



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Феномен культури постглобалізму: культурна демократизація, креативні простори та культурні політики

Збірник наукових праць за матеріалами

VI Міжнародної науково-практичної конференції

27–28 листопада 2025 р.

Маріупольський державний університет
Історичний факультет
Кафедра культурології

Феномен культури постглобалізму:
культурна демократизація, креативні простори та
культурні політики

Збірник наукових праць за матеріалами

VI Міжнародної науково-практичної конференції
27–28 листопада 2025 р.

Київ – 2025

УДК 316.7

Ф 42

Редакційна колегія:

Ю. С. Сабадаш, докторка культурології, професор (голова),

С. В. Янковський, доктор філософських наук, доцент.

Затверджено на засіданні кафедри культурології МДУ
(протокол №6 від 18.11.2025)

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Інтернет.

Конференція проводиться в межах теми науково-дослідної роботи кафедри культурології МДУ «Моделювання культурної демократизації в умовах війни та на шляху національно-культурного відродження» (НДР **0123U101845**).

Acknowledgment:

This volume was produced under the auspices of the MuseEU project (“Museum Practices across the EU: Bridging Traditions”), funded by the European Education and Culture Executive Agency (EACEA).

Representatives of the project team Open4UA “Open Science for the Higher Education System of Ukraine”, based at Mariupol State University, contributed to the organization and implementation of the conference within the framework of the national initiative for the development of open science in Ukraine.

Ф 42 **Феномен культури постглобалізму: культурна демократизація, креативні простори та культурні політики** : зб. наук. пр. за матеріалами VI міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 листоп. 2025 р. ; заг. ред. Ю. С. Сабадаш ; ред. та упоряд. С. В. Янковський. – Київ : МДУ, 2025. – 289 с.

Збірник містить матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Феномен культури постглобалізму: культурна демократизація, креативні простори та культурні політики», у яких розглядаються теоретичні та практичні аспекти сучасної культурології. У публікаціях учасників представлено новітні підходи до осмислення процесів культурної демократизації, трансформацій інституцій пам'яті, розвитку креативних просторів і політик культури в умовах постглобального світу.

Погляди, викладені в матеріалах конференції, є відповідальністю їхніх авторів і не обов'язково відображають позицію укладачів чи редакційної колегії.

Укладачі не несуть відповідальності за можливі неточності, інтерпретації чи фактичні помилки, що містяться в поданих текстах.

Автори відповідають за оригінальність своїх досліджень, коректність оформлення списків використаних джерел і точність бібліографічних посилань.



Erasmus+KA2 CBHE “Open Science for Ukrainian Higher Education System”



MuseEU

ERASMUS+ Jean Monnet Module: Музейні практики ЄС: поєднання традицій і інновацій

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	9
------------------------	----------

ЕПІСТЕМОЛОГІЯ І МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ В КУЛЬТУРОЛОГІЇ

<i>Кравченко Олександр.</i> Культурологія в Україні: між академічним визнанням і професійною невидимістю	12
--	----

<i>Сабадаш Юлія.</i> Категорії діалогізму у польській культурологічній науці початку ХХІ століття	17
---	----

<i>Шевцов Сергій.</i> Філософія культури як складова підготовки культурологів: особливості методологічних підходів	20
--	----

<i>Борисова Світлана.</i> Про методологічне та педагогічне значення культурно-історичних аспектів проблеми визначення національного	25
---	----

<i>Жукова Наталія.</i> Вплив популярної культури на соціалізацію особистості: аналіз теоретичних підходів	29
---	----

<i>Литвинов Олександр.</i> Культура і комунікація, або інтерпретація науки в контексті міфологій: чи є припустимою ідея «третього осьового часу»?	34
---	----

<i>Вершина Вікторія, Михайлюк Олександр.</i> Культурне несвідоме як механізм формування індивіда.....	39
---	----

<i>Санига Оксана.</i> Феномени універсального і локального в проєкції дитячої музичної культури	42
---	----

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ, ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМА, МІГРАЦІЯ

<i>Deluga Waldemar.</i> Protection of Eastern Christian Monuments by Polish Art Historians (1945–1989)	46
--	----

<i>Балабан Олена.</i> Мова як ідентифікатор нації	49
---	----

<i>Salnikova Nataliia.</i> The Role of Identity in Ukraine's Resistance	52
---	----

Хроненко Ольга. Ідентичність у вигнанні: культурні практики та виклики для українських громад з окупованих міст 53

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА, ДИПЛОМАТІЯ, УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРОЮ

Шаталович Олександр. Інкорпорація екзистенціальної культури ХХ століття в сучасній культурній політиці60

Сікорська Ірина. Міжнародне співробітництво та проєкти Маріупольського державного університету як інструмент освітньої та культурної дипломатії63

Нікольченко Юзеф. Перспективи реалізації проєкту MusEU на кафедрі культурології Маріупольського державного університету67

Сухомлинов Олексій. Фестиваль La Nottedella Taranta: сучасні виміри тарантизму69

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ, ТВОРЧІ ІНДУСТРІЇ, КРЕАТИВНІ ПРОСТОРИ

Холодинська Світлана. Креативні простори у кризових умовах: культурна стійкість під час війни та міграцій71

Головко Олександра. Еволюція образу бухгалтера у культурі: від жреця до героя (культурний наратив професій)74

Овчаренко Тетяна, Сенченко Анастасія. Сучасна болгарська культура: нові формати культурної комунікації80

Зайцева Емма. Взаємодія моди і театру в регіональній культурі Закарпаття 1980–2000 років86

Афоніна Олена. Творчість композитора в музичній культурології90

Романенко Анастасія, Іваненко Марія. Імперативи сучасної оперної культури: традиційне/ перформативне, акустичне / електронне, академічне / народне94

Лись Дар'я, Донат Даніла. Цифровізація музейного простору як чинник трансформації культурної спадщини101

ОСВІТА, ТЕРАПІЯ, ЧИТАЦЬКЕ ЗДОРОВ'Я, ГУМАНІТАРНІ ПРАКТИКИ ДОПОМОГИ

Педченко Олена. Комунікативна етика бібліотерапевта: між культурою, текстом і емоцією108

Шаталович Інна. Бібліотерапія як інноваційна освітня технологія: інтердисциплінарність та формування «читацького здоров'я»111

Салагуб Людмила. «Abulia»: подолання психосоматики завдяки поєднанню історико-мистецького наукового вайбу (практичні поради)115

МЕДАЛЬНІ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Томнюк Аліна. Артистизм як феномен культурної комунікації121

Ігнатенко Даниїл. Роль корпоративної айдентики у формуванні брендової впізнаваності в цифровому середовищі124

Baklanov Maxim. The Transformation of the Viewer's Sociocultural World in the Screen Space of Documentary Cinema127

Мельник Ілона. Дизайн як інструмент формування емоційної цінності дитячого фотоальбому130

Мельник Катерина. Книжкова ілюстрація та її роль для сучасної дитини132

Ван Ханьпін. Художні техніки та матеріали в ілюстраціях дитячої книги кінця XX – початку XXI ст.133

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ДОСВІДУ

Turkalo Roman. Myroslav Yahoda 'Execution. Moscow Over Us,' 1989 (Reflection of Colonization in the Art137

<i>Vysotskyi Oleksandr.</i> The Contemporary Cultural Practices of Ukraine: Reinterpretation and National Identity	139
<i>Horb Yevhen.</i> Slavistics ‘for Sale’: The Works of Aleksander Brückner and the Folk History Market in Poland at the Early 21st Century	141
<i>Соколенко Ірина.</i> Весільні ритуали як маркер культурної ідентичності: Скандинавія та Київська Русь у діалозі культур	144
<i>Цимбал Діана.</i> Цензура як чинник формування колективної пам’яті	149
<i>Матюшин Ігор.</i> Чинник українського національного театру у збереженні культурної ідентичності в умовах вимушеної еміграції	154
ХУДОЖНІ СТИЛІ, ЕСТЕТИКИ ТА МАТЕРІАЛЬНІ МОВИ КУЛЬТУРИ	
<i>Гуменюк Тетяна, Гуменюк Володимир.</i> Сучасна трагедія: від театрального жанру до світоглядного дискурсу	160
<i>Макієнко Степан.</i> Наївність як феномен у сучасній музичній культурі	164
<i>Зернецький Федір.</i> Акварель в українському живописі XX–початку XXI сторіч: художньо-стилістичні трансформації	167
<i>Фелькер Інна.</i> Орнамент модерну як синтез української етнічної традиції та європейського стилю	170
<i>Кагало Аліна.</i> Теорія та метод у культурологічному дослідженні	174
<i>Сказін Данило.</i> Культурологічні аспекти феномена тілесності в оптиці античності	179
<i>Kulyniak Stepan.</i> Integrating Leadership Psychology into Cultural Studies: Interdisciplinary Approaches to Public Administration Education	184

<i>Литвинов Володимир.</i> Культура і нормотворчість: про деякі дискусійні питання сучасної вітчизняної культурології	190
КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУЦІЇ, ШКОЛИ, ПЕРСОНАЛІЇ	
<i>Бойко Богдан.</i> Культуротворчий портрет Володимира Подгорного (Харківська баянно-акордеонна школа)	195
ПЕРЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ	
<i>Котвицька Катерина.</i> Розробка персонажів української народної казки «Котигорошко»	199
<i>Ніколайчук Ксенія.</i> До питання про збереження культурної спадщини України в умовах війни	202
<i>Шустенко Софія.</i> Співпраця митців, активістів і дослідників для збереження культурної спадщини	203
<i>Piskus Yelyzaveta.</i> Translation as a mechanism of cultural resistance: The phenomenon of Mykola Lukash in the context of national identity preservation	210
<i>Kravets Zoia.</i> Challenges of translating and representing elements of identity and memory	213
<i>Усач Дар'я.</i> Забуті календарні свята українців: символіка, звичаї, ритуали	217
<i>Щирук Дарія.</i> Роль громади у збереженні і відродженні обрядової культури України	221
<i>Сабадаш Крістіна.</i> Вища освіта і культура України на зламі XVI–XVII століть: Острозький колегіум	224
<i>Аль-Танбук Анастасія.</i> Міфологія у науковому дискурсі	225
<i>Микитас Олег.</i> Театр постмодернізму як простір репрезентації історико-літературної пам'яті в українській культурі	226
<i>Средіна Софія.</i> Кіно і література як засіб популяризації забутих свят і звичаїв України	231

Уставицька Аліна. Фонтан Треві як символ барокової естетики та культурної пам'яті Риму	234
Zamai Mariia. Between Beauty and Silence. Woman and Leisure in the 'Scent of a Woman' by Martin Brest	239
Зоненко Марина. Сучасні цифрові технології у музеях Болгарії: тенденції, проєкти та перспективи	243
ЕКСПЕРТНІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ	
Черкашина Марія. Студентська вистава «Приватна Антропологія» за мотивами творів Гайнера Мюллера (Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв)	248
Шостачук Тетяна, Павліченко Соломія. Стилізація середньовічних зооморфних мотивів у дизайні авторської колоди карт Таро.....	249
Строговцева Вікторія. Танець і гендер: репрезентація жіночого та чоловічого тіла у сучасній українській культурі ...	252
Редзель Максим. Стендап як феномен культурної демократизації в Україні: від андеграунду до культурної інституції	255
Юрчак Яна. Створення коміксу на соціальну тему: війна в Україні	257
Поліщук Олена, Іваненко Анастасія. Стилізація біоформи для створення образу в дизайні	259
Квітка Лада. Культурний аспект авторської розробки фірмового стилю для винного бренду «WINOGRONO»	261
Василенко Марія. Айдентика та рекламна кампанія як ключові інструменти розвитку власного бренду фотографа	263

ПРАКТИЧНІ ДИЗАЙНЕРСЬКІ ТА КРЕАТИВНІ ПРОЄКТИ

Шостачук Тетяна, Гайструк Софія. Створення ігрових карт у стилі еклектики266

Поліщук Олена, Кравчук Олександр. Естетичні основи оформлення пакування цукрового продукту268

Поліщук Олена, Любецька Анастасія. Художнє проектування сувенірної серії шоколадок270

ГРОМАДСЬКІ ПРАКТИКИ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Лісогор Вікторія. Переміщена бібліотека як ресурс розвитку та підтримки громади (досвід роботи Центральної бібліотеки ім. В.Г. Короленка м. Маріуполь)272

Вискорко Віталій. Макет як інструмент культурної комунікації: досвід проєкту «Історія в руках»275

Юр Ольга. Музей сучасної російсько-української війни (м. Дніпро) та його унікальні експонати280

ОБСЕРВАЦІЇ ТА АЛЮЗІЇ

Osetrova Victoria, Platonov Victor, Jankowski Stepan. The Play of Transformations or the Origins of Contemporary Visual Culture ...286

ПЕРЕДМОВА

Юлія САБАДАШ, завідувач кафедри культурології МДУ, доктор культурології, професор

За дорученням викладачів і студентів кафедри культурології Організаційний комітет **VI Міжнародної науково-практичної конференції «Феномен культури постглобалізму: культурна демократизація, креативні простори та культурні політики»** висловлює щиру подяку учасникам за представлення результатів своїх досліджень. Конференція об'єднала науковців і практиків, які досліджують шляхи культурної демократизації, розвиток креативних просторів і формування сучасних культурних політик у європейському контексті.

Кафедра культурології Маріупольського державного університету продовжує традицію міждисциплінарного діалогу, спрямованого на осмислення соціокультурних процесів у глобальному просторі. Діяльність кафедри охоплює наукові дослідження, проєктну роботу, культурно-освітні ініціативи та міжнародну співпрацю.

Видання матеріалів конференції здійснено в межах проєкту **ERASMUS+ Jean Monnet ModuleMuseEU (“Museum Practices across EU: Bridging Traditions”)**, що реалізується Маріупольським державним університетом за підтримки Європейського виконавчого агентства з питань освіти та культури (EACEA).

В організації та проведенні конференції взяли участь представники проєктної команди **Open4UA «Відкрита наука для системи вищої освіти України»**, яка діє на базі Маріупольського

державного університету в межах реалізації ініціативи з розвитку відкритої науки в Україні

Ми висловлюємо подяку керівництву університету, насамперед виконавчій обов'язків ректора –**Тетяні Василівні Марені**, яка активно сприяє інтернаціоналізації вищої освіти, забезпечує координацію міжнародної діяльності університету та реалізацію стратегічного завдання — бути амбасадором Маріуполя в Україні й світі. Саме завдяки її підтримці університет продовжує успішно розвивати міжнародні партнерства, розширюючи горизонти академічної співпраці у складних умовах війни.

На сьогодні кафедра культурології здійснює підготовку фахівців за трьома освітніми рівнями –**бакалаврським, магістерським та аспірантським**:

- ОПП «Культурологія, організація культурно-дозвілєвої діяльності»;
- ОПП «Культурологія, культурне розмаїття та розвиток громади»;
- ОНП «Культурологія».

Освітня діяльність кафедри поєднується з активною науковою та видавничою роботою. Впродовж останніх років вийшли друком нові випуски **ілюстрованої хрестоматії «Історія української культури»**, а також розпочато підготовку **ілюстрованої хрестоматії «Історія культури Маріуполя»**— важливого елементу у стратегії майбутньої культурної деокупації міста. У 2025 році завершена робота над **третім томом колективної монографії “Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів”**.

Кафедра виступає ініціатором і координатором міждисциплінарних круглих столів з проблем культурології, музезнавства та збереження культурної спадщини, активно

залучаючи до наукового діалогу студентів, молодих науковців і представників академічної спільноти з України та інших країн.

Наукові публікації кафедри широко представлені у **«Віснику Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія»**, що входить до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»). Видання стало платформою для апробації результатів досліджень українських і зарубіжних учених, а також молодих дослідників культурних процесів доби постглобалізму.

Матеріали нинішньої конференції відображають спектр сучасних культурологічних студій — від питань культурної демократії, ідентичності та спадщини до аналізу креативних практик і політик пам'яті. Особливо цінною є участь у конференції відомого польського дослідника, історика мистецтва **професора Вальдемара Делуги**, чия доповідь присвячена захисту східнохристиянських пам'яток у польському мистецтвознавчому дискурсі ХХ століття.

Цей міждисциплінарний форум є свідченням стійкості української академічної спільноти та її здатності зберігати науковий, культурний і людський потенціал навіть в умовах війни. Впевнена, що професійна дискусія та обмін досвідом у межах конференції стануть підґрунтям для нових ідей і наукових відкриттів, сприятимуть подальшому розвитку культурологічної науки й освіти в Україні.

Дякую всім учасникам за участь, натхнення і наукову солідарність!

**З повагою,
професор Юлія Сабадаш.**

ЕПІСТЕМОЛОГІЯ І МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ В КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Кравченко Олександр

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, м. Дніпро

Культурологія в Україні: між академічним визнанням і професійною невидимістю

Культурологія в Україні перебуває у стані інституційної амбівалентності, що визначається онтологічним розривом між її формальною академічною легітимацією та фактичною професійною невидимістю. Така ситуація визначається структурним парадоксом: спеціальність фмає повний набір атрибутів академічного визнання – від ліцензованих освітніх програм усіх рівнів до спеціалізованих вчених рад і затверджених державних стандартів, проте залишається виключеною з нормативного поля професійної діяльності. Ця дихотомія є не випадковою аномалією, а симптоматичним відображенням незавершеності системних трансформацій гуманітарної сфери пострадянської України.

Інституціалізація культурології відбулася асиметрично: протягом трьох десятиліть свого існування вона успішно інтегрувалася в академічну систему відтворення знання, але не отримала відповідної ніші в системі практичного його застосування (ринок праці, державне управління, культурні індустрії). Це свідчить про інерційність соціокультурної інфраструктури, яка, попри декларовану зміну ідеологічних векторів, продовжує відтворювати організаційні моделі минулого, де відсутній запит на автономну гуманітарну експертизу, а саме поле культури розглядається крізь призму застарілих управлінських практик.

Генеалогія цієї проблеми сягає корінням радянської моделі культурного виробництва, яка сформувала стійку інституційну матрицю, що продовжує визначати сучасний ландшафт сфери культури. 3

функціонального боку культура в радянській системі розглядалася не як сфера смислотворення чи символічного обміну, а як інструмент ідеологічної індоктринації та «культурно-просвітницької роботи». Інфраструктура, успадкована Україною: розгалужена мережа клубів, будинків культури та методичних центрів, – була спроектована під завдання трансляції затверджених ідеологічних наративів, що вимагало виконавців-методистів, а не аналітиків-дослідників. Відсутність у радянському класифікаторі професій позиції, яка б відповідала західному розумінню *culturalstudies*, призвела до того, що в незалежній Україні державні та місцеві культурні інституції продовжують існувати за нормативною інерцією. Це зумовлює ситуацію, коли управлінська ланка сфери культури орієнтована на адміністрування заходів та функціональне забезпечення закладів та установ, ігноруючи потребу в стратегічному аналізі, прогнозуванні та проектуванні, – ключових компетенціях культурології.

Застосування теоретичної оптики соціології професій Е. Фрідсона, дозволяє діагностувати стан української культурології як незавершений проєкт професіоналізації через відсутність механізмів «соціального закриття» (*socialclosure*). Згідно з Фрідсоном, сутність професії полягає в здатності професійної групи встановити монополію на певний тип знання та практичної діяльності, яка санкціонується державою через ліцензування та захищається від посягань дилетантів. Культурологія в Україні такої монополії не має: кордони її знання залишаються проникними, а юрисдикція – відкритою. На практиці це призводить до того, що експертами з питань культури часто виступають соціологи, філологи, історики, журналісти, спеціалісти з державного управління і навіть економісти та політичні технологи. Відповідно специфічний культурологічний інструментарій не визнається як унікальний чи необхідний. Держава не надала культурологам ексклюзивного мандату на право здійснення культурної експертизи чи управління культурними процесами, що перетворює цю діяльність на відкритий ринок пропозицій, де професійна освіта не гарантує статусної переваги. Це девальвує диплом культуролога, редукуючи його до маркера загальної гуманітарної ерудиції, а не до підтвердження володіння спеціальною компетентністю.

Ще глибший зріз проблеми відкриває аналіз ситуації крізь призму теорії «системи професій» Е. Ебботта. Дослідник розглядає історію професій не як лінійний розвиток, а як перманентну боротьбу за юрисдикцію — право контролювати певний клас завдань та проблем. Ебботт виокремлює три арени цієї боротьби: правову (закони та регуляції), публічну (суспільна думка) та робочу (реальний розподіл праці). Українська культурологія зазнає поразки на всіх трьох рівнях. На правовому рівні вона фактично невидима, оскільки не закріплена в нормативних документах і не має фіксації у вигляді обов'язкових процедур чи регуляцій. У публічній площині відсутній сформований образ культуролога як фахівця, здатного розв'язувати конкретні суспільні проблеми. Найскладніша ситуація спостерігається на практичному (робочому) рівні: хоча культурологічні завдання (аналіз культурних індустрій, політика пам'яті, брендінг територій тощо) реально існують і потребують вирішення, вони «колонізуються» представниками суміжних професій, які володіють сильнішими інституційними позиціями. Культурологія, за термінологією Ебботта, володіє розвиненою системою «діагностики» (вміє описувати проблеми), але позбавлена права на «лікування» (втручання в процеси) та «винесення вироку» (прийняття рішень), що робить її юрисдикцію «вакантною» або розмитою.

Залучення методології П. Бурдьє дозволяє інтерпретувати цю ситуацію в категоріях поля, капіталу та влади. Культурологія в Україні сформувалася як автономне академічне підполе, де циркулює специфічний науковий капітал (дисертації, монографії, статі). Проблема полягає в неможливості конвертації цього внутрішнього академічного капіталу у ширшому полі влади. Бурдьє зазначав, що позиція дисципліни залежить від її здатності просувати легітимні принципи бачення та поділу світу (номінацію). Проте українська культурологія не мала достатнього символічного ресурсу, щоби забезпечити обов'язковість власних схем інтерпретації культурних процесів. Подолання маргінального професійного стану культурології вимагало не тільки формальної легітимації професії «культуролог», а й боротьби за символічну номінацію — визнання культурологічної експертизи як обов'язкового компонента управлінських процедур.

Натомість спостерігається зворотний процес: бюрократичне поле нав'язує академічному свою застарілу номенклатуру та логіку. Професійна спільнота обійняла пасивну позицію «охоронців знання», а не активної мобілізації за професійну владу та юрисдикцію. Унаслідок цього відбувається гетерономізація дисципліни: культурологи, які виходять з університетів із навичками критичного мислення, потрапляють у середовище, де цей габітус часто виявляється не затребуваним, що призводить до фрустрації або професійної мімікрії.

Проблема поглиблюється дисонансом між змістом професійної підготовки та вимогами ринку праці, що призводить до ефекту професійної дифузії. Освітні стандарти з культурології в Україні характеризуються надмірною енциклопедичністю та універсальністю, декларуючи формування широкого спектра компетенцій – від філософської рефлексії до проєктного менеджменту. Така стратегія «всеохопності», хоч і забезпечує інтелектуальну гнучкість випускників, на практиці розмиває їхній професійний профіль. Роботодавець, оперуючи традиційними категоріями, не ідентифікує культуролога як носія специфічних, прикладних навичок. Як наслідок, відбувається масова міграція дипломованих культурологів у суміжні сектори – креативні індустрії, медіа, ІТ-комунікації, де їхній аналітичний капітал виявляється затребуваним, але не номінується як «культурологічний». Це формує уявлення про периферійність спеціальності, хоча фактично йдеться про латентну форму її функціонування, розчинену в інших професійних формах.

Водночас, сучасний соціополітичний контекст, зокрема екзистенційні виклики повномасштабної війни, актуалізує імперативну потребу в інституціоналізації культурологічної експертизи як елемента національної безпеки. Війна ідентичностей, яку веде росія проти України, переводить культурологічне знання з розряду декоративного гуманітарного додатка в категорію стратегічного ресурсу оборони. Завдання деколонізації символічного простору, формування політики пам'яті, розроблення інструментів протидії інформаційно-психологічним атакам вимагають саме культурологічного типу мислення – рефлексивного, інтерпретативного, критичного. Трансформація моделі «культура як

дозвілля» на модель «культура як стратегічний ресурс розвитку та безпеки» мала би забезпечити культурології повноцінну суб'єктність і перетворити її на дієвий інструмент суспільних трансформацій, тобто сприяти накопиченню символічного капіталу, необхідного для зміни правил гри та утвердження власної юрисдикції.

Натомість, тридцятирічний період існування культурології завершився інституційним закріпленням її розмитої суб'єктності у новому форматі: «Культурологія та музеєзнавство». Він зафіксував структурну вразливість спеціальності та її вимушену адаптацію до сфер із чіткішими нормативними межами. Неспроможна відстояти власну професійну територію (у термінах «юрисдикції» Ебботта та «соціального закриття» Фрідсона), культурологія опиняється в залежності від музеєзнавства, яке має локальніший, проте стабільний попит у державному секторі. Такий дрейф свідчить про те, що академічне поле, замість нав'язування власних принципів номінації, поступається логіці бюрократичного поля, жертвуючи автономією заради номінального збереження.

Список використаних джерел

Abbott, A. (1988). *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*. University of Chicago Press.

Бурд'є, П., & Вакан, П. (2015). *Рефлексивна соціологія. Частина II: Чиказький воркшоп* (А. Рябчук, пер.). Медуза.

Freidson, E. (2001). *Professionalism, the Third Logic: On the Practice of Knowledge*. University of Chicago Press.

Кравченко, О. В. (2019). Контраверсійність академічної траєкторії культурології в Україні. У Ю. С. Сабадаш (Ред.), *Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів* (С. 30–64). Ліра-К.

Кравченко, О. В. (2021). Ідентифікація української культурології у контексті ідеї постмодерну. У Ю. С. Сабадаш (Ред.), *Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики* (Розділ 1: Теоретична культурологія (1.1), С. 7–35).

Mukha, O., Darmoriz, O., Kravchenko, O., Rybchynska, Z., Dovgoplova, O., & Shevchuk, D. (2024). Ukrainian Cultural Studies as a «Risky Project»: Revision of the Post-colonial Experience. *Topos. Journal for Philosophy and Cultural Studies*, 2, 156–183.

Сабадаш Юлія

Маріупольський державний університет, м. Київ

Категорії діалогізму у польській культурологічній науці початку XXI століття

Не дивлячись на постійно зростаючий інтерес у Польщі до діалогічної філософії протягом другої половини XX століття, до сьогодні зберігається термінологічна невизначеність ключових категорії цього напрямку гуманістики. Дискусії щодо проблем міжкультурного діалогу у польському науковому дискурсі мають виразно міждисциплінарний характер, проте цей плюралізм підходів не сприяє уніфікації визначень таких категорій як «діалог» та «діалог культур». Існує тенденція до переходу категорії «діалог» з площини наукового до популярного дискурсу, коли його намагаються застосувати до будь-яких проявів міжетнічних, або міжрелігійних контактів, не розрізняючи таких фазових проявів діалогу як міжкультурна взаємодія та зіткнення культур.

Якщо у загальних рисах характеризувати процес наукового поступу щодо розуміння категорій діалогізму у Польщі, то ми спостерігаємо рух від теоретизації до зосередження на прикладних аспектах. Ми вбачаємо у цих процесах вплив праць одного з промоторів філософії діалогу у Польщі – Ю. Тішнера. Ми можемо простежити вплив таких теоретиків діалогізму Е. Левінас та М. Бахтін у вченні Тішнера, проте вони сприймалися надто некритично, у вигляді універсальних моделей, які можливо застосовувати до пояснення будь-яких явищ соціуму. Навіть наприкінці першої чверті XXI століття у Польщі все ще домінують тенденції до монополізації вивчення категорій діалогічної філософії теологами, що знову ж таки є проявом впливу праць Ю. Тішнера.

Студіюванню культурологічних проблем, асоційованих з філософією діалогу не надто сприяють наукові студію вчених, що просуювають необхідність дотримання поляками «захисної» позиції по відношенню до «інших». Зокрема, знавець філософії софізму, Ц. Мельчарський наголошує на домінуванні у польській гуманістиці сприйняття культури як чогось, що

потрібно захищати, а не ділитися нею та поширювати. Таку позицію вчений аргументовано пояснював спадком періоду соціалістичної Польщі, коли питання збереження польської національної культури та ідентичності опинилося під загрозою. Таким чином, польський широкий суспільний дискурс рухається у протилежному напрямі, ніж основна маса європейського співтовариства – у бік, протилежний формуванню відкритого суспільства, прищепленню культурної толерантності та сприйняття цінностей інших культур.

Поряд із цим необхідно відзначити позитивну роль окремих регіональних осередків вивчення проблематики міжкультурного діалогу, що сформувалися у Польщі. Для прикладу достатньо згадати науковий часопис «Journal of Applied Cultural Studies», що видається у Познані Університетом імені Адама Міцкевича. Автори цього періодичного видання регулярно концентруються на дослідженні застосування методології діалогізму у культурологічних студіях. Серед публікації останніх років варто виділити статті А. Венцлавяк, яка досліджує прояви гетерогенності та діалогізму у культурі. Лише протягом 2018 року під її редакцією з'явилися дві колективні монографії, присвячені сучасним теоретичним та практичним вимірам комунікації та множинності розуміння поняття «контркультура». Дослідниця також займалася вивченням діалогічної складової у фронтірних культурах, фестивальних дійствах та культурах національних меншин. Для А. Венцлавяк саме поняття культура набувало перформативного та діалогічного змісту за визначенням.

Моніка Вальчак водночас акцентує на методологічних труднощах польських культурних студій, у яких «діалог» часто вживається поза чіткою теоретичною рамкою, що призводить до фрагментарності та міждисциплінарної розмитості. Ці дослідження показують перехід від декларативного визнання важливості діалогу до спроб його критичного осмислення.

Традиційно у Польщі існує інтерес до проблематики міжкультурної освіти – це той прояв відходу від теоретизації діалогізму та прагнення до

пошуку практичного застосування концептів Ю. Тішнера. Наприклад, Е. Огородська-Мазур вивчала суперечності між необхідністю включення міжкультурних компетенції до освітніх програм та недостатнім рівнем підготовки педагогічного складу, загальною консервативністю польської системи освіти тощо. У результаті дослідниці запропонувала своєрідну практику мапування інтеграції компоненту міжкультурної освіти до навчальних програм, аби прослідкувати темпи залучення європейських практик відкритої освіти у Польщі.

У контексті висвітлення практичного виміру міжкультурного діалогу у сучасній Польщі згадаємо діяльність громадської ініціативи «Форум Діалогу», спрямованої на покращення польсько-єврейської міжкультурної комунікації у сучасних умовах. Проект, якому майже чверть століття, об'єднує науковців та громадських активістів, що закликають до переосмислення спільного минулого поляків та євреїв, при чому «Форум Діалогу» не концентрується виключно на Другій світовій війні, а підтримують комунікацію з широкого кола питань міжкультурної освіти, дидактичної та фінансової підтримки дослідників, що займаються питаннями польсько-єврейського діалогу. У роботі мережі задіяні такі польські культурологи як А. Хаска, Ю. Ковальська-Ледер, Р. Сендика та ін.

Попри зазначені поступи, спільною рисою більшості досліджень залишається напруження між універсалістським баченням діалогу й локальними реаліями польської культурної політики, де прагнення до відкритості постійно співіснує з потребою захисту від деструктивного впливу «іншості». Саме в цій суперечності формується сучасна польська інтерпретація ключових теоретичних концептів діалогізму. На початку ХХІ століття культурологічні студії проблем культурного діалогу у Польщі розвивалися під впливом європейських інституційних ініціатив, насамперед Ради Європи та Європейської комісії, які пропонували міжкультурний діалог як елемент громадянської освіти й культурної політики. У польському контексті цей дискурс мав подвійний характер: з одного боку, він слугував засобом інтеграції країни до європейського культурного простору, з іншого – актуалізував національні питання ідентичності, пам'яті та цінностей.

Шевцов Сергій

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, м. Дніпро

Філософія культури як складова підготовки культурологів: особливості методологічних підходів

Філософія культури являє собою, по-перше, галузь наукового знання, яка займається рефлексією над різноманіттям онтологічних форм культури (міф, релігія, наука, мистецтво, мова тощо) та історичних проявів (Давній Схід, Давня Греція, Середньовіччя, Відродження, Новий час, сучасність тощо), а по-друге, навчальною дисципліною, яка викладається у межах спеціальності «культурологія».

Відповідь на питання про умови максимально ефективну побудову матеріалу, з одного боку, наочна: викладання філософії культури повинно будуватись у науково-дослідному ключі, а з іншого, потребує певного перегляду організаційних форм викладання. З'являються обмеження лекційно-семінарської форми навчання. Але ж якщо звернутись до досвіду мистецьких, театральних, виробничих майстерень, там теоретичне та практичне поєднано у спільному акті спів-буттєвості майстра з учнями таким чином, що сам майстер

виступав не стільки з менторських позицій, скільки сам навчався під час навчання. Саме таким уявляється досвід сократівської школи, Платонівської академії, аристотелівського ліцею, стоїків, перших університетів тощо.

Спочатку викладання філософії культури матеріал будувався за класичним підходом, а саме – дисципліна складалась з двох розділів: перший – онтологія культури, де розглядалися умови виникнення культури, а також такі форми її існування, як міф, наука, мистецтво, мова тощо; другий – морфологія (у сенсі О. Шпенглера) культури, де вивчались деякі історичні типи культур (Давній Схід, Давня Греція, Середньовіччя, Відродження, Новий час, сучасність) у горизонті їх виразного (ключові смисли, символи, цінності) становлення й існування у вигляді певних установок. Такий ракурс має право на існування, але в його основі все ж таки лежить екстенсивний підхід, який здатний окреслити достатньо

величезний горизонт проблематики філософії культури, однак він не надає інтенсивного занурення у відповідну проблематику. Наприклад, витoki культури ми розглядали крізь ідею життєвого пориву у А. Бергсона. Потім на нас чекала проблематика міфу, яка подавалась крізь призму ідей Л. Леві-Брюля, Е. Кассіра, К. Гюбнера тощо. Далі – проблематика існування науки, яка розглядалась на підставі ідей Ф. Бекона, Р. Декарта, Е. Гуссерля, проблематика існування мистецтва на підставі ідей Аристотеля, І. Канта, Ф.В.Й. Шеллінга, Г.В.Ф. Гегеля тощо.

Сутність комунікативного повороту полягає у зміні концептуального бачення філософії культури як навчальної дисципліни – виходу на перший план не інформаційної, а методологічної складової, реалізація чого в ідеалі є співпрацею викладача й студентів. У цьому контексті філософія культури почала складатись з трьох блоків, які пов'язані з напрацюванням певних навичок й вмінь: перший – дескрипції та пояснення; другий – аналітики та герменевтики текстів й понять; третій – компаративістики. Розглянемо кожний з позначених блоків більш детально.

Дескрипція, на мій погляд, є взагалі базовою процедурою наукового дослідження. Невипадково початок феноменологічного проекту з його максимою «До самих речей!» починається саме з використання дескрипції. Поза дескрипцією неможливо ні позначення самого горизонту дослідження, ні вихід на інші методологічні процедури.

Напрацювання навичок й вмінь з дескрипції та пояснення відбувається на підставі матеріалу з типології або морфології культури. Тут виникає своєрідний змістовний трикутник: по-перше, існує певний теоретичний матеріал, у якому узагальнюються типологічні риси Давнього Сходу, Давньої Греції, Середньовіччя, Відродження й Нового часу, сучасності; по-друге, існують певні артефакти культури, які підлягають опису; по-третє, спільна праця, яка реалізується через проблематизацію вказаних типологічних рис – їх артикуляцію, опис певних артефактів культури, сумісне обговорення описаних артефактів і через те їх пояснення та критичне осягнення типологічних рис, через що стає можливим вихід на нове розуміння типологічної проблематики культури.

Другий змістовний блок – напрацювання навичок й вмінь з аналітики й герменевтики текстів та понять. І тут зроблю невеличкий відступ,

пов'язаний ось з чим. Уявляється дуже плідним використання досвіду художніх та музичних майстерень, де існує поняття етюду, як невеличкого завдання, виконання якого є підґрунтям для майбутніх більш об'ємних творів (дипломна за ОКР «бакалавр», випускна магістерська, дисертаційна роботи тощо). Опис та пояснення відпрацьовуються саме на невеличких етюдах. Те ж стосується й розвитку навичок й вмінь з аналітичної й герменевтичної роботи з текстами та поняттями. Всі тексти пов'язані так чи інакше з культурно-онтологічною проблематикою – сферою міфу, або науки, або мистецтва тощо.

Праця з подібними етюдами дає можливість використовувати технологію повільного читання, яка передбачає засвоєння тексту на низці рівнів: по-перше, на особистісно-смысловому у якості персональної зустрічі читача та тексту; по-друге, емоційно-психологічному, де відкривається простір емоційного інтелекту, поза яким неможлива творчість; по-третє, об'єктивно-соціокультурному, де текст досягається у якості артефакту, який належить національній та світовій культурі. Для цього певним методологічним припущенням, через яке запускається герменевтичний механізм є релятивізація смислів. Інакше кажучи, не існує встановлених правил, істин, максимум і на перший план виходять, по-перше, особистісна праця з текстами, по-друге, здатність до діалогу, співпраці, по-третє, толерантність, по-четверте, здатність корегувати власну точку зору. Правило повільного читання – «відкрий щось для себе та поділись цим з іншими!». Технологія повільного читання дозволяє здійснити, з одного боку, реконструкцію тексту у таких, скажімо, його класичних ознаках, як змістовні блоки, ключові поняття, основна ідея тексту, а з іншого, – деконструкцію тексту через виявлення прихованих у ньому смислів. Реконструктивно-деконструктивна спрямованість технології повільного читання дозволяє працювати не лише з невеличким текстом або уривком тексту, тут відкривається більш глибокий рівень, коли ми зануряємось у кожен абзац, кожне висловлення, кожне слово. При цьому, необхідно обговорення їх кожним з учасників, чим і досягається реалізація комунікативного рівня викладання дисципліни. І тут не обов'язково охоплювати всі онтологічні сфери культури – міф, релігію, науку, мистецтво, історію, мову тощо, можна зосередитись на чомусь одному.

Тобто намагатись використовувати не екстенсивний, а саме інтенсивний підхід.

Між класичним аналітичним підходом до тексту у його об'єктивних складових та некласичним герменевтичним, враховуючим позицію дослідника, уявляється також важливим структуралістський підхід, пов'язаний з пошуком бінарних опозицій у тексті та їх наступним ретельним аналізом, через що бачення тексту стає, так би мовити, більш рельєфним. Однак, чи означає це, що методика повільного читання є ідеальною для засвоєння текстів? Безумовно, ні. Релятивізм сенсів та кількісна обмеженість опрацювання тексту є її невід'ємним фреймом, але з точки зору розкриття тексту у певній по-дійності, набуття нових сенсів, повільне читання є найбільш адекватним до праці з текстами метафізичної спрямованості.

Нарешті, третій блок філософії культури пов'язаний з набуттям навичок й вмінь порівняльного аналізу, але його проблематика виходить за суто технічні межі питання. Справа у тому, що в основі компаративістики лежить ідея діалогу культур. Тобто тут сама основа має комунікативний характер. Тут можна пригадати ідею того ж М. Бубера про те, що існування означає діалогічне спілкування і цьому сенсі діалог має можливість до нескінченності, оскільки завершення діалогу є завершенням всього. А звідси й культура існує і розвивається за умовами існування іншої культури – спів-буттєвість різних культур є підґрунтям їх становлення. Тотальність діалогу обумовлена тим, що людина фактично здатна вступати у спілкування з іншими людьми (соціально-психологічний, духовний зріз), з природою (натурфілософський, духовний зріз), з самим собою (психологічний, духовний зріз), з духовними істотами (релігійний зріз).

Діалогічний підхід до культури передбачає її розуміння у якості відкритого суб'єкту спілкування, відкритість якого є горизонтом певних можливостей – культура, як сфера породження смислів, цінностей, символів, а не лише фактичного існування її продуктів та інструментів. А звідси, філософія, мистецтво, наука, моральність, релігія є формами, де можуть відбуватись певні творчі акти – акт породження метафізичного тексту, акт породження певного художнього твору, акт породження

наукової ідеї, акт самовдосконалення, акт рятування душі тощо. Таким чином, культура розкривається у якості простору внутрішнього турботливого занепокоєння перед обличчям невизначеності, що може, з одного боку, викликати стан заціпенілості (стан Нарцису), а з іншого, стан дієвості (стан Едіпу, стан Прометея). При цьому, заціпенілість та дієвість утворюють бінарну структуру, полюси якої встановлюють своєрідні межі творчості, оскільки дієвість творчості може бути певним подоланням у собі цієї заціпенілості, а заціпенілість, у свою чергу, свідомою відмовою від дієвості.

В ідеї культури як діалогу важливим уявляється акт трансцендування, вміння не тільки почути іншого, а скоріше почути один одного, а через те – краще усвідомити себе. Таке самоусвідомлення є можливим за умовами розуміння власних обмежень – ми є такими, якими є, але не такими, якими можемо стати. Тому культура поєднує у собі сфери наявного, можливого, належного, прекрасного, піднесеного тощо.

Враховуючи той факт, що компаративістські штудії бурхливо розвиваються і є складно організованим процесом, який повинен враховувати власне минуле дослідника (його освіту, оточення, методологічні установки тощо), власне бачення культури, яку він вивчає, а також той культурний контекст, до якого дослідник належить, то прилучення до технології порівняльного аналізу доцільно здійснювати на невеличких етюдах. Увага студентів звертається на необхідності досконалого визначення й обґрунтування параметрів порівняння. Тому блок компаративістики відкривається своєрідною пропедевтикою, де всі вказані аспекти демонструються. Але головним знову ж таки виступає співпраця з обговорення результатів, які кожний студент здійснив окремо. Тут і проявляється, так звана, «складка Ф. Делеза», суть якої полягає у тому, що лише під час співставлення окремих феноменів, заявляється щось інше, умовою чого і є таке співставлення.

Отже, з'ясовано, що ідея комунікативного повороту у межах філософії культури є зміною ракурсу з інформаційного на методологічний, де співпраця викладача та студентів набуває характеру творчої лабораторії або сумісного дослідження. Виходячи з цього, розглянуті три блоки філософії культури як навчальної дисципліни: дескрипції та пояснення,

аналітики та герменевтики текстів та понять, компаративістики. Усвідомлено, що типологія або морфологія культури є тим простором, у межах якого розвиток навичок й вмінь з дескрипції та пояснення є найбільш плідним. Продемонстровано, що матеріал з онтології культури – звернення до масиву невеличких текстів, пов'язаних з проблематикою міфу, релігії, науки, мистецтва, історії, мови є найбільш адекватним для розвитку навичок й вмінь з аналітики та герменевтики тексту шляхом повільного читання. Встановлено, що ідея діалогічного характеру культур встановлює середостіння компаративістики як такої, а напрацювання навичок й вмінь з порівняльного аналізу найбільш евристичним є звернення, як до типології, так і онтології культур, через що компаративістика стає інтегруючою частиною дисципліни.

Борисова Світлана

Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, м. Київ

Про методологічне та педагогічне значення культурно-історичних аспектів проблеми визначення національного

Проблема формування національної самосвідомості у молоді, що навчається в закладах вищої освіти, є актуальною, не тільки в контексті загального поступу України до кола європейських держав, побудованих на засадах національної визначеності в етнічному та політичному сенсах. Сьогодні в Україні ситуація спротиву цьому поступу, що його чинять зовнішні сили, значно посилили всі питання, що є в колі цієї проблеми. Найбільш відомим аргументом цих сил є заперечення українського як національного, такого, що є самостійним і самодостатнім, а не є частиною чогось іншого. Це інше (тобто йдеться про представників іншого суспільства та іншої держави) як світоглядні засади розуміння самих себе українцям намагаються подавати через перекручення та фальсифікацію історії, зокрема історичних подій, які мали місце на території самої України. Таким чином, тлумачення історичних подій та фактів співіснування різних народів на території, що політично об'єднувалися навколо центру, а точніше центрів Російської імперії (Москва, Санкт-

Петербург), стало проблемою самовизначення майже всіх народів, що складала її населення. І річ не втім, що відбувалися процеси асиміляції, що було і є природним для багатьох народів світу в складі держав-імперій. Питання полягає в насильницькому поглинанні представниками одного етносу представників етносів інших. У найболючіший і найжорстокіший спосіб цей процес поглинання відбувався на територіях, де мешкають народи, що їх представники пануючого етносу вважали найближчими за кривно-родинною ознакою. Причиною цього було те, що їхні відмінності, в свою чергу, вважалися виключно регіональними і несуттєвими.

Такий історичний аспект має бути врахованим, оскільки він у політичній сфері набув доволі великого впливу. Однак він є водночас і культурологічним, оскільки йдеться про засадниче трактування поняття культури в історичному розвитку спільнот. Найвідомішими та найвпливовішими декілька останніх століть є такі точки зору на історію культури, що спираються на поняття національного. Різні тлумачення самого національного все одно, в свою чергу, спираються на засади культури або культурного в цілому.

У педагогічному плані в змісті соціально-гуманітарних дисциплін рекомендується зафіксувати тезу про те, що історія демонструє нам величезну кількість прикладів функціонування національно-культурного в різноманітних сферах людського буття. І маємо приклади, що дозволяють стверджувати про правомірність тлумачення історії як історії культури народів. Особливо важливим є те, що це стосується історії народів європейських, ще й таких, що вважаються провідними. Додатково це має значення і з причини, що має відношення до музики: і як виду мистецтва, і як сфери професійної діяльності.

У цьому ракурсі погляду на історію йдеться насамперед про культуру італійську та німецьку. І, отже, про історію Італії та історію Німеччини. Відомі міста-держави періоду Середньовіччя, навіть у свої останні часи існування (а це вже Відродження, де хронологічним орієнтиром є XIV століття), демонструють величезні успіхи в розвитку культури, передусім у різних видах мистецтва. Рим, Флоренція, Мілан, Генуя, Піза надають можливості митцям творити щось, що об'єднує середньовічні релігійні

канони з античними зразками, що стає основою мистецтва, яке вже в ті часи в цілому визначається як італійське. Цьому сприяло й розповсюдження народної мови, особливо коли до неї звернулися видатні поети й письменники: Данте Аліг'єрі, Джованні Боккаччо, Франческо Петрарка та інші. Мова почала виконувати роль культурного чинника, що мав величезні соціальні наслідки: вона почала зближувати представників різних верств і станів, які століттями розрізнялися через втілення свого рівня культури та освіти в спілкуванні визначеною мовою. Для італійців історично це були давньогрецька та латина. Література і театр стають фундаментом, на якому розбудовується спільна для багатьох різних та іноді вельми відмінних одне від одного політичних об'єднань. До цього слід неодмінно додати й музику, що виступала в поєднанні з літературою (насамперед поезією) та театром (що мало й наслідки інноваційного характеру – оперу). Таке її значення підкреслюється і сьогодні.

Головним висновком має бути такий, що поняття італійського існувало в контексті культурному, а політичне мало в такому сенсі навантаження більше розмежування та роз'єднання: на італійських землях існувало багато держав, зокрема й підкорених іноземним правителям. Поява Італії як цілісної держави була пов'язана з відомими подіями «весни народів» та наслідками цих подій уже в XIX столітті: 1861 рік – створення об'єднаного Італійського королівства, що отримало сучасні кордони трохи згодом, у 1870 році.

Щодо існування німецької культури та об'єднання всіх німців у одній державі можна провести аналогічну паралель. Досягнення німецької культури є широко відомими, і якщо спиратися також насамперед на літературу, то історія свідчить про той шлях, що його пройшла і мова в своєму розвитку. У той самий період, що розглядався стосовно Італії, політичний розвиток об'єднаних раніше германських племен був бурхливим і відбувався в жорсткий спосіб, включаючи й Тридцятилітню війну першої половини XVII століття. Вона була результатом конфесійного розрізнення великої кількості переважно невеликих держав (королівств, курфюрств тощо) на держави переважно протестантські північні та католицькі південні. Цей розподіл відбувався протягом

попереднього XVI століття, але спільна мова, ще й завдяки перекладу Біблії, здійсненому Мартіном Лютером, робила цей культурний чинник визначальним, особливо якщо врахувати значення релігії в ті часи.

До цього доєднується й музика, звісно, насамперед релігійного, і навіть ширше – релігійно-міфологічного змісту та характеру. З кінця XVII століття, а особливо в століття наступні, німецькі композитори стають у перший ряд на європейській сцені поруч, насамперед, з італійськими. Їхній внесок в культурне об'єднання мешканців не тільки найбільших держав, таких, як Пруссія, Баварія та Саксонія, а й десятків інших, що існували на територіях колишніх германських племен, є не меншим, ніж представників мистецтва і справи словесної: поетів і письменників, філософів і представників науки.

Але більш важливим для проблеми, що розглядається, є констатація факту, що об'єднання німецьких земель (територій, де мешкали представники німецької культури, які цю належність ясно усвідомлювали) відбулося також лише в другій половині XIX століття. Створений за рішенням Віденського конгресу в 1814-1815 роках Німецький Союз складався з майже 40 держав і виявився нестійким. А в 1871 році навколо Пруссії об'єдналися всі німецькі землі, і було проголошено Німецьку імперію – конституційну монархію. Природність такого об'єднання значною мірою ілюструє історія об'єднання культурного. Світ, створений, зокрема, музичною тяглістю від Й. С. Баха до Рихарда Вагнера, тепер має назву Німеччина.

Можна наводити й інші приклади, включаючи й з історії країн – наших сусідів, насамперед Польщу, що здобувала і втрачала державність, і неодноразово.

Таке методологічне уточнення має навантаження, що поєднує загальнокультурний та історичний аспект розгляду проблеми з точки зору визначення взаємовідношення понять української культури та держави в історії України. Додатково література і мова, а також музика набувають значення, що виокремлює ці культурні сфери в процесах націотворення.

Наведені приклади надають можливість додаткової аргументації щодо обґрунтування історичної ролі розвитку культури і в процесах становлення української нації і в етнічному, і в політичному сенсах.

Жукова Наталія

Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ

Вплив популярної культури на соціалізацію особистості: аналіз теоретичних підходів

Питанню соціалізації особистості, різним її аспектам присвячено багато праць як зарубіжних дослідників (Г. Тард, Дж. Дьюї, Ф. Г. Гідінгс, Е. Дюркгайм, Е. Гідденс, У. Бронфенбреннер, В. І. Томас, Ф. Знанецькі, Ч. Г. Кулі, П. Бергер, Т. Лукман, М. Райлі, Е. Томас, Т. Парсонс, М. Новак, Р. Міллер, Л. Колберг та ін.), так і вітчизняних (Т. Алексєєнко, В. Москаленко, М. Лукашевич, Р. Зозуляк-Случик, Н. Ткачук, В. Коваленко, Т. Гущина, Т. Марценюк, А. Антонов, К. Базиленко, С. Інкіна, С. Максименко, К. Максименко, М. Шмиголь, Ю. Юшкевич та ін.).

Як відомо, сучасна наука має у своєму розпорядженні значну кількість концепцій соціалізації особистості, які були запропоновані різними галузями знань. У гуманітарні науки термін «соціалізація» прийшов завдяки американському соціологу і економісту Франкліну Генрі Гідінгсу, який у книзі «Принципи соціології. Аналіз явищ асоціації та соціальної організації» використав його у значенні, близькому до сучасного. Зокрема науковець писав: «Поняття “соціалізуючі сили” я б застосував до всіх сил, які діють на користь соціальних цілей, — які створюють асоціації, вдосконалюють соціальну організацію та розвивають соціальну природу. Вони можуть виникати як поза суспільством, так і всередині нього. <...> Наприклад, ставлення натовпу до індивіда є соціальною силою, так само як і громадська думка, і популярний ідеал» [2, с. xv].

Наступні покоління теоретиків внесли свою лепту в розвиток теорії і практики соціалізації. Думаю, що немає сенсу тут розкривати суть цих теорій, оскільки про це написано безліч монографій, статей і підручників. Окреслю позиції деяких науковців – дослідників популярної культури, - які в своїх працях тим чи іншим чином торкаються питання соціалізації та ідентифікації особистості.

Аналізу феномену «популярна культура» починаючи з середини ХХ століття присвячено досить багато робіт, однак тільки у деяких з них опосередковано піднімається питання її впливу на соціалізацію та ідентифікацію особистості. Насамперед це роботи таких науковців як В. Буршта, Р. Вільямс, М. Галушка, Р. Гогарт, С. Голл, Б. Джемідок, У. Еко, М. Краєвські, З. Мелосік, М. Соколовські, Д. Сторі, Д. Стрінаті, Е. Томпсон, Б. Троха, Б. Тшоп, Дж. Фіске, М. Штіглеггер, М. Юза, В. Якубовські.

Стюарт Голл (британський теоретик, представник CulturalStudies) вважав, що завдяки розвитку сучасних комунікаційних технологій популярна культура є надзвичайно важливим аспектом суспільного життя, аспектом соціалізації людини, до того ж вільним від впливу ідеології та політики.

Умберто Еко розглядав масову / популярну культуру як складне соціальне явище, яке служить інструментом соціалізації, формуючи суспільну свідомість і поведінку за допомогою стандартизованих, комерційно орієнтованих продуктів. Проте, слід зазначити, що італійський науковець і письменник не ставився до неї однозначно, вбачаючи в ній як засіб уніфікації та маніпуляції, так і простір для створення нових форм діалогу та естетичних вражень.

На думку У. Еко, популярна культура створює і передає універсальні образи та наративи (через популярну літературу, кіно, музику, телебачення тощо), які стають спільними для багатьох людей, створюючи єдине культурне поле, певним чином сприяючи на соціалізацію людей різних верств та вікових категорій, оскільки через популярну культуру (науковець

⁴Докладний розгляд культурологічних теорій щодо феномену популярної культури викладено в статті: Жукова, Н. (2025). Популярна культура: систематизація культурологічних теорій. Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ, (21(1), 55–71. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333481](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333481)

використовував обидва поняття) люди отримують і засвоюють спільні цінності, норми та моделі поведінки.

В роботі «Апокаліптичні та інтегровані» У.Еко встає на захист популярної / масової культури, зауважуючи, що завдяки спільним зусиллям телебачення, газет, радіо, кіно, коміксів, популярних романів культура стала доступною для кожного. «Вони зробили поглинання ідей і отримання інформації приємним і легким завданням, в результаті чого ми живемо в епоху, коли культурна арена нарешті розширюється, включаючи широке розповсюдження “популярного” мистецтва і культури, в якій найкращі конкурують один з одним» [1, с. 18]. Аналізуючи особливості масової культури, її «продуктів» (фільми, карикатури, комікси), Еко доходить висновку, що масова культура гетерогенна, а деякі її зразки можна і навіть потрібно піднести до рівня мистецтва.

Водночас науковець не заперечував і навіть наголошував на тому факті, що масова / популярна культура, поширюючись через ЗМІ та інші канали, впливає на сприйняття реальності, створюючи «кліше» та «міфологію». В якості прикладів У.Еко аналізує супергероїв – Супермена, Джеймса Бонда, Бетмена і ін. в есе «Міф про Супермена» та в роботі «Роль читача». Взагалі, «в Італії Еко належить пріоритет майстерності критичного відгуку на різноманітні події і явища масової культури: розбори американських коміксів, від Стіва Кеньона до Чарлі Брауна, аналіз міфу про Супермена і коментар італійської естрадної пісні 1950-х років, дослідження “секретів” телебачення, наприклад знамените есе «Феноменологія Майка Бонджорно», присвячене телевізійній поведінці одного з найвідоміших італійських ведучих і механізмам його успіху» [5, с. 23].

Польський дослідник ЗбішкоМелосік в роботі «Популярна культура і ідентичність молоді», аналізуючи вплив популярної культури на молоде покоління, піднімає такі питання: Чи може популярна культура певним чином впливати на формування нашої ідентичності? Яка роль попкультури в житті молодих людей? Чи легко ми піддаємося її впливу? Чи ми безпорадно приречені на неї? А може, навпаки, ми можемо вільно

оцінювати, модифікувати та адаптувати її до наших індивідуальних бажань?

Автор зауважує, що сучасна молодь живе одночасно у двох окремих, абсолютно протилежних світах. З одного боку, молода людина має право самостійно приймати рішення і без обмежень робити вибір, який пропонує популярна культура, орієнтована на миттєвість і споживання, і тим самим вільно створювати власну біографію, а також ідентичність. З іншого, - вона обмежена зовнішніми регуляторами та різноманітними формами контролю, яким вона постійно підлягає. На думку автора, ці конфлікти призводять до того, що сучасна молодь живе в своєрідному дисонансі потреб і бажань, які нібито можуть, але водночас не можуть бути задоволені, реалізовані, здійснені [4, с. 10-11].

Польська дослідниця Марта Юза має більш оптимістичний погляд щодо впливу популярної культури на соціалізацію та ідентифікацію особистості. Так, у статті «Перспективи розвитку популярної культури у світлі нових медіа» [3] авторка зазначає, що популярна культура сприяє взаєморозумінню та соціальній інтеграції, а також є джерелом розваг. А завдяки засобам масової інформації популярна культура в різних її проявах може бути інструментом інтеграції спільноти на різних рівнях: від глобального масштабу до невеликих спільнот любителів культурних ніш. Аналізуючи феномен популярної культури та її відмінність від масової культури - культури стандартизованої, - М. Юза підкреслює, що «сучасне суспільство складається не з атомізованих мас» (як у масовій культурі), а скоріше «з активних індивідів, які шукають контактів з іншими людьми, спонтанно створюють групи та соціальні мережі» [3]. Особистості більше не є субстратом маси, а виступають незалежними суб'єктами, які шукають власні життєві ідеї, вміють діяти спільно з іншими людьми, але при цьому мають сміливість жити по-своєму.

Відштовхуючись від теорії Гідденса, М. Юза зазначає, що в популярній культурі уніфікація замінюється різноманітністю, множинністю різних точок зору, ідеологічних опцій та стилів життя. Користування медіа та уподобання щодо культури та розваг стають

важливим матеріалом, з якого люди конструюють свої ідентичні проекти, а також фактором, що поєднує їх з іншими. Водночас, як зауважує дослідниця, популярна культура «призначена скоріше для спеціалізованих груп споживачів, ніж “для всіх”» [3], оскільки сучасна публіка дуже різноманітна в соціальному плані, представляє різні погляди, має різні уподобання. Для того, щоб задовольнити ці різноманітні очікування реципієнтів, пропозиція творців популярної культури стає все більш різноманітною. Авторка наголошує на тому, що популярна культура сприяє соціалізації особистості, а у взаємодії з медіа-комунікацією, зокрема Інтернет-комунікації, спонукає до творчої діяльності і творчої співпраці.

Отже, сучасна людина формується під впливом образів популярної культури, які супроводжують її всюди. Ця культура є мінливою, вона поєднує найважливіші питання повсякденного життя, а водночас є фільтром, через який людина дивиться на навколишній світ, та інструментом, за допомогою якого вона взаємодіє з ним. Протягом декількох років твори популярної культури використовуються в освітньому процесі та медицині. Психотерапевти навіть почали використовувати гру Dungeons&Dragons, щоб допомогти дітям з особливими потребами відкритися, а дітям з аутизмом рекомендується грати в D&D для розвитку соціальних навичок. Твори популярної культури використовуються в педагогіці, зокрема, комікси. Вважається, що комікси для дітей — це не тільки захоплююче розвага, але й чудова підтримка освітнього та емоційного розвитку дитини.

Телесеріали, публіцистичні програми, тексти популярної музики, музичні кліпи, комікси є не тільки приємною розвагою, але й носієм домінуючих у суспільстві наративів. Образи майбутнього, представлені в науковій фантастиці, говорять про наші побоювання щодо сьогодення, а в формально банальних телесеріалах коментуються цілком реальні соціальні проблеми. Тексти популярної культури та мистецтва розповідають про наш світ і можуть дати нам багато відповідей на питання, як у ньому орієнтуватись.

Одним з найважливіших способів впливу популярної культури на суспільство є її здатність формувати переконання та погляди своєї аудиторії, що означає, що популярна культура є інструментом соціалізації.

Список використаних джерел

Eco, U. (1994). *Apocalypse postponed*. Indiana University Press; The British Film Institute.

Giddings, F. H. (1908). *The principles of sociology: An analysis of the phenomena of association and of social organization*. Macmillan & Co.

Juza, M. (n.d.). *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów*.

https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/4546/Marta_Juza_Perspektywy_rozwoju_kultur_popularnej_w_obliczu_nowych_mediow.PDF?sequence=1 (accessed November 11, 2022)

Melosik, Z. (2013). *Kultura popularna i tożsamość młodzieży: W niewoli władzy i wolności*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.

Сабадаш, Ю. (2012). *Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей* [Umberto Eco: Humanism of culture-forming ideas]. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

Литвинов Олександр

Київська муніципальна академія музики імен Р.М. Глієра, м. Київ

Культура і комунікація, або інтерпретація науки в контексті міфологій: чи є припустимою ідея «третього осьового часу»?

Актуальність. Постановка проблеми з такою кількістю фундаментальних категорій людського буття виглядає надто претензійною і навіть епатажною, але доречність такого формулювання може бути виправданою з позицій її світоглядної значущості. Багато питань сьогодення отримують відповідь через звернення до методологічних засад філософії постмодернізму (і навіть пост-постмодернізму), що за смисловим навантаженням значною мірою відповідає назві цього тексту. Тоді розгляд людського існування як взаємодії в межах таких категоріальних пар, як «культура – міфологія» та «комунікація – наука»

стає пояснювальним принципом, що може претендувати на універсальність, оскільки об'єднує (в сенсі синтезу) фактично всі шари людського існування, включаючи й такі його кордони, як життя і смерть. Останнє долучає людину до Універсуму як більш конкретизованому (категоріально) вираженню Буття. Для нас це ще й поєднання мислення сучасної людини з людиною стародавньою (насамперед періоду античності): її намаганнями досягнення світу та самої себе,. Іншими словами, феномен «осьового часу» як виклик на необхідність досягнення певного рівня загальності знання набуває, як удасться, чергового втілення. Крім, запропонованого К. Ясперсом у дослідженні «Смисл і призначення історії» (Возняк, 1990) першого, що об'єднало світ людей через усвідомлення необхідності трансцендентального на нього погляду і відповідних дій, та, запропонованого як версія (Литвинов, 2014, с. 314-449) другого, що об'єднало світ людей через усвідомлення необхідності втілення природних прав людини також як ідеї трансцендентальної, але вже персоналізованої, можемо зробити припущення стосовно можливості висунути гіпотезу стосовно входження людства в таку стадію (епоху) свого розвитку, що кардинально відрізняється від попередніх завдяки зміні якості комунікації, що також набула рис універсальності та трансцендентності. Такі ознаки є підставами означення цієї історичної стадії (епохи) як «третій осьовий час». Актуалізує дану постановку питання можливість більш адекватної оцінки культурно-історичних процесів в цілому, тим більш, що маємо й таке термінологічне втілення поняття «осьовий час» (крім «осьова епоха»), як «осьова культура» (Йоас; Вігандт, 2015, с. 37-66) у сучасного культуролога Ш.Н. Айзенштадта. Додаткової актуальності запропонованій темі, як уже зазначено, надає її світоглядний рівень.

Культура. Серед багатьох визначень культури як вираження її розуміння пропонується дотримуватися точки зору, що спираються на неуникненне: культура є завжди взаємодією чи то результатом якоїсь взаємодії. Не наполягаючи на суворому розрізненні понять взаємодії та комунікації, припускаємо інше неуникненне у самій взаємодії, якщо йдеться про взаємодію людей (а не тільки людей та природних речей):

міфологічність мислення є результатом сприйняття людиною світу. Головним у досягненні такого результату є здатність до узагальнення, коли конкретні речі, явища, процеси набувають рівня образу. Цей крок і зробив можливим досягнення тієї трансцендентальності, що, скоріш за все, була підсумком відповідного етапу розвитку людини як завершення комунікаційних дій, оскільки й міф стає таким собі перехрестям наявного буття (дійсності) і буття, що набуло якості уявності.

Міфологія. Таке розуміння міфу і міфології як єдності сюжетів певного змісту надає новій якості самій комунікації та повинно враховувати їх (сюжетів) історичну складову (спираючись на реальні події, переважно в минулому). Пояснення необхідності міфу має передусім два рівня пояснення: індивідуальний та колективний. Цікаво, що в обох випадках можна констатувати наявність комунікації як взаємодії, що має вплив, спрямований назовні, де різними є потуга та інші кількісні показники. Міфологічне, релігійне, художнє тощо є синкретичною єдністю, для розуміння якої сьогодні потрібна насамперед операція синтезу тих понять, що вже є сформованими. Кількісні показники феноменологічно (і на рівні досвіду, і на рівні функцій свідомості) вимагали точності, що почалося втілюватися також у синкретично оформлених проявах і з міфологічною основою (жреці, містичне вчення піфагорійців тощо). Сюди дуже показово вписується історія музики, якщо розглядати її як історію (еволюцію) поняття, ще більш показовою є історія астрономії, фізики та особливо математики. Йдеться про міфологічність не тільки стародавню, а й сучасну, що набула втілення на рівні гносеологічному: пояснення того, що навіть отримує підтвердження досвідне (експеримент тощо) відбувається через термінологію, що має міфологічне походження або спирається на поняття, які, в свою чергу, мають таке походження (атом тощо). Втім точність у математичному тлумаченні (у розумінні переважної більшості людей) стає (і вважається на сьогодні) визначальником науки.

Наука. Наукою вважається раціональне знання або те, що можна перевірити з точки зору точності (як відповідності дійсності). Так поєднується дуальність у сприйнятті та спробах пояснення буття

(термінологічне втілення: матеріальне та ідеальне, емпіричне та раціональне тощо). У науці, що формувалася в Новий час, маємо постійне намагання залишити в її сфері (наукового знання) те, що має безпосереднє емпіричне підтвердження, що його можна відчутти (через органи почуттів) та виміряти. У такій переважно позитивістській парадигмі розвитку поняття науки людина отримала переваги технологічного (технократичного) способу впливу на економічну сферу буття, що вплинуло і на розуміння цього відчутного його фундаменту. Втім, початок переосмислення в ХХ столітті (у вільному світі) навіть самої економіки як насамперед способу взаємодії людей, серед наслідків мало й повернення смислів комунікації, що відбувалося в культурологічній площині. Отримання категорією культури онтологічного статусу в усіх наукових пошуках фактично повернуло їх до міфологічної парадигми: сумніви в точності наукових результатів навіть у фізико-математичному шарі знання говорить про втрату й виключного значення технологічних (за сприйняттям змісту) способів комунікації. З історичної точки зору процес виокремлення наукового знання (наук) зі знання філософського (як то подається зазвичай в підручниках і сьогодні) скоріше є процесом його (знання) деміфологізації, і він є природним для культурного розвитку, а в цьому сенсі продовжується й сьогодні. Показовим є й приклад у тлумаченні економіки, де центральною категорією в оцінці її ефективності стає довіра (поняття моральне, значною мірою образне). Ще таким же показовим стає й аналогічне переосмислення головної ідеї «другого осьового часу»: права як природного права кожної людини через подолання універсальними характеристиками культури партикулярних її проявів. Ключову роль у цьому процесі відіграє комунікація, що також набуває зазначених рис культурної універсальності.

Комунікація. Складність ситуації сьогодення, що є пов'язаним із шаленим спротивом поширенню універсальних характеристик культури, є звичайною боротьбою старого (сталого) з новим (креативним). Якщо зазначеними характеристиками вважати унікальність людського як культурного, включаючи й вітальну його основу, то слід визнати надзвичайне значення того, що пов'язує науку (як технологію і точність) з

комунікацією. Наука розширює комунікаційні можливості людини максимально через долучення до взаємодії всіх без виключення людей (кожну людину). І йдеться не тільки про неусвідомлене користування сучасними засобами зв'язку, а й проникнення суто наукових способів взаємодії в сфері професійної діяльності (тип доповіді, оформлення результатів тощо) і побуту (обізнаність в роботі приладів, кулінарії тощо). Іншим боком процесу поширення універсально-культурного за межі партикулярно-культурного (етнічно-національного, політико-правового тощо), це взаємодія науки та комунікації як проявів суто людського – об'єднання через подолання пересудів минулого, включаючи й такі, що спираються на інстинктивно-тваринні звичаї. Міфологічність залишається як свідчення культурної (людської як гуманістичної) обмеженості (від побутово-повсякденного до суспільно-політичного) і формує контекст комунікації: від подоланих універсальною культурою моральних (а з доби Модерну і правових) норм до обрання непрофесійних і навіть злочинних осіб до здійснення владних повноважень. Тут стикається метафоричність (як атрибутивна якість культури та, відповідно, комунікації) уявно-фантастична (казкова тощо) з фактично-історичною (наукова тощо). Як і, наприклад, стикається вибір теми статті з умінням її написати: тема як визначення проблеми – питання світоглядного рівня в будь-якій сфері знання, оформлення її як текст – питання (переважно) рівня технічного (технологічного). Тоді, далі, можна говорити і про комунікативний аспект як науковий в значенні сприйняття будь-якого тексту, його розуміння та подальшого тлумачення.

Висновки. Їх скоріше слід формулювати у вигляді не тверджень, а запитань, тому що складність світу людей як культури будь-яке твердження робить незавершеним, а з плином часу навіть сумнівним і непотрібним. Втім, долучення все більшої кількості людей до розуміння цієї складності, насамперед спираючись на неймовірне поширення комунікації завдяки науці, дозволяє говорити, навіть оперуючи сталими (а тому іноді навіть сумнівними) поняттями, на кшталт якості (об'єктивності тощо), завдяки синтезуванню знань і уявлень, про кардинальні зміни в людському бутті. Обсяг комунікативних можливостей та їх впливу

наближається до тотального, що і стає основою зазначених змін. Тому їх універсальність і трансцендентальність як чергова можливість вийти за межі як окремих особистості, так і людству в цілому, і дозволяє висунути ідею-гіпотезу про «осьовий час», як удається, вже як третій період (третю епоху) в історії.

Список використаних джерел

Возняк, Т. (Пер.). (1990). Фрагмент праці Карла Ясперса «Осьова епоха» [Електронна публікація]. CoolLib. <https://coollib.cc/b/332654-karl-teodor-yaspers-osova-epoha-fragment>

Йоас, Г., & Вігандт, К. (Ред.). (2014). *Культурні цінності Європи* (К. Дмитренко, & В. Швед, пер.). Дух і Літера.

Литвинов, О. М. (2014). *Право як феномен культури: спроба філософського осмислення*. Янтар.

Вершина Вікторія

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, м. Дніпро

Михайлюк Олександр

Український державний університет науки і технологій, м. Дніпро

Культурне несвідоме як механізм формування індивіда

Культурологія – наука, яка ставить за мету концентроване дослідження механізмів культури – як свідомих, так і несвідомих – що формують індивіда, його життєвий простір та картину світу. Культура – це середовище існування людини; немає жодного аспекту людського життя, якого б не торкалася культура. Життєвий простір людини є культурним конструктом.

Несвідоме проявляється в багатьох сферах і областях людської життєдіяльності, а пов'язана з ним проблематика розглядається в ракурсі різних наук і методологій. Специфічна роль несвідомих процесів в психічному житті людини розкривається в роботах представників психоаналітичного напрямку (З. Фрейд, К.Г. Юнг, А. Адлер, Г. Маркузе, Г. Салліван, Е. Фромм, В. Райх, Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Ж. Лакан та ін.).

Культурне несвідоме – надзвичайно різноманітне явище і існує на різних рівнях побутування культури. Соціологія, антропологія, історія –

перш за все «історія ментальностей», лінгвістика, семіотика, філософія, культурологія, літературознавство – всі внесли свій внесок у створення особливого проблемного поля, пов'язаного з дослідженням культурного несвідомого. Предметом аналізу став вплив на мислення і поведінку людей так званих «культурних практик», їх семіотичних систем і суспільно-духовних інститутів, що забезпечують функціонування цих практик в суспільстві. Велика увага приділяється несвідомим структурам повсякденного життя.

Терміни «прихована культура» або «несвідома культура» вводить Е. Холл для опису невербальної поведінки та звичок мислення, які лежать в основі людської свідомості та варіюються у різних культурних групах. Вони включають такі речі, як сприйняття простору, усвідомлення часу, неявні та явні звички спілкування, ритми та рухи тіла, а також інші аспекти невербальної сигналізації. «Прихована культура» визначає те, як люди виражають себе (у тому числі проявляють емоції), те, як вони мислять, як рухаються, як вирішують проблеми, як планують і облаштовують свої міста, як функціонують транспортні системи, як організовані економічні та державні системи і як вони всі разом і функціонують. Е. Холл називає це «парадоксом культури».

Культура є складним механізмом формування всіх її проявів – знань, технічних навичок, вірувань, мистецтв, ритуалів, поведінкових стереотипів, моральних принципів тощо. У цьому сенсі в ній виявляється два рівні: рівень несвідомих механізмів, який багато в чому можна порівняти з «мовою» як системою генерації у Ф. де Соссюра, і рівень свідомих явищ, порівнянний з «мовленням». Несвідомі схеми і сили культурної детермінації створюють, в першу чергу, повсякденний світ індивіда в його синкретичній єдності уявлень і дій.

У сферу культурного несвідомого входять звичаї, міфи, ритуали, традиції, соціально-духовні інститути тощо. Всім цим явищам можна знайти раціональні пояснення, але в цілому вони не стільки засвоюються особистістю раціонально в процесі виховання, освіти, соціалізації, скільки несвідомо асимілюються людиною вже в силу самої його іїзануреності в певний культурний світ.

Несвідомий субстрат культури глибоко неоднорідний. Несвідоме і усвідомлене в культурі не протистоять один одному. Свідомість

поєднується з несвідомим, вони взаємопроникають, доповнюють один одного, взаємодіють, організовуючи культурний простір.

Ці механізми не тільки створюють «поверхневий» шар культурних явищ в їх явленні свідомості, а й виявляються тим фільтром, який формує сприйняття фізичної реальності. Будучи свого роду фільтром, крізь який ми бачимо світ, цей субстрат найбільш близький до нас і саме тому «прозорий» і відносно рідко помічається. Та все ж в своїй повсюдній присутності і переважному впливі він формує всіх нас як емпіричних суб'єктів існування.

Несвідомі механізми культури – це неусвідомлювані людиною моделі, міфи, норми і символи, які визначають її світосприйняття і поведінку, а також визначають, як вона сприймає і інтерпретує навколишній світ. Культурне несвідоме реалізується на індивідуальному рівні, а формується на груповому, втілюючи загальні патерни, що передаються з покоління в покоління через міфи, символи та історичний досвід.

Одна з відмінних рис людини – здатність передавати накопичений досвід у знаковій формі. Культура постає як збережені в колективній пам'яті соціальних спільнот символічні способи матеріального й духовного усвідомлення світу, моделі його пізнання й інтерпретації. З семіотичної точки зору культура розуміється як знакова система, яка по суті є посередником між людиною і навколишнім світом. Через знаковий простір культура моделює свідомість людини і уявлення її про світ. Народжуючись і виховуючись у відповідному культурному середовищі, кожна людина засвоює встановлені в ній регулятиви – коди, знаки, символи, тезауруси. Культура формує світ значень і смислів – саме він є життєвим світом конкретної людини в її історичності, саме в цьому світі отримують свій сенс індивідуальні досвіди і переживання, саме в ньому приймаються рішення і здійснюються вчинки.

Людина реалізує в своїх вчинках і життєвому шляху передбачені культурні програми поведінки, часто навіть не усвідомлюючи цього. І рівень нашого оволодіння культурою визначається тим, наскільки добре ми засвоїли наявну в різноманітних предметах культури інформацію і дотримуємося пов'язаних з нею програм поведінки.

Культурне несвідоме – складно організоване силове поле, що поширюється від фізіології до ідеології. Численні, надзвичайно складні

механізми несвідомої культурної детермінації формують саму суть людської природи.

Як пише Е. Холл, «Нас вчили мислити лінійно, а не комплексно, і ми робимо це не за свідомим задумом або тому, що ми недостатньо розумні або здібні, а через те, що глибокі культурні течії структурують життя тонкими, але надзвичайно послідовними способами, які не формулюються свідомо». І, взагалі, «Ми живемо під владою ряду помилок, одна з яких полягає в тому, що життя має сенс, тобто що ми при здоровому глузді» [1, с. 10].

Хоча люди зазвичай вважають, що їх думки, бажання та поведінка ними усвідомлюються і мають раціональне обґрунтування, насправді вони, як правило, в більшій чи іншій мірі (як правило, в більшій) визначаються культурним несвідомим – прийнятими в даному конкретно-історичному суспільстві, соціальній групі способами мислення, світосприйняття, поведінки. Людям здається, що вони діють керуючись власними бажаннями, хоча, насправді, бажання продукуються культурою і навіть базові потреби культурно опосередковані.

Список використаних джерел

Hall, E. T. (1989). *Beyond Culture*. Anchor Books/Doubleday.

Сапіга Оксана

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, м. Київ

Феномени універсального і локального в проекції дитячої музичної культури

Сьогодні культура дедалі більше тяжіє до розуміння та усвідомлення ціннісного статусу дитини як активного суб'єкта, продуцента та співучасника процесу культуротворення. Повноцінність дитини в контексті світу дорослого увиразнюється в її інтенції до особистісно забарвлених поглядів на світ, унікальності мислення, екзистенційних кодів самовираження. Культура дитинства, відтак, постає складним соціокультурним конструктом, що формується на перетині універсальних психофізіологічних закономірностей розвитку дитини та унікальних локальних традицій.

Концептуальною складовою даного дослідження є звернення до феноменів універсального та локального в культурі дитинства крізь призму аналітики дитячих музичних фестивалів. Відповідно, передовсім, варто контекстуально окреслити обрані аспекти дослідження, зокрема, універсальний та локальний, які є ключовими дослідницькими стратегіями. Перший, універсальний аспект культури дитинства базується на репрезентації культурного досвіду й діяльності, спільних потреб дітей у грі, творчості, соціалізації та пізнанні світу. Музика постає універсалією, ціннісною складовою даного процесу. Творчість, гра є універсаліями, притаманними різним культурам, що супроводжують аблі інтелектуального, емоційного розвитку дитини.

Локальні аспекти культури дитинства визначаються конкретним соціокультурним середовищем: етнічними традиціями, мовою, релігією, історією та системою цінностей. Саме локальний контекст наповнює універсальні форми унікальним змістом. Наприклад, мелос колискової, тематика дитячих пісень чи хореографія танку завжди несуть відбиток конкретної культури чи традиції.

Репрезентуючи глобальні тенденції в музичній культурі, з одного боку, та специфічні етнокультурні коди, з іншого, — дитячі музичні фестивалі виступають яскравим прикладом діалогу універсального і локального. Водночас аналіз взаємовпливу універсального та локального в рамках дитячих музичних фестивалів дозволяє розширити саме розуміння сучасної культури дитинства, її ціннісних засад. Адже для дитини участь у фестивалі є вагомим етапом соціалізації та культурної самоідентифікації, дозволяючи їй усвідомити себе носієм як загальнолюдських, так і унікальних національних цінностей.

Дитячі музичні фестивалі є динамічним культурним простором, де відбувається постійний діалог між універсальними тенденціями та локальними традиціями. Вони одночасно відображають процеси глобалізації (через уніфікацію форматів) та слугують потужним інструментом збереження й трансляції унікальної культурної спадщини. Водночас музичний фестиваль виступає як певна модель суспільства, що прагне зберегти власну ідентичність в умовах глобалізованого світу.

Кураторські проекти, презентовані в даному дослідженні, є прикладами балансу між універсальним та локальним форматами, які унаочнюються мапою міжнародних дитячих фестивалів, зокрема, «Різдвяні вечори в Лапландії», що відбувся (безпосередньо за участі автора даного дослідження як куратора) з 2 по 14 січня 2020 року в м. Леві-Рованьємі (Фінляндія). Водночас проблема універсального — локального щодо фестивального руху виразно репрезентована в просторі міжнародного фестивалю дітей та юнацтва «NewStarRudaga 2019» JurmalaLatvijai 100 Starptautiskaistalantukonkurss (InternationalChildren'sandYouthFestivalRudaga), який проходив 18-26 червня 2019 року за сприяння Юрмальської Думи та Юрмальського Центру культури за номінаціями вокалу, хореографії, поезії, кінематографу, театру мод, інструментальної музики, циркового мистецтва тощо. Кураторами, співавторами міжнародного фестивалю дітей та юнацтва «NewStarRudaga 2019» були представники Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – доцент кафедри теорії та історії культури Оксана Вікторівна Сапіга та завідувач кафедри струнно-смичкових інструментів, професор Катерина Валеріївна Полянська (Фестивальне агенство «Арт Фест Центр»).

За звичай, структура більшості дитячих музичних фестивалів є універсальною: конкурсні програми, гала-концерти, майстер-класи, поділ за віковими категоріями та номінаціями (вокал, хореографія, інструментальний жанр). Ця уніфікація є наслідком глобалізації культурних практик і дозволяє створювати спільний комунікаційний простір для учасників з різних регіонів та країн. Однак, симптоматичним залишається той факт, що дитячий музичний фестиваль водночас є потужним механізмом інкультурації — процесу засвоєння дитиною цінностей рідної культури. Беручи участь у виконанні народних пісень чи танців, дитина не просто демонструє навички, а й долучається до культурної спадщини свого народу, усвідомлює себе її частиною. Важливою подією постає також X Міжнародний фестиваль – конкурс «Перлини мистецтва» (4-5 травня, 2019 року, м. Львів, Центр творчості дітей та юнацтва Галичини «Погулянка»), організаторами фестивалю-конкурсу виступали Міністерство освіти і науки України, Український

державний центр позашкільної освіти, ТОВ «Арт Фест Центр», за підтримки Міністерства культури України. Метою означеного фестивалю-конкурсу «Перлини мистецтва» поставала підтримка, розвиток та популяризація хореографічного мистецтва, встановлення й зміцнення культурних та творчих взаємовідносин між учасниками заходу. Локальними аспектами в репрезентованих культурно-мистецьких проєктах поставали вибір репертуару (почасти з етноколеритом), вибір локації (етнографічні комплекси) та соціокультурний бекграунд учасників, що транслиювався шляхом їх історії, автентична манера співу, гра на традиційних інструментах тощо.

Узагальнюючи вищевикладене, варто зауважити, що феномен дитячих фестивалів продуктивніше розглядати крізь призму концепції глокалізації, що демонструє процес адаптації глобальних культурних продуктів до локальних умов. У цьому контексті глобальні музичні тренди «проростають» крізь локальний ґрунт, створюючи унікальні гібридні форми. Відтак, дитячі музичні фестивалі постають не просто розважальними імпрезами подієвої культури, а й ціннісними соціокультурними інституціями, що відіграють ключову роль у продукуванні культурного ландшафту майбутнього з урахуванням балансу модусів універсального й локального.

Список використаних джерел

Бауман, З. (2013). У пошуках центру, що тримає [In search of the center that holds]. *Глобальні модерності* (ред. М. Фезерстоун, С. Леш, Р. Робертсон, пер. з англ. Т. Цимбала, с. 201–221). Київ: Ніка-Центр.

Личковах, В. (2010). Універсалізм і регіоніка в сучасній етнокультурології [Universalism and regionalism in contemporary ethnocultural studies]. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*, (2), 48–53. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України (НАМ України).

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ, ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМА, МІГРАЦІЯ

Deluga Waldemar

Остравський університет, м. Острава

Protection of Eastern Christian Monuments by Polish Art Historians (1945–1989)

The history of art in Poland during the second half of the 20th century was developed by most scholars under the control of the communist authorities. For political reasons, the heritage of the Eastern Christian Church was linked to the history of the Polish–Lithuanian Commonwealth (Rzeczpospolita) and was essentially reduced to inventory work. Those who carried out work, for example, on the development of wooden architecture and its furnishings, were hidden in voivodeship centers, documenting them for the needs of local museums.

In the south of Poland, the destruction of wooden architecture monuments, resulting from the Vistula Operation and the displacement of the Lemko population, became a fact. Few institutions attempted to salvage these remnants. The greatest merit in this field belonged to the bishops and the Catholic clergy of the Tarnów Diocese. They contributed to the preservation of the largest number of churches in situ in small villages in the mountains.

I intend to introduce the Polish figures who did incredible work to protect Eastern Christian monuments during the communist regime.

Art historians who settled in southern Poland should also be mentioned. Joanna Szczęk-Roguska and Roman Biskupski, who were educated at the University of Warsaw, became the strongest proponents of icon preservation, collecting them in safe places and creating an impressive collection. To this day, we can admire beautiful works in the Museum in Łańcut

and the Historical Museum in Sanok. Additionally, they sought to obtain professional inventory documentation.



Fig. 1. Iconostasis, Lipie, Archive of Jarosław KonstantynowiczArchiwu, MuzeumBudownictwaLudowego w Sanoku, Poland.

A significant contribution can be attributed to Barbara Tondos and Jerzy Tur. They documented hundreds of monuments. All this heritage is now preserved in Gorlice. The couple was involved in the restoration and inventory of artifacts in the territory of the former Rzeszów Voivodeship. Jerzy Tur was one of the initiators of the Museum of Folk Architecture in Sanok, founded in 1958. The couple participated in organizing the museum storage facility near the castle in Łańcut.

The Catholic University of Lublin became a very important place for training future employees of provincial museums. Professor Tadeusz Chrzanowski, who was born in Moroszyn in the eastern part of Poland, repeatedly emphasized the need to study the cultural heritage of Ukrainians and Belarusians. As an experienced art historian, he organized summer trips for

students who could study the professional development of architecture and movable monument



Fig. 2. St. James Greek-Catholic Church, Powroźnik

Ryszard Brykowski was one of the first to publicly announce a report on the protection of wooden churches in the former Rzeszów Voivodeship (Województwo Rzeszowskie). In 1957, he published the first report on Eastern Christian wooden churches. These were times when all scholarly publications were censored, so he could not directly criticize the then-authorities, although he already had fairly clearly defined views.

I would like to recall the most important Polish art historians who, despite the government's repression, had the courage to conduct research on the monuments of the Eastern Christianity and protect them from destruction.

Балабан Олена

Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ

Мова як ідентифікатор нації

Мова – це не лише засіб комунікації та спосіб вираження змісту смислів культури, вона є одним з основоположних маркерів етносу та національної ідентичності. Звичайно, вона існує в людському суспільстві, похідним від якого вона є. Водночас, мова – один із чинників самоорганізації суспільства і невід’ємна ознака таких спільнот як етнос, народність, нація. Ми використовуємо мову повсякденно: вона дає змогу кожному формулювати та висловлювати думки, виражати почуття й емоції, пізнавати світ. Але, крім своїх основних функцій, мова також є націєтворчим чинником. Сприйняття світу, зокрема «світу національної культури», відбувається за допомогою мови. Навколишнє середовище ми розділяємо та сортуємо так, як це нам дозволяє робити структура нашої мови, у якій зафіксовано досвід усіх попередніх поколінь різних епох.

Мову можна означити не лише як здатність людей спілкуватися й самовиражатися, точніше, засвоювати й використовувати системи спілкування та самовираження. Мова – це система, визнана в такій здатності, тобто кодифікована й накинута в певних ділянках (на відміну від таких мов, інші системи звуть діалектами, сленгами, мішанками тощо, заперечуючи цими назвами саму їхню системність). Друге значення поняття «мова» пов’язує його з ідентичністю: мова – це система, що її використовує певна спільнота – насамперед нація, – ідентичність якої ця мова виражає. Тому в ідеалі має бути повна відповідність між мовами та націями чи, інакше кажучи, між мовами та національними ідентичностями, ключовим елементом яких є однойменні мови. Проте цю відповідність може бути порушено, якщо зміна в мові не супроводжується зміною в ідентичності, тобто коли люди переходять на іншу мову, але далі ідентифікують себе з тією самою групою, або ж приймають іншу ідентичність, але зберігають мову. Ідентичність – це самосприйняття, точніше, самосприйняття, що підтримується у взаємодії з іншими, тобто категоризація особи, що узгоджується з тим, як її категоризують інші.

Категоризація в певному акті взаємодії є наслідком, з одного боку, тих рис, які особа виявляє саме в цьому акті, а з другого, усталених раніше категорій, що вважаються чинними для всіх взаємодій. Для поточної категоризації мова є таким само важливим елементом, як інші помітні відмінності – раса, стать, вік тощо, – або навіть іще важливішим, адже наявність комунікаційного бар'єра робить ці відмінності вочевидь доречними, а отже, наділяє їх особливим значенням своєїрідної точки відліку, що визначає тлумачення особою даного акту взаємодії та поведінку в ньому. Простіше кажучи, люди схильні вважати тих, хто говорить іншою мовою, відмінними від себе, що неминуче позначається – здебільшого негативно – на характері взаємодії з ними. А ті, хто говорить тією самою мовою, мають більше шансів бути сприйнятими як подібні їй, отже, близькі, варті прихильного ставлення. Ця особливість робить мову людини ключовим елементом системи соціального відліку, яку зазвичай називають етнічністю чи етнічною ідентичністю і яка включає також уявлення про спільне з іншими членами цієї етнічної групи походження, історію, релігію та спосіб життя.

Останніми роками своєїрідного дослідницького буму досягло питання мови та її значення для національно-культурної ідентичності в Україні. Зокрема, ця проблема була частково осмислена у працях В. Андрющенка, Т. Воропай, В. Євтуха, Г. Касьянова, В. Кременя, В. Крисаченка, Л. Нагорної, М. Поповича, Н. Рогозіна, О. Ткаченка, Ю. Шинкаренка, Н. Черниш та ін. Дослідники визначають, що буттєвий простір будь-якої нації виформовується її мовленнєвим потенціалом. Вони наголошують на актуальності дослідження «мовного питання» та його історичних особливостей в контексті України, особливо враховуючи загрози і виклики сьогодення. Проте, на нашу думку, праці вищезгаданих науковців та діячів не формують цілісного уявлення про значення мови як маркера національно-культурної ідентичності. Тому, завданням даного дослідження є усвідомлення/осмислення мови як важливого та необхідного чинника націо- та культуротворчого процесу і ідентифікатора нації.

Отже, тезово викладемо те, як мова слугує ідентифікатором нації:

По-перше, мова виконує функцію об'єднання та спадщини, оскільки мова є основою ідентичності, що єднає людей із їхньою культурною спадщиною і передає її наступним поколінням. Мова є фундаментальною складовою національної ідентичності, оскільки вона об'єднує народ, зберігає його культуру, історію та менталітет, а також слугує ключовим маркером для розрізнення «свій» / «чужий». Вона формує світогляд, передає унікальні цінності від покоління до покоління та зміцнює соціальну згуртованість, будучи не просто засобом спілкування, а «душею народу».

По-друге, мова це - «ДНК нації». Мову називають «ДНК нації», адже саме в ній відображається унікальний характер, ментальність та темперамент народу.

По-третє, мова формує менталітет. Через мову людина засвоює певне бачення світу, що формує її менталітет і ставлення до інших.

По-четверте, мова відображає історію та культуру нації. Мова є носієм культури, через яку передаються скарби минулого і сучасного, зберігаючи історію народу.

По-п'яте, мова – це етнозберігаючий чинник або «етнічний кордон» нації. Володіння рідною мовою є потужним чинником, що протидіє уніфікації та знеособленню, а її збереження зміцнює народ і його майбутнє. Мова - є інструментом виживання. Як сказала наша українська поетеса Ліна Костенко: «Нації вмирають не від інфаркту. Спочатку їм відбирають мову», що підкреслює її життєво важливу роль.

Список використаних джерел

1. Кулик, В. (п.д.). Роль української мови в національній ідентичності громадян пострадянської України. *Наукові записки ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України*, 156–171.
2. Леощенко, Д. (2024). Мова як чинник формування етнічного світогляду. У *Сучасна прикладна лінгвістика* (Ч. 3, с. 126–133). ВНПЗ «ДГУ».
3. Поліщук, Р. М. (2018). Мова як чинник збереження національно-культурної ідентичності. *Молодий вчений*, 11(63), 740–744.

Salnikova Nataliia

Маріупольський державний університет, м. Київ

The Role of Identity in Ukraine's Resistance

The issue of how modern globalization processes influence the preservation of national identity and the nation-state of Ukrainians remains one of the most relevant and widely discussed topics among contemporary researchers. In recent years, the structure of the modern world and the dynamics of its development have been changing rapidly and fundamentally under the influence of global transformations. These changes are linked to the emergence of «new-old» wars and, consequently, to constant and large-scale migration processes across the globe.

Ukraine, as an independent state, experiences the effects of globalization particularly acutely due to its complex historical past and its geopolitical location on the world's political map. In the early 1990s, our country gained independence—a period that coincided with the intensification of globalization trends, as well as with growing tendencies toward autonomy in the economic, political, and cultural spheres. Having embarked on the path of independent development, Ukraine immediately faced the challenge of choosing its geopolitical future, and Ukrainians chose a course oriented toward democratic values and the principles of the developed world.

Historically, Ukraine as a state has constantly fought for its freedom and independence. Today, in the 21st century, we are once again defending our values and territories, paying the highest price for our freedom—the lives of our own people.

Ukrainian society and its authorities must clearly and decisively recognize the specific features of global development trends and make a final strategic choice, since the country's future, its prospects for existence, and its role on the global stage depend on it.

Processes such as democratization, economization, and informatization of society also affect national identity. The permanence and polarity of modern world development lie in the fact that globalization influences changes not only

in the economy but also in the political and socio-cultural spheres of life. The modern world and global processes are becoming increasingly volatile and unpredictable.

The crisis of national identity manifests itself differently in various countries, yet common trends include the loss of historical memory, the rejection of national symbols, the loss of faith in the national ideal, and the devaluation of historical values—all of which lead to the erosion and abandonment of a nation's individuality.

During periods of global transformation and change, the issue of national identity becomes more acute, as it is closely tied to the desire of ethnic groups for self-determination. While globalization persistently penetrates national cultures, ethnic groups strive to resist and preserve their core elements of life—culture, language, and religion.

In conclusion, it can be argued that overcoming the crisis of national identity requires, first, victory over external aggression, and second, the creation of a proper standard of living for citizens, accompanied by state policies aimed at strengthening national identity. These deliberate measures will constitute an essential and primary stage in shaping a new worldview focused on the preservation of national identity, culture, and the development of a new Ukrainian elite.

Хроненко Ольга

Маріупольський державний університет, м. Київ

Ідентичність у вигнанні: культурні практики та виклики для українських громад з окупованих міст

У цьому дослідженні проаналізовано феномен культурного вигнання українських громад після окупації міст у 2014 та особливо після повномасштабного вторгнення 2022 року. Авторка висвітлює специфіку збереження ідентичності громад Маріуполя, Мелітополя, Бердянська, Енергодара та Сєвєродонецька у нових просторах, де мешканці опинилися вимушено. У цих матеріалах розглянуто різноманітні практики підтримки

локальної ідентичності: меморіальні ініціативи, мистецькі та культурні проєкти, освітні програми, волонтерські мережі, цифрові спільноти та створення альтернативних «малих батьківщин».

У дослідженні зроблено висновок, що ці практики забезпечують динамічне збереження локальної ідентичності, сприяють відтворенню культурної пам'яті та формують основу для післявоєнної реінтеграції окупованих міст.

Окупація українських міст після 2014 та особливо після повномасштабного вторгнення 2022 року спричинила масові вимушені переміщення населення. Люди, які покинули свої домівки, опинилися в умовах культурного вигнання: у нових просторах з потребою зберегти власну ідентичність та адаптуватися до іноземних або відмінних культурних середовищ.

Ідентичність у вигнанні – це поєднання персональної, локальної та національної самоідентифікації, трансформованої досвідом втрати території, спільноти та культурного середовища. Для українських громад найбільш характерними наразі залишаються:

- посилення емоційного зв'язку з рідним містом;

- переосмислення локальних історій;

- формування нових способів символічної присутності втраченого простору.

На сьогодні українські громади з Маріуполя, Мелітополя, Бердянська, Енергодара, Северодонецька та інших міст створюють і підтримують наступні практики:

Меморіальні ініціативи: дні міста у вигнанні, вшанування загиблих, збереження пам'яті про зруйновані культурні об'єкти (проєкт КУ «Маріупольський краєзнавчий музей» «Маріуполь пам'ятає»).

Мистецькі практики: виставки, читання, музичні події, які репрезентують «втрачені міста» (виставка, присвячена архітектурі Маріуполя «Зруйнована, але не знищена», виставка плакатів, створених спільнотою переселенців «Ми – Бердянськ» тощо).

Освітні та дослідницькі проєкти: архівування свідчень, створення цифрових музеїв, документування локальної історії (Музей пам'яті «Енергодар – це Україна» в Запоріжжі; Електронний каталог Маріупольського краєзнавчого музею тощо).

Повсякденні ритуали: вживання локальних говірок, традиційні рецепти, символічне використання місцевих топонімів і назв.

Волонтерські мережі: взаємодопомога як форма переосмислення громади у вигнанні.

Водночас українські вимушені переселенці стикаються з:

відчуттям «втрати місця» та «розриву між минулим і теперішнім»;

кризою локальної ідентичності, коли місто існує лише в пам'яті або окуповане;

травмою війни, що ускладнює культурну творчість;

інтеграційними труднощами в нових громадах;

ризиком «розмивання» культурних традицій без постійного простору для їх відтворення;

необхідністю вибудовувати нові наративи, які поєднують досвід втрати з перспективою повернення [3].

За роки повномасштабної війни з РФ переселенці з окупованих територій створюють альтернативні «малі батьківщини» у нових містах. Зокрема, це ініціативи діаспорного типу (клуби, об'єднання, культурні хаби); розвиток цифрових громад у соцмережах; креативні простори для мистецтва і самоорганізації; формування нової ідентичності «міста-пам'яті» – наприклад, «Маріуполь у вигнанні», «Мелітополь у вигнанні».

Маріупольська спільнота виявилася однією з наймасштабніших і найбільш організованих переселених громад в Україні.

Так, була створена мережа центрів I'Mariupol у понад 10 містах України, де можна отримати: гуманітарну допомогу, психологічну підтримку, юридичний супровід, освітні програми. Крім цього у Дніпрі. Працює LittleMariupolSvoi – культурний хаб, створений переселенцями з Маріуполя, щоб мати «свій простір» – не просто центр підтримки, а місце,

де можна зустрічатися, організовувати мистецькі й громадські події, відчувати приналежність [7].

Водночас актори Маріупольського драматичного театру, який був зруйнований під час облоги, створили нову трупу та репетирують в Ужгороді. Вони грають п'єсу «MariupolDrama», яка розповідає про переживання у театрі під час обстрілів. Така мистецька практика – досить потужний спосіб зберегти наратив Маріуполя, його трагедію й дух опору. Наразі колектив гастролює Україною та Європою, продовжуючи свою місію як символ пам'яті про знищений театр.

У 2025 розпочато будівництво кварталу соціального житла для переселенців у Білій Церкві. Після 2022 року однією з центральних інституцій, що зберігає і відтворює маріупольську ідентичність у вигнанні став Маріупольський державний університет. Його роль набагато ширша, ніж освітня: університет перетворився на культурний, символічний і науковий центр пам'яті про місто [5].

Ініціативи на кшталт соціального житла («Mariupol Reborn», Г'MariupolHousing) можуть стати моделлю для післявоєнного відродження. Вони демонструють, як можна забезпечити переселенців гідним житлом, одночасно зберігаючи спільноту й культурну ідентичність.

Мистецькі й освітні проекти, архіви й цифрові музеї можуть лягти в основу майбутньої культурної політики при реінтеграції окупованих територій – допомагати не лише відновити інфраструктуру, але й «воскресити» пам'ять, наративи, ідентичність.

Партнерства з міжнародними організаціями (донорами, урядами, фондами) – як це вже відбувається у випадку меморандумів (наприклад, між Маріуполем та Цюрихом) – можуть дати ресурсну підтримку громадам в екзилі й підготувати їх до повернення.

Маріуполь фактично створює «місто поза містом» – паралельну інфраструктуру, що зберігає ідентичність, культуру та управлінські механізми.

Громада Мелітополя після окупації швидко організувала паралельні освітні, культурні й адміністративні інституції в евакуації. Найбільш

поширеними практиками стала робота освітніх установ в евакуації: університети, коледжі та школи продовжили навчання у Запоріжжі, Львові та інших містах. Культурні ініціативи: збереження артефактів Мелітопольського краєзнавчого музею, документування викрадень історичних пам'яток. Громадські осередки Мелітопольської міськради в евакуації – забезпечують адміністративні послуги мешканцям, які виїхали. Мелітопольці роблять акцент на освіті та інституційній безперервності, формуючи міську суб'єктність навіть без фізичного контролю над територією [6].

Для Бердянської громади характерна сильна активність волонтерського середовища, яке почало формуватися ще до 2022 року. Ключовими практиками стали: активні осередки ВПО у Запоріжжі, Дніпрі та Одесі, робота неформальних волонтерських спільнот, що координують допомогу евакуйованим, підтримують освітні установи, організовують культурні та пам'ятні заходи про місто. Загалом бердянці зберігають ідентичність через волонтерство, горизонтальні зв'язки та молодіжні ініціативи [4].

Для Енергодара: існують Центри допомоги евакуйованим енергодарцям у Запоріжжі, Дніпрі та Києві. Ці хаби стають осередками громади, де переселенці можуть зустрічатися, отримувати ресурси, зберігати соціальні зв'язки. Це також спосіб протистояти відчуттю «розірваності» через втрату міста. Таким чином Енергодар створює модель міжміської солідарності, де спільнота відновлюється через партнерства між містами [8].

Громада Северодонецька має досвід двох хвиль вимушеного переселення (2014 і 2022), тому сформувала особливу культуру мобільності. Так відновила свою роботу Северодонецька ВЦА: надає адміністративні послуги в повному обсязі. Крім цього освітні установи Луганської області вже з 2014 року діють в евакуації, що стало фундаментом нової хвилі переселення. Наразі северодонецька спільнота має високий рівень адаптивності та інституційної гнучкості, сформований роками життя в умовах нестабільності [2].

Попри репресії окупації та руйнування культурного середовища, громади у вигнанні протистоять культурній асиміляції через:

створення альтернативних наративів замість російської пропаганди (до прикладу, проєкт КУ «Маріупольський краєзнавчий музей» «Маріупольський факт/фейк»);

збереження мовних, релігійних і мистецьких практик;

поширення знань про рідні міста у міжнародному просторі;

підтримку зв'язку з тими, хто залишився на окупованих територіях (в безпечному форматі).

Таким чином, ідентичність у вигнанні – це динамічний процес, який поєднує пам'ять, культурні практики та прагнення повернення. Ці практики допомагають їм зберігати зв'язок із рідним містом, переживати травму, взаємодіяти як спільнота й підготуватися до потенційного повернення. Українські громади демонструють унікальну стійкість, створюючи нові моделі збереження локальної спадщини, які можуть стати основою для післявоєнної реінтеграції окупованих міст та їх відродження.

Список використаних джерел

1. Асоціація міст України. (2023). *Центри І'Mariupol як приклад стійкості та взаємодії громад у воєнний час*.
https://auc.org.ua/sites/default/files/library/best_stories_of_resilience_and-co-action_in_communities_in_time_of_war.pdf

2. Леоценко, Д. (2024). Мова як чинник формування етнічного світогляду. У *Сучасна прикладна лінгвістика* (Ч. 3, С. 126–133). ВНПЗ «ДГУ».

3. Марущак, Л. (2023). *Громади не мають чекати: про евакуацію культурної спадщини під час війни*. Децентралізація України.
<https://decentralization.gov.ua/news/18446>

4. Муніципальний портал Congress.gov.ua. (2023). *Центри допомоги евакуйованим енергодарцям: осередки незламності та єдності громади*.
<https://www.congress.gov.ua/tsentry-dopomohy-evakuyovanyam-hromadianam-z-enerhodara-oseredky-nezlamnosti-ta-iednosti-hromady/>

5. Primorka.city. (2024, 20 Червня). *Ми не «східняки», а постраждали від війни: як бердянці стикаються з упередженим ставленням до ВПО.* <https://primorka.city/articles/366169/mi-ne-shidnyaki-a-postrazhdali-vid-vijni-yak-berdyanci-stikayutsya-z-uperedzhenim-stavlennyam-do-vpo>

6. Суспільне Дніпро. (2022). *Це буде культурний хаб: у Дніпрі спільнота переселенців з Маріуполя відкрила простір «Little Mariupol Svoi».* <https://suspilne.media/dnipro/291318-ce-bude-kulturnij-hab-u-dnipri-spilnota-pereselenciv-z-mariupola-vidkrila-prostir-little-mariupol-svoi/>

7. Усі навчальні заклади Мелітополя переїхали до Запоріжжя, навчання розпочнеться онлайн. (2022, 31 Серпня). Цензор.НЕТ. https://censor.net/ua/news/3364339/usi_navchalni_zaklady_melitopolya_pereihaly_do_zaporijjya_navchannya_rozpochnetsya_u_veresni_v_onlayinformati

8. У Білій Церкві збудують квартал соціального житла для переселенців із Маріуполя. (2025). Хмарочос. <https://hmarochos.kiev.ua/2025/11/14/u-bilij-czerkvi-zbuduyut-kvartal-soczialnogo-zhytla-dlya-pereselencziv-iz-mariupolya/>

9. Хмарочос. (2025). *У Білій Церкві збудують квартал соціального житла для переселенців із Маріуполя.* <https://hmarochos.kiev.ua/2025/11/14/u-bilij-czerkvi-zbuduyut-kvartal-soczialnogo-zhytla-dlya-pereselencziv-iz-mariupolya/>

10. З Северодонецька до Кам'янець-Подільського переїхав Східноукраїнський національний університет ім. В. Даля. (2022, 17 Березня). UKR.NET. <https://www.ukr.net/news/details/society/90372905.html>

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА, ДИПЛОМАТІЯ, УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРОЮ

Штаталович Олександр

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, м. Дніпро

Інкорпорація екзистенціальної культури XX століття в сучасній культурній політиці

Сучасне європейське суспільство стикається з багатовимірним станом колективного занепокоєння, що відрізняється від клінічних форм тривожних розладів, будучи узагальненою відповіддю на системні загрози та внутрішні конфлікти [1]. Вказаний стан виникає внаслідок збігу різноманітних викликів, як-от: загроза світової війни та інтенсивна геополітична невизначеність, довгострокова кліматична криза, прискорена цифрова трансформація, постійна соціальна фрагментація тощо. Ці фактори створюють середовище, в якому порушується відчуття безпеки та підривається сенс існування. У відповідь на цей виклик доцільно переосмислити роль культури, яка не обмежуючись лише захистом спадщини чи просуванням креативних індустрій, має використати історичний досвід XX століття, коли мистецтво та філософія функціонували як колективна «кризова терапія».

Слід зазначити, що саме розуміння кризи еволюціонувало від чисто зовнішнього явища до внутрішнього, діалектичного моменту розвитку людства. У XIX столітті криза була насамперед концептом політичної економії, що описував періодичні спалахи безладу. Можна згадати, наприклад, «комерційну кризу» у Дж. С. Мілля, коли велика кількість купців і торговців одночасно відчують або побоюються труднощів із виконанням своїх зобов'язань. Проте у XX столітті, криза осмислюється вже не як ізольований феномен, а як частина діалектичного пояснення

людського розвитку [2]. Цей філософський перехід є принципово важливим: він перемістив фокус із зовнішніх (економічних чи політичних) чинників дезорганізації на внутрішні (психологічні) чинники, визнаючи, що криза є не просто збоєм системи, а моментом трансформації. Усвідомлення кризи як діалектичного, нередукційного моменту людського буття відкрило двері для культурного втручання.

Одним із перших факторів, який спричинив безпрецедентну травму для суспільної свідомості стає перша світова війна, відома як «Велика війна» та «війна, щоб покінчити з усіма війнами».

Критично важливим інструментом для опрацювання цієї колективної травми та синдрому посттравматичного стресового розладу, в першу чергу стає мистецтво. Причому, таке мистецтво, яке не тільки може «лікувати» травму в клінічному сенсі, а, навпаки, навіть «нормалізувати» хаос і безглуздість, відображаючи їх як автентичні стани. Одним із прикладів можна навести творчість О. Дікса, німецького солдата, який служив в окопах. Його роботи не оспівували війну, а, навпаки, викривали дегуманізуючу природу окопних боїв, зображуючи трупи, скелети та понівечених солдатів. Тобто мистецтво тут виступає як портал, що дозволяє людям зіткнутися зі своїми страхами без заперечення «сирих і жахливих істин». Отже, мистецько-культурні пошуки повоєнного світу (зокрема, експресіонізм, сюрреалізм, кубізм, абстракціонізм) продемонстрували, що коли старі структури нарративу руйнуються, мистецтво емоційнозадокументує не лише події, але й «як відчувалося жити в такі жахливі часи».

Через втрату морального каркаса, модерність породжує характерні переживання: тривогу, відчуження, нудьгу та безглуздість, які знаходять своє осмислення у екзистенціальному філософуванні. Культурним апогеєм цього осмислення став Театр Абсурду 1950-х і початку 1960-х років. Драматурги, зокрема С. Беккет, Е. Іонеско, Г. Пінтер, поділяли песимістичну візію людства, яка марно намагається знайти мету та контролювати свою долю. Вони погоджувалися з оцінкою екзистенціаліста А. Камю в його есе «Міф про Сізіфа» про те, що людська

ситуація є по суті абсурдною, позбавленою сенсу. Цей погляд залишає людину «безпорадною, збентеженою та тривожною».

У такий спосіб, екзистенціальна культура XX-го століття запропонувала модель, де психологічне опрацювання кризи досягається не через уникнення чи заспокоєння, а через активне визнання та конфронтацію з абсурдом і безглуздістю. Це створює важливу відмінність від традиційних підходів до ментального здоров'я, вказуючи, що культурна політика має підтримувати не лише «заспокійливі» мистецькі форми, але й ті, що провокують критичне осмислення.

Уроки екзистенціалізму XX століття пропонують дієвий інструментарій для культурної політики, який трансформує пасивну тривогу на активну стійкість. Екзистенціалізм пропонує шлях до подолання фаталізму та нігілізму, які живлять колективне занепокоєння. Так, А. Камю стверджував, що після усвідомлення абсурдності життя та «нерозумної тиші світу», людина має вибір між самогубством або сліпою вірою. Він відкидав обидва, пропонуючи натомість бунт. Цей бунт не є обов'язково політичним, він є особистим: це визнання абсурду та рішення жити далі, створюючи власний, хоча й тимчасовий, сенс.

Екзистенційний інструментарій вимагає перегляду ролі культури в політиці. Це має бути не просто «м'яка сила» чи економічна галузь, а критична інфраструктура, яка забезпечує ментальну та соціальну стійкість. Зокрема слід зосередити увагу на деяких аспектах. По-перше, на міжсекторальному співробітництві: формалізація обміну між культурним, медичним, соціальним та навіть оборонним секторами є необхідною для створення системних рамок психологічної підтримки. По-друге, на підтримці «тимчасових цінностей»: політика має фінансувати локальні, гнучкі ініціативи, які пропонують «саморобний» сенс, створюючи спільноту та залучення [3]. Ця децентралізація осмислення протистоїть нав'язуванню єдиного, великого європейського нарративу.

Висновок. Культура XX століття стала лабораторією для осмислення та опрацювання безпрецедентних соціальних та психологічних криз. Здатність мистецтва та екзистенціальної думки давати вихід колективній

дезорієнтації сформувала цінні уроки для сучасної культурної політики. Історичний досвід свідчить, що культура є єдиним інструментом, здатним адресно працювати з внутрішнім безладом, що виникає внаслідок системної кризи. Перехід концепції кризи від економічної до онтологічної вимагає, щоб сучасна політика успадкувала цю традицію критичного культурного втручання. Екзистенціальний підхід передбачає, що автентична культурна дія є сама по собі терапевтичною, оскільки надає людині відчуття контролю над власним життям та можливість самореалізації, навіть у ворожому середовищі.

Список використаних джерел

1. Dafermos, M. (2022). Discussing the Concept of Crisis in Cultural-historical Activity Research: a Dialectical Perspective. *Human Arenas*, 1, 1–20. <https://doi.org/10.1007/s42087-022-00289-4>
2. Kočan, F., & Zupančič, R. (2023). Capturing post-conflict anxieties: towards an analytical framework. *Peacebuilding*, 12(1), 120–138. <https://doi.org/10.1080/21647259.2023.2184116>
3. Kurpas, D., Mendive, J. M., Vidal-Alaball, J., Petrazzuoli, F., Morad, M., Kloppe, T., Herrman, W., Mrduljaš-Đujić, N., & Kenkre, J. (2023). European Perspective on How Social Prescribing Can Facilitate Health and Social Integrated Care in the Community. *International Journal of Integrated Care*, 23(2), 13. <https://doi.org/10.5334/ijic.7636>

Сікорська Ірина

Маріупольський державний університет, Національна команда експертів з реформування вищої освіти – HERE team (HigherEducationReformExperts) – ініціатива Європейської Комісії, Українська Асоціація викладачів та дослідників Європейської Інтеграції, м. Київ

Міжнародне співробітництво та проєкти Маріупольського державного університету як інструмент освітньої та культурної дипломатії

У добу постглобалізму, яку характеризують одночасно взаємозалежність і посилення фрагментації, університети поступово перетворюються з традиційних освітніх інституцій на активних акторів освітньої, культурної та публічної дипломатії. В умовах повномасштабної

війни, коли Україна виборює своє право на існування і водночас рухається шляхом європейської інтеграції, університети виконують роль майданчиків з формування довіри та сприяння міжнародному діалогу. Це відповідає логіці «м'якої сили», запропонованої Джозефом Наєм (1990), згідно з якою вплив держави ґрунтується не на примусі, а на привабливості її культури, цінностей та системи освіти. Освіта дедалі більше розглядається як стратегічний ресурс зовнішньої політики та важливий вимір міжнародної суб'єктності держави (Amirbek, A. & Ydyrys, K., 2014, Gauttam, P. et al., 2024, Трофименко, 2019).

Освітня дипломатія охоплює міжуніверситетські партнерства, програми обміну, академічну мобільність, міжнародні проекти та освітні альянси. Такі форми співпраці створюють довготривалі зв'язки між спільнотами різних країн, підтримують обмін знаннями та формують покоління громадян, які сприймають один одного через співпрацю, а не через конфлікт. Університети також дедалі активніше беруть участь у процесах наукової дипломатії, створюючи умови для наукового діалогу навіть тоді, коли класичні дипломатичні канали з тих чи інших причин заблоковані.

В українському контексті ця роль університетів набула особливої актуальності після 2022 року. Війна радикально трансформувала освітній простір: частина університетів була зруйнована або переміщена, багато студентів і викладачів стали внутрішньо переміщеними особами чи емігрантами, а інфраструктура зазнала серйозних втрат. У цих умовах міжнародне співробітництво стало не лише інструментом розвитку, але й механізмом виживання та стійкості: воно забезпечує доступ до сучасних освітніх практик, підтримку наукових колективів, інтеграцію українських інституцій у глобальні мережі та формування позитивного міжнародного образу України через освіту й культуру.

Показовим прикладом університету, що втілює ці процеси, є Маріупольський державний університет (МДУ) — унікальний кейс переміщеного університету. Після повного знищення Маріуполя й окупації міста університет був релокований до Києва, зберіг науково-

освітній потенціал і вибудував нову модель функціонування. Історія МДУ стала важливим наративом української стійкості: зруйнована матеріальна база не знищила інституцію, а навпаки посилила її міжнародну присутність. Офіційні документи університету підкреслюють, що попри втрати, «університет зберіг бажання відновити діяльність, утримуючи освітній і науковий фронт України». У наукових публікаціях МДУ описують як «незламний університет», що символізує силу академічної спільноти та її здатність адаптуватися до екстремальних умов.

Сьогодні МДУ активно розвиває міжнародну співпрацю, використовує цифрові технології, формує безпечне освітнє середовище в умовах повітряних тривог, відкриває сучасні лабораторії завдяки підтримці партнерів, а також забезпечує мультикультурність студентського середовища, адже в ньому навчається значна частка іноземних студентів.

Важливим напрямом освітньої дипломатії МДУ є його активна участь у міжнародних проєктах. Університет є членом Transform4Europe — одного з найбільших європейських університетських альянсів, що відкриває доступ до спільних навчальних програм, дослідницьких платформ, мобільностей та інноваційних практик. МДУ також бере участь у проєктах, спрямованих на підтримку переміщених університетів, зокрема ініціативах Британської Ради та інших міжнародних організацій. Ці проєкти поєднують інституційний розвиток (створення проєктних офісів, впровадження CRM-систем, формування нової комунікативної стратегії) з розбудовою нової університетської ідентичності в контексті війни та вимушеної релокації.

В той же час, культурна дипломатія МДУ має глибоке історичне коріння. Університет був і залишається провідним центром грецької філології та міжкультурних студій в Україні, що забезпечує культурний діалог між українською та грецькою спільнотами, підтримує програми з вивчення мови та культури, сприяє збереженню спадщини українських еллінів. У ширшому вимірі МДУ реалізує численні міжкультурні та громадянські ініціативи, які підтримують молодь, внутрішньо

переміщених осіб і місцеві громади. Важливою формою культурної демократизації став гуманітарний штаб соціальної підтримки, створений при університеті у 2022 році, який не лише надає допомогу студентам і викладачам університету, але й перетворився вже на центр солідарності та громадської активності. Сьогодні, ідея гуманітарного штабу набула подальшого розвитку через втілення моделі “CivicUniversity”-програмадського університету, охоплює різноманітні ініціативи та проекти, і - не в останню чергу завдяки підтримці міжнародних партнерів.

Участь освітян та студентів МДУ в міжнародних форумах, проєктах культурної дипломатії, заходах, присвячених українській стійкості та європейській інтеграції, сприяє формуванню глобального дискурсу про Україну. Університет виступає не лише освітньою інституцією, а й носієм наративу про Маріуполь, його знищення, спротив і майбутнє відродження. Це надає його діяльності особливої ваги в умовах інформаційної війни та боротьби за міжнародну увагу.

«Кейс МДУ» демонструє як можливості, так і виклики освітньої та культурної дипломатії українських університетів. Серед викликів — обмежені ресурси, необхідність одночасно підтримувати якість освіти й виконувати гуманітарну місію, ризики нерівності між переміщеними й провідними столичними ЗВО, а також загроза інструменталізації освіти. Проте водночас видно, що міжнародні проєкти, співпраця з європейськими університетами, інституційна підтримка донорів та активність університетських спільнот сприяють стійкості, інноваціям і формуванню нових моделей культурної та освітньої присутності України у світі.

Таким чином, міжнародне співробітництво й проєктна діяльність сучасних українських університетів, і особливо Маріупольського державного університету, формують багаторівневу систему публічної, освітньої й культурної дипломатії. Вони інтегрують українську вищу освіту до європейського простору, забезпечують стійкість інституцій у часи кризи, створюють нові платформи міжкультурного діалогу та презентують світові український досвід стійкості, солідарності й культурного багатства. Університети стають важливими агентами

міжнародної присутності держави, а їхні проєкти — інструментами культурної демократизації, які розширюють участь молоді, громад і переселенців у культурних та креативних практиках.

Список використаних джерел

Amirbek, A., & Ydyrys, K. (2014). Education as a Soft Power Instrument of Foreign Policy. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 143, 501–503. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.07.423>

Gauttam, P., Kaur, T., & Kaur, S. (2024). Education as a soft power resource: A systematic review. *Heliyon*, [Том/Випуск?] (С. [Сторінки?]).

Міжнародне Співробітництво. (б.д.). *Офіційна сторінка Центру міжнародного співробітництва МДУ*. МДУ. <https://mu.edu.ua/international-cooperation>

Міжнародні проєкти. (б.д.). *Офіційна сторінка Центру міжнародного співробітництва МДУ*. МДУ. <https://mu.edu.ua/international-projects>

Nye, J. (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. Basic Books.

Transform4Europe Alliance. (б.д.). *Офіційна сторінка Центру міжнародного співробітництва*. МДУ. <https://mu.edu.ua/transform4europe>

Трофименко, М. В. (2019). Університети як рушійна сила публічної дипломатії України (на прикладі Маріупольського державного університету). *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Історія. Політологія*, 25, 127–135.

Нікольченко Юзеф

Маріупольський державний університет, м. Київ

Перспективи реалізації проєкту MusEU на кафедрі культурології Маріупольського державного університету

У січні 2025 р. кафедра культурології МДУ з власним проєктом «Музейні практики в ЄС: поєднання традицій та інновацій» пристала на пропозицію вченої ради вишу взяти участь у конкурсі за Програмою Еразмус+ Напрямок Жан Моне для вищої освіти «Стимулювання викладання і досліджень Європейського Союзу та сприяння діалогу між науковцями і особами, які приймають рішення в ЄС та в усьому світі» Програма імені

Жана Моне – це одна з освітніх програм Європейського Союзу, мета якої полягає в підвищенні рівня знань та поінформованості суспільства в ЄС та поза його межами з питань європейської інтеграції, через стимулювання викладання, дослідницької діяльності з європейської інтеграції, зокрема стосунків ЄС з іншими країнами, міжособистісного та міжкультурного діалогу. За результатами конкурсу проєкт спільноти МДУ був визнаний переможцем. Ініціатива кафедри культурології МДУ спрямована на популяризацію європейського досвіду у сфері інноваційних музейних практик і модернізацію музейного сектору в Україні.

Важливість модулю «Museum Practices in the European Union» продиктована необхідністю поширення знань про кращі європейські практики організації музейної справи в умовах трансформації музейної галузі України відповідно до стандартів європейського співтовариства.

У контексті відповідності пропонованого проєкту актуальним пріоритетам напряму Жана Моне варто підкреслити його релевантність загальної цілі активізації євроінтеграційного дискурсу в Україні у розрізі музейної справи – шляхом приведення у відповідність європейським вимогам нормативно-правового забезпечення діяльності музейних установ. Оскільки впровадження навчального модулю слугує більш об'ємній меті європеїзації музейної справи в Україні, то музеї у цьому контексті можуть виступати в ролі посередників між академічними колами та широким суспільством у справі поширення знань про європейські цінності.

У довгостроковій перспективі викладання практично нової навчальної дисципліни з проблем музеєзнавства та виставкової діяльності у МДУ, та в інших ЗВО України сприятиме підготовці фахівців, що володітимуть знаннями, навичками та уміннями, дисемінація яких позитивно вплине на рівень співпраці у музейній галузі між Україною та ЄС.

Список використаних джерел

Маріупольський державний університет. (2025, 8 Серпня). *Освітняни МДУ сприятимуть модернізації музеїв України*. <https://mu.edu.ua>

Програма Еразмус+Напряма Жан Моне для вищої освіти 2022. (б.д.). *Стимулювання викладання і досліджень Європейського Союзу та сприяння діалогу між науковцями і особами, які приймають рішення в ЄС та в усьому світі*. МДУ. <https://mu.edu.ua/c/N2baN>

Сухомлинов Олексій

Інститут міжкультурних студій Центрально-Східної Європи Варшавського університету, м. Варшава

Фестиваль La Nottedella Taranta: сучасні виміри тарантизму

Феномен тарантизму, який має глибоко вкорінене підґрунтя у фольклорних практиках та релігійно-обрядової культури Південної Італії, зокрема регіону Саленто (Апулія), у XXI столітті переживає процеси суттєвої реактуалізації. Цей процес відбувається, зокрема, завдяки культурному явищу – фестивалю La Notte della Taranta, що з кінця 1990-х років регулярно проводиться у зазначеному регіоні, поступово набувши статусу не лише значущої локальної події, але і символу італійського культурного відродження на перетині традиції та сучасності.

Фестиваль, виходячи за межі суто фольклорного середовища, трансформувався в інструмент збереження, репрезентації та динамічної модернізації локальної ідентичності. Водночас він виконує функцію своєрідного медіатора міжкультурного діалогу, стаючи майданчиком для перетину локального спадку і глобальних культурних практик. У запропонованих тезах тарантизм осмислюється як форма релігійно-культурного синкретизму, що бере свій початок у дохристиянських віруваннях та католицькій обрядовості, однак у сучасному контексті

набуває нової конфігурації як постфольклорне явище з глокальними (глобалізовано-локальними) рисами перформативності.

У фокусі дослідження перебувають процеси осучаснення ритуальних форм, переозначення меж сакрального та профанного в умовах масової культури, а також питання комерціалізації и туристичної експлуатації традиційного культурного спадку. Такий аналітичний підхід дозволяє простежити, яким чином традиційні культурні форми не лише зберігаються в сучасному суспільстві, але и адаптуються до нових соціальних, естетичних і економічних контекстів, формуючи при цьому нові моделі ідентичності та колективної пам'яті.

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ, ТВОРЧІ ІНДУСТРІЇ, КРЕАТИВНІ ПРОСТОРИ

Холодинська Світлана

Приазовський державний технічний університет, м. Дніпро

Креативні простори у кризових умовах: культурна стійкість під час війни та міграцій

Креативні простори у сучасному світі стали не лише місцями для мистецької діяльності чи культурного споживання, а й платформами соціальної взаємодії, психологічної підтримки та формування громадянської солідарності. В умовах кризи – війни, вимушеної міграції чи природних катастроф – їх роль значно посилюється. Вони стають середовищем, де відбувається збереження культурної пам'яті, трансляція ідентичності та вироблення нових практик стійкості. Як зазначає ГремЕванс (2022), «креативні простори — це не лише контейнери художнього виробництва, але й ключові осередки соціальних інновацій та міської регенерації» [1, с. 5]. Це означає, що у кризових умовах креативні простори трансформуються у багатофункціональні центри, що поєднують мистецтво, медіа та громадську активність.

Питання культурної стійкості активно обговорюється у глобальному контексті. У документі ЮНЕСКО (2023), зокрема, наголошується: «Культура є одночасно рушієм і чинником стійкості у часи кризи» [2, с. 12]. Культура не тільки допомагає спільнотам переживати кризові обставини, але й створює умови для відновлення соціальних зв'язків, підтримки психоемоційного стану та розвитку нових форм комунікації. Зокрема, у звіті підкреслюється, що культурні ініціативи можуть сприяти «зціленню, діалогу та соціальній єдності» [2, с. 19]. Для України, яка перебуває у стані війни та масової міграції населення, ці процеси стають особливо важливими.

ЛорелБлетчфорд та НеллаЯнг (2018) у своєму дослідженні для Федерального резервного банку Сан-Франциско підкреслюють фундаментальну роль культури та креативності у стійкості громад: «Культура і креативність – це не розкіш, а фундамент для стійкості спільнот» [3, с. 2]. Автори доводять, що культурні практики є базовим ресурсом для відновлення після криз, адже вони формують відчуття належності, довіри та взаємопідтримки. Вони також наголошують на важливості культурних просторів як місць, де громади можуть «розповідати свої історії, зберігати пам'ять і уявляти альтернативні майбутні сценарії» [3, с. 7].

Одним із ключових аспектів у дослідженнях культурної стійкості є взаємозв'язок між спадщиною, урбаністичними процесами та соціальними практиками. КлаудіоФаббрикатті, Лора Бойссенін та Марко Цітони (2020) зазначають: «Стійкість спадщини громади полягає не лише у збереженні минулого, але й у створенні адаптивних стратегій, які інтегрують культурну спадщину у міську сталість» [4, с. 3]. Вони пропонують бачити спадщину не лише як статичний об'єкт збереження, а як динамічний ресурс для розвитку міської спільноти у кризових умовах. Автори підкреслюють, що такі простори можуть допомогти громадам «зміцнити свою ідентичність і колективну дієздатність перед обличчям потрясінь і стресів» [4, с. 9].

Особливу увагу заслуговує питання ідентичності, що часто стає вразливим у часи війни та вимушеної міграції. Тімоті Вадделл (2022), досліджуючи приклад американського містечка Кларксдейл, показує, що «креативність, ідентичність і місце тісно переплетені, і разом вони формують основу стійкості спільноти» [5, с. 4]. Культурні практики, на думку автора, дозволяють громадам відновлювати не лише економічний, а й соціальний потенціал, створюючи простори для співпраці, самовираження та підтримки. Вадделл підкреслює, що «відродження спільноти неможливе без відновлення зв'язку людей з їх культурними коренями та креативними практиками» [5, с. 12].

У сучасному українському контексті ці підходи отримують практичне втілення. Після 2022 року у багатьох містах України, зокрема у Львові, Дніпрі та Києві, виникли або трансформувалися культурні хаби, що

поєднують мистецтво, освітні програми та психосоціальну підтримку внутрішньо переміщених осіб. Такі простори стають місцями не лише творчості, а й терапії, інтеграції та збереження колективної пам'яті. Їх діяльність підтверджує тезу ЮНЕСКО, що «культура сприяє післякризовому відновленню, відновлюючи відчуття нормальності та неперервності» [2, с. 24].

Водночас важливо звернути увагу на виклики, які стоять перед креативними просторами у кризових умовах. ГремЕванс (2022) наголошує, що «політика креативних міст часто ризикує інструменталізувати культуру заради економічної вигоди, нехтуючи її соціальними та людськими вимірами» [1, с. 18]. Це означає, що за надмірного фокусування на економічних результатах можна втратити ключову функцію культури – формування спільнотної стійкості. ЛорелБлетчфорд та НеллаЯнг (2018) також застерігають, що культурні практики можуть залишатися маргіналізованими у процесах планування: «Занадто часто культура відсувається на другий план у планах із забезпечення стійкості, замість того щоб розглядатися як її невід'ємна складова» [3, с. 5].

Крім того, культурні простори часто стикаються із проблемами фінансування, відсутністю довгострокової стратегії, а також ризиком політизації їх діяльності. КлаудіоФаббрикатті, Лора Бойссенін та Марко Цітони (2020) підкреслюють, що «стійкість вимагає моделей партисипативного управління, які надають громадам реальні повноваження» [4, с. 11]. Це особливо актуально для України, де громадянське суспільство активно залучене до культурних ініціатив, проте стикається з обмеженими ресурсами.

Попри виклики, перспектива розвитку креативних просторів у кризових умовах виглядає позитивною. Тімоті Вадделл (2022) переконаний: «Коли спільноти відновлюють свою креативну ідентичність, вони здатні відбудувати не лише економіку, а й власний дух» [5, с. 15]. Це означає, що культура здатна забезпечити відновлення суспільств на більш глибокому рівні, аніж лише матеріальне відбудування. У свою чергу, ЮНЕСКО (2023) пропонує стратегічний підхід: «Інвестування у культуру – це інвестування у стійкість і мир» [2, с. 30].

Підсумовуючи, можна сказати, що креативні простори у кризових умовах виконують багатовимірну роль: вони є середовищем культурної дипломатії, простором соціальної інтеграції, інструментом збереження пам'яті та платформою для психоемоційної підтримки. Їх значення виходить далеко за межі традиційних культурних функцій. Як підкреслює ГремЕванс (2022), «креативне місто – це не лише про залучення талантів, а й про підтримку спільнот через культурну життєздатність» [1, с. 22]. Для України та багатьох інших країн світу, які переживають кризу, це твердження має ключове значення.

Список використаних джерел

1. Evans, G. (2022). *Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy*. Available at: <https://mu.edu.ua/c/4PEAc>
2. UNESCO. (2023). *Culture in crisis: Policy guide for resilience*. Paris: UNESCO Publishing. Available at: <https://mu.edu.ua/c/NBp8e>
3. Blatchford, L. and Young, N. (2018). *Culture and Creativity Are Fundamental to Resilient Communities*. San Francisco: Federal Reserve Bank of San Francisco. Available at: <https://mu.edu.ua/c/NDLRN>
4. Fabbicatti, K., Boissenin, L. and Citoni, M. (2020). 'Heritage Community Resilience: towards new approaches for urban resilience and sustainability', *City, Territory and Architecture*, 7(20), pp. 1–16. Available at: <https://mu.edu.ua/c/4kbXN>
5. Waddell, T. (2022). 'The relationship between creativity, identity, place, and community resilience: the renaissance of Clarksdale, Mississippi, United States', *Creativity Studies*, 15(2), pp. 1–20. Available at: <https://mu.edu.ua/c/eobg4>

Головка Олександра

Харківський національний університет внутрішніх справ, м. Харків

Еволюція образу бухгалтера у культурі: від жреця до героя (культурний наратив професій)

Культура будь-якої доби відображає не лише мистецькі надбання і духовні пошуки, а й економічні практики. Професія бухгалтера рідко була в центрі мистецьких сюжетів, але стала своєрідним відображенням суспільного ставлення до порядку та раціональності. Від жерців-рахівників у стародавніх цивілізаціях до сучасних фінансових менеджерів,

образ бухгалтера проходить довгий шлях, набуваючи нових значень у суспільній уяві.

У Стародавніх Єгипті та Месопотамії функції обліковців виконували державні посадовці – писарі або жерці, які займалися рахівництвом у храмових господарствах. Це були освічені люди які володіли таємницею чисел і знаків. У грецькій культурі число розглядалося як гармонія космосу. Обліковець сприймався не як ремісник, а як служитель вищого порядку. Наприклад, у вченні Піфагора, цифровим виразом справедливості було число чотири (так званий «перший квадрат»). У Стародавньому Римі посадовці – квестори займалися державним обліком і повинні були регулярно звітувати перед Сенатом про державні надходження і витрати.

У Середньовічній Європі фінансовий облік був прерогативою монастирів. Ченці вели книги доходів і витрат не тільки монастирських, а й державних і приватних господарств. Бухгалтер знаходився на перетині сакрального та практичного: слуга Бога, який водночас зберігає ключ до матеріальних ресурсів.

Італійський чернець Лука Пачолі «батько бухгалтерії», опублікував трактат «Сума арифметики» (1495), де систематизував подвійний обліковий запис – дебет і кредит. Бухгалтер постає як символ нової раціональності, людини, що володіє таємницею впорядкування світу через цифри.

У добу індустріалізації бухгалтер уособлює точність і дисципліну. Проте у суспільній уяві XIX ст. виникає певна подвійність: з одного боку, повага до професії бухгалтера, з іншого – глузування з її «сухості». У творах Чарльза Діккенса зустрічаються образи невиразних дрібних клерків і бухгалтерів. Вийняток є тільки Боб Кретчит у «Різдв'яній пісні в прозі» (1843), який символізує чесність, людяність, порядність.

У західній культурі XX ст. бухгалтер здебільшого перетворюється на комічну постать. У кінематографі можна зустріти персонажів-обліковців, чийм головним атрибутом є калькулятор і купа звітів. У XXI ст. образ бухгалтера змінюється. Він вже не просто підводить баланс, а стає частиною управлінської команди. Сучасний бухгалтер — це фінансовий аналітик, радник, людина, яка працює з технологіями bigdata. У культурі глобалізованого світу бухгалтер поєднує точність з креативністю.

Попри усталений у суспільній свідомості стереотип щодо прозаїчності і безбарвності фаху, у світовому кінематографі створено низку яскравих образів бухгалтерів. Так, у першій десятці кращих фільмів усіх часів бачимо дві стрічки, в яких серед головних героїв присутні бухгалтери.

У стрічці «Список Шиндлера» (1993) режисера Стівена Спілберга, образ Іцхака Штерна, втілений актором Беном Кінгслі, є одним із ключових та найбільш вражаючих прикладів того, як професія бухгалтера може бути символом героїзму, моральної стійкості та порятунку людських життів. На відміну від стереотипного нудного бухгалтера, Штерн є втіленням глибокої гуманності. Він використовує свої професійні знання для того, щоб рятувати людей від нацистської каральної системи. Для нього цифри у звітах це не просто показники прибутку, а засіб порятунку євреїв під час Голокосту. Штерн з першої зустрічі з Оскаром Шиндлером (актор ЛіамНісон) розуміє, що фінанси це інструмент боротьби за людські життя. Він веде подвійний облік: один для нацистської влади, другий для порятунку людей. Він систематично і з великим ризиком фальсифікує документи, щоб «довести необхідність» єврейських робітників для німецької економіки, тим самим рятуючи їх від смерті. У відносинах із самим Шиндлером, Штерн виступає як його совість. Він постійно нагадує Шиндлеру про важливість їхньої місії, спонукаючи підприємця не лише до фінансової вигоди, а й до людяності. Штерн є тим, хто перетворює Шиндлера з цинічного ділка на героя-рятівника. Штерн діє в тіні, тихо, але ефективно. Він є уособленням опору нацизму, його зброя це фінансові документи. Навіть у найскладніших обставинах Штерн зберігає холонокровність і професіоналізм. Він не піддається емоціям, його розрахунки бездоганні, а плани виважені. Це дозволяє йому успішно маніпулювати німецькою бюрократією. Образ Іцхака Штерна у фільмі це спростування упередження про неважливість професії бухгалтера. Він демонструє, що в руках людини з високими моральними принципами навіть така нецікава технічна робота як бухгалтерський облік, може стати інструментом для здійснення великих справ і порятунку світу.

У стрічці «Втеча з Шоушенку» (1994), знятого за романом Стівена Кінга «РітаГейворт і втеча з Шоушенку» режисером ФренкомДарабонтом, образ ЕндіДюфрейна (актор Тім Роббінс) є одним із найяскравіших у

світовому кінематографі. Він є повним спростуванням стереотипу про нудного бухгалтера, перетворюючи цю професію на символ надії, інтелектуальної сили та опору системі.

Енді, засуджений за вбивство, якого не скоював, потрапляє до в'язниці. Професія бухгалтера стає для нього інструментом виживання. На відміну від фізичної сили, яка домінує у в'язниці, Енді використовує свої інтелектуальні здібності. Він допомагає тюремним охоронцям та адміністрації вирішувати їхні фінансові проблеми від заповнення податкових декларацій до ведення тіньового обліку для збагачення керівництва в'язниці. Завдяки своїм навичкам бухгалтера, Енді отримує привілеї та можливості, які дозволяють йому створити острівця вільного життя у стінах Шоушенку. Він організує бібліотеку, допомагає у навчанні іншим в'язням, доводячи, що освіта і знання вкрай важливі для збереження людяності.

Ведення обліку для корумпованого директора тюрми, створення фіктивних рахунків – це частина плану втечі. Образ ЕндіДюфрейна – це приклад того, що великі цілі вимагають часу. Він терпляче, рік за роком, пробиває тунель у стіні, паралельно прокладаючи собі шлях у тюремній ієрархії за допомогою своїх бухгалтерських навичок. У фільмі «Втеча з Шоушенку» професія бухгалтера стає метафорою внутрішньої сили, розуму, і надією на свободу, показуючи, що навіть у найскладніших обставинах людина може використовувати свої знання, щоб змінити свою долю.

У стрічці «Аудитор» (2016, режисер ГевінО'Коннор) Кріс Вульф (актор Бен Афлек) не просто бухгалтер, а винятково складний персонаж. Його образ є унікальним поєднанням людини з аутистичним розладом та «аудитора» кримінального світу. Кріс Вульф має унікальну здатність до обробки величезних масивів даних, бачить найменші неточності та закономірності там, де їх не помітили інші. Для нього цифри – це мова, яку він розуміє краще, ніж людські емоції. Вдень Кріс працює як звичайний бухгалтер у скромному офісі, допомагаючи пересічним громадянам з податками. Але вночі він стає високооплачуваним фрілансером для найнебезпечніших злочинних організацій у світі. Він аналізує їхні фінансові звіти, викриває шахрайство і розкрадання, виконуючи роль

суворого та небезпечного детектива. Військове виховання та фізична підготовка породжують своєрідне поєднання мозоку і м'язів, робить Кріса персонажем, який водночас може бути генієм за комп'ютером і небезпечним вбивцею.

Попри те, що Кріс працює на кримінальній структурі, його мотивація не у збагаченні. Він керується власним унікальним кодексом справедливості виправляє фінансовий безлад, що за своєю суттю є пошуком істини, а потім жорстоко карає винних. Його дії є проявом потреби в порядку, який Кріс шукає як у цифрах, так і в реальному світі.

У стрічці «Продюсери», як в оригінальній версії 1967 р. (режисерський дебют американського майстра комедійного жанру Мела Брукса, нагородженого премією Оскар за кращий оригінальний сценарій до цього фільму), так в музичній екранізації 2005 р. (режисерка Сьюзан Строуман) створено образ бухгалтера Леопольда (Лео) Блума. Цікавою є алюзія між фільмом та найвидатнішим романом модерну – «Улісс» (1920) Джеймса Джойса. Головних героїв пересічних обивателів, звуть однаково.

ЛеоБлум боязкий і сором'язливий молодий бухгалтер. Він живе нудним, одноманітним життям, і єдиною його «розрадою» є дитяча блакитна ковдра, яку він носить із собою, щоб заспокоїтися в моменти стресу.

Його характер протиставляється характеру Макса Бялистока, зухвалого збанкрутілого бродвейського продюсера. Коли Лео перевіряє фінансові звіти Бялистока, він випадково виявляє, що на провальній театральній постановці можна заробити більше, ніж на успішній. Ця ідея перевертає його життя з ніг на голову. Спочатку Лео вагається, чи варто втягуватися в шахрайську схему. Він боїться порушити закон, але зрештою бажання змінити своє життя перемагає. Протягом фільму Лео проходить шлях від заляканого клерка до впевненого партнера Макса. Образ ЛеоБлума у виконанні акторів Джина Вайлдера (1967) та Метью Бродеріка (2005) став культовим і є одним з найбільш впізнаваних у кінематографі. Він символізує звичайну людину, яка, потрапивши у незвичайні обставини, відкриває в собі приховані здібності та сміливість.

У якості приклада сатиричного зображення образу бухгалтера, можна навести серію з понад 10 італійських стрічок, які знімалися різними режисерами впродовж 1975 – 2000 рр. про життя і пригоди УгоФантоцці дрібного бухгалтера у великій компанії. Образ Фантоцці на екрані втілює Паоло Вілладжо письменник-сатирик, який у 1971 р. і вигадав цього кумедного персонажа своїх маленьких гумористичних оповідань. Фантоцці уособлює непомітного, скромного, залежного від керівництва службовця. Його робота безперспективна нескінченні папери, бухгалтерські справи. Усі пригоди Фантоцці це гепербалізоване відображення абсурду бюрократичної системи. Він постійно стикається з приниженнями від керівництва, безглуздими правилами, виснажливою корпоративною культурою. Стрічки наповнені соціальною критикою, але у сатиричному відображенні. Фантоцці живе і працює як «гвинтик системи», щоб бути успішним, треба позбутися індивідуальності, потрібно постійно підлабузничати і принижуватися. Побоювання втратити роботу або не отримати схвалення керівництва, створює герою безліч кумедних ситуацій, з яких він коли блискуче, коли із ганьбою виборсується. Завдяки великій популярності цих фільмів, мова середньостатистичного італійця поповнилася такими фразами як «У мене схрестилися пальці», «Ви такі гуманні!», прикметником «фантоцційський», виразом «а ля Фантоцці», яким характеризують життєві ситуації, які невдало почалися і ще гірше закінчилися.

Аналіз культурної еволюції образу бухгалтера свідчить, що ця професія, попри свою уявну нудність і технічний характер, слугувала своєрідним дзеркалом суспільних змін. З давніх часів і до епохи Відродження обліковець, будь то жрець, писар чи чернець, асоціювався з владою, знанням та порядком. Ця робота була не просто веденням обліку, а підтриманням гармонії у світі чисел, що надавало їй особливого статусу і поваги.

У період індустріалізації образ бухгалтера стає подвійним. З одного боку, він уособлює раціональність і дисципліну ключові цінності того часу. З іншого виступає як безликий клерк, символ рутинної одноманітної роботи, що відображає відчуження людини в машинному світі.

У сучасному кінематографі образ бухгалтера перестає бути комічною чи нудною фігурою, а стає символом несподіваної сили, інтелекту та морального вибору. Це чітко показано на прикладах Іцхака Штерна («Список Шиндлера»), ЕндіДюфрейна («Втеча з Шоушенку»), Кріса Вульффа («Аудитор»). Ці персонажі використовують свої навички як інструмент виживання, порятунку та боротьби за справедливість. Образ ЛеоБлума з «Продюсерів» демонструє, як навіть негативна, на перший погляд, ідея (заробити на провалі) може стати поштовхом для особистісного зростання.

Загалом, еволюція образу бухгалтера в культурі є відображенням того, як суспільство переосмислює значення інтелектуальних і технічних навичок. Ця професія, що колись символізувала лише порядок, у сучасній культурі перетворилася на метафору прихованого потенціалу, внутрішньої сили та здатності людини до великих звершень.

Овчаренко Тетяна

Національний університет «Одеська політехніка», м. Одеса

Сенченко Анастасія

Національний університет «Одеська політехніка», м. Одеса

Сучасна болгарська культура: нові формати культурної комунікації

Постановка проблеми. На сьогодні питання комунікації взагалі, і культурної комунікації особливо, є значущим чинником для сучасних культурних та соціальних процесів в суспільстві. Йдеться не тільки про комунікацію як про мовленнєве спілкування, скоріше це про передачу та отримання інформації різними вербальними та невербальними засобами.

І тому, на перший план під час вирішення питань комунікації виходять наукові завдання (дослідити взаємовплив та взаємозв'язок між культурою та комунікацією), і практичні завдання (дослідження нових форматів комунікації).

Для нашого дослідження ми не випадково обрали культуру болгар, бо «діалог культур Україна-Болгарія» розпочався ще в 1990 роках. Болгарія

одна з перших відгукнулася на прийняття Незалежності Україною, підтримала і відкрила своє представництво в Україні. І сьогодні, з початком війни, Болгарія відкрила свою кордони для біженців з України. Також відомі дані статистики про те, що Україна стала батьківщиною найпотужнішої та найбільшої у світі болгарської діаспори. Наші народи багато в чому схожі, а саме: мовною близькістю, слов'янське походження, спільні історичні долі (у складі запорізького війська було створено болгарський гусарський полк), веселим співучим темпераментом та гостинністю [1].

В сучасних умовах суспільні зміни відбуваються дуже швидко, і це стосується і соціо-культурного життя також. Змінюється мислення людей, їх ставлення до сучасних проблем, поширюються нові засоби комунікації (нові медіа-форми, інтернет ресурси, цифровізація тощо).

Поняття «комунікація» дуже важлива тема для вивчення та дослідження науковців з різних наукових галузей – філософія, соціологія, політологія, психологія, культурологія та філософія.

Американський антрополог Едвард Холл визначав, що «культура сама по собі є комунікацією, а комунікація культурою» [2]. Е. Холл запропонував вивчати культуру як комунікацію, що є окремою цариