ВОЛИНІ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І СУЧАСНІСТЮ..... 150

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олександр АВДЄЄВ
ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОГО СТЕНДАПУ ЯК КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ..... 157

Марина БАЙДА
МЕДІА ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ІДЕНТИФІКАЦІЇ: ГЛОБАЛЬНІ ВИКЛИКИ Й ЛОКАЛЬНІ РЕАКЦІЇ..... 165

Євгенія БУЦИКІНА
ЗІТКНЕННЯ ПРИВАТНОГО ТА ПУБЛІЧНОГО ПРОСТОРІВ У ПОСТРАДЯНСЬКОМУ МІСТІ:
ПЕРСПЕКТИВИ МЕТОДОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ..... 172

Рінат ВАЛІЄВ
РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ КОНФЛІКТ: ВІЙНА ТА/АБО ГЕНОЦИД?..... 181

Олена ВЕНГЕР
КУЛЬТУРНИЙ СЕМПЛІНГ У СТРУКТУРІ КУЛЬТУРНОЇ АНАЛІТИКИ ЛЬВА МАНОВИЧА..... 189

Олег ВЕРБІН
ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНИ У СВІТОВОМУ КІНО: НАУКОВИЙ ДИСКУРС..... 198

Володимир ГОРИСЛАВЕЦЬ, Євген ГОРИСЛАВЕЦЬ
СТУДІЙНІСТЬ ТА СПОНТАННІСТЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ
ПІДГОТОВКИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИТЦЯ ХХІ СТОЛІТТЯ..... 205

Арсен ГРЕБЕНЮК
ТРАНСФОРМАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ ІНТЕЛЕКТУАЛІВ У ПУБЛІЧНОМУ ПРОСТОРІ МАСМЕДІА..... 213

Марія КАЛАШНИК, Ганна ХІРІНА, Юрій НОВІКОВ
ЛОГІКА, МУЗИКА ТА РИТОРИКА
ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ТА ЇЇ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ
В УМОВАХ СУЧАСНИХ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ..... 220

Андрій КАСЬЯНЕНКО
ДО ПИТАННЯ ПРО ПАРОДІЮ ЯК ФОРМУ КУЛЬТУРНОЇ КРИТИКИ
(ЗАРУБІЖНИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТИ)..... 232

Вікторія ОХРИМОВИЧ
КРИЗА ІДЕНТИЧНОСТІ В ЦИФРОВУ ДОБУ: МІЖ АВТЕНТИЧНІСТЮ ТА АЛГОРИТМАМИ ШІ..... 239

Таміла ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ
КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ЕКСПЕРТИЗА І КУЛЬТУРНА АНАЛІТИКА
ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРАКТИКА В УМОВАХ НЕСТАБІЛЬНОСТІ..... 245

Андрій РУДИЙ
DIGITUS МОУШН ЯК ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНА ЦІЛІСНІСТЬ ФОРМОТВОРЕННЯ..... 251

Наталія СТОЛЯРЧУК, Віктор ШОСТАК, Яна КОНДРАТЮК
ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ МОЛОДІ
В УМОВАХ АМЕРИКАНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ТА РЕЛІГІЙНОЇ ПАРАДИГМИ..... 257

Олексій ХОВПУН
ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ КІНЕМАТОГРАФ ТА АКЦІОНІЗМ
ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ
ЧАСІВ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ.....266

Світлана ЧИБИРАК, Людмила МІРОШНИЧЕНКО-ГУСАК
МУЗЕЙНА ВИСТАВКА «СОРОЧКА В ТРЕНДІ» ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ
УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРНОЮ СПАДЩИНОЮ.....274

Петро ШОПІН
ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ТЕОРІЇ ХАОСУ.....280

CONTENTS

MUSICAL ART

Shangming XU
THE STAGES OF DEVELOPMENT OF CHINESE SYMPHONY
IN THE PROJECTION ON THE WORK OF MA SIKONG……3

Tamara TESLER, Svitlana GMYRINA, Tetiana LANINA
KITCH AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY NATIONAL POP VOCAL ART……9

Nataliia TORKONIAK
MUSICAL THEMATICISM IN SECONDARY INTONATION:
PROJECTIONS ONTO THE POP INTERPRETATION SITUATION……16

Nataliia FEDORNIAK
CO-CREATION OF "GERDAN" BANDURA QUARTET
AND MILITARY JOURNALIST RUSLAN HANUSHCHAK:
EXPERIMENTAL FORMS OF ARTISTIC COLLABORATION……22

Oleksandr FILIPPOV
PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF THE ODESA VOCAL SCHOOL
IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY
(BASED ON THE ACTIVITIES OF THE OPERA STUDIO
OF THE A. V. NEZHDANOVA ODESA NATIONAL MUSIC ACADEMY)……30

Sirui HOU
AUTHORSHIP IN ACTION: THE TRANSFORMATION
OF THE PERFORMER'S ROLE IN CONTEMPORARY CHAMBER MUSIC……37

Olena SHEMIAKINA
STYLISTIC FEATURES OF THE SCREEN PRESENTATION
OF A MASTER CLASS BASED ON CHRISTIAN BERGER'S DOCUMENTARY FILM
"MISSION "MOZART": LANG LANG AND NIKOLAUS HARNONCOURT"……45

Oleksandr SHUMAKOV
THE PIANO CONCERTO IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF PIANO REPERTOIRE……53

Olena YAKYMCHUK
SYMPHONIC WORKS BY IVAN NEBESNYI: A GENRE AND STYLE ASPECT……60

Jinlin YANG
CHU WANGHUA'S BARCAROLLE: GENRE TRANSFORMATION
AT THE CROSSROADS OF CULTURES……67

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Mykola BOLYUKH
PSYCHOLOGY OF ARTISTIC CREATIVITY IN THE FINE ARTS……76

Vitalii HORODETSKYI
THE ARTISTIC LEGACY OF IVAN PARYPA IN THE CONTEXT
OF THE ARTISTIC TRANSFORMATION OF METALWORK
IN THE CARPATHIAN REGION……83

Natalia DIHTYAR, Tetyana RUDENKO, Tetiana SAIENKO
DIGITAL DRAWING AS A COMPONENT OF STUDENT'S INDEPENDENT WORK
IN IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE SPECIALISTS……91

Yevgen KOTLYAR, Heng ZHANG
FORMATION OF THE YUNNAN SCHOOL OF PAINTING IN CHINA
IN THE FIRST AND SECOND THIRD OF THE 20TH CENTURY:
FROM THE "PARISIAN" TO THE "SOCIALIST REALIST" ARTS……98

Hanna LYSENKO, Oleh RIABCHENKO
YURII BARANNIK: GALLERIST, ARTIST, CURATOR,
BEARER OF AN EDUCATIONAL MISSION.....113

Krystyna NASTACHENKO, Oleksii NASTACHENKO, Alla GIKHONK
INTERCULTURAL CODES IN DIRECTING SHOWS AND ART PROJECTS:
LOCAL AND GLOBAL.....120

Sergii NESMACHNYI, Volodymyr SHOSTAKOVYCH, Olena KAPSHUKOVA
THE SERIES OF WORKS BY STAS ZHALOBNIUK
FROM THE PROJECT "RADIANCE" – A LANDMARK ACQUISITION
FOR THE COLLECTION OF THE DNIPRO ART MUSEUM.....128

Tetiana PROKOPOVYCH, Nan LI
CONTEMPORARY ART AS A FACTOR IN THE REVITALIZATION OF URBAN SPACES.....136

Tetiana PROKOPOVYCH, Jinmiao ZHANG
MINIMALISM AS A KEY TREND AND CREATIVE STYLE
IN THE SPHERE OF CONTEMPORARY ART.....142

Taras STEPANCHUK, Natalia STOLYARCHUK
AESTHETIC AND CULTURAL ASPECTS OF THE REPRESENTATION
OF 20TH–21ST CENTURY FINE ART IN MUSEUM PRACTICES OF VOLYN:
BETWEEN TRADITION AND MODERNITY.....150

CULTURAL STUDIES

Oleksandr AVDEIEV
THE ORIGINS OF UKRAINIAN STAND-UP AS A CULTURAL PHENOMENON.....157

Maryna BAIDA
MEDIA AS AN ENVIRONMENT FOR IDENTIFICATION:
GLOBAL CHALLENGES AND LOCAL RESPONSES.....165

Yevheniia BUTSYKINA
COLLISION OF PRIVATE AND PUBLIC SPACES IN A POST-SOVIET CITY:
METHODOLOGICAL ANALYSIS PROSPECT.....172

Rinat VALIEV
RUSSIAN-UKRAINIAN CULTURAL CONFLICT: WAR AND/OR GENOCIDE?.....181

Olena VENGER
CULTURAL SAMPLING IN THE STRUCTURE OF CULTURAL ANALYTICS
BY LEV MANOVYCH.....189

Oleh VERBIN
THE PROBLEM OF UKRAINE'S REPRESENTATION IN GLOBAL CINEMA:
AN ACADEMIC DISCOURSE.....198

Volodymyr HORYSLAVETS, Yevhen HORYSLAVETS
STUDIO PRACTICE AND SPONTANEITY: A CULTURAL MODEL
FOR THEATER ARTIST TRAINING IN THE 21ST CENTURY.....205

Arsen HREBENIUK
TRANSFORMATIONS OF INTELLECTUALS' ACTIVITIES
IN THE PUBLIC SPACE OF MASS MEDIA.....213

Mariya KALASHNYK, Ganna KHIRINA, Yurii NOVIKOV
LOGIC, MUSIC AND RHETORIC AS A MEANS OF SHAPING PERSONALITY
AND ITS LIFE ACTIVITY IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY
SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS.....220

Andrii KASIANENKO
ON THE QUESTION OF PARODY AS A FORM OF CULTURAL CRITICISM
(FOREIGN AND UKRAINIAN CONTEXTS).....232

Viktoriia OKHRYMOVYCH
IDENTITY CRISIS IN THE DIGITAL AGE: BETWEEN AUTHENTICITY AND AI ALGORYTHMS.....239

Tamila PRYHODA-DONETS
CULTURAL EXPERTISE AND CULTURAL ANALYTICS AS SOCIO-CULTURAL PRACTICE
IN CONDITIONS OF INSTABILITY.....245

Andrii RUDYI
DIGITUS MOTION AS INFORMATIONAL AND COMMUNICATIVE INTEGRITY OF FORMATION.....251

Nataliia STOLIARCHUK, Viktor SHOSTAK, Yana KONDRATYUK
FORMATION OF MORAL AND ETHICAL VALUES IN YOUTH WITHIN
THE AMERICAN CULTURAL AND RELIGIOUS PARADIGM.....257

Oleksiy KHOVPUN
DOCUMENTARY CINEMATOGRAPH AND ACTIONISM AS COMPONENTS
OF UKRAINIAN CULTURAL DIPLOMACY IN THE TIMES OF THE FULL-SCALE WAR..... 266

Svitlana CHYBYRAK, Lyudmila MIROSHNYCHENKO-HUSAK
MUSEUM EXHIBITION “SHIRT IN TREND” AS A MEANS
OF REPRESENTING CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT.....274

Petro SHOPIN
ARTISTIC INTERPRETATION OF CHAOS THEORY.....280

NOTES

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 3, том 2

Коректура • Ірина Миколаївна Чудеснова

Комп’ютерна верстка • Андрій Миколайович Фоменко

Підписано до друку: 29.08.2025.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 34,18. Замов. № 0825/678. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб’єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.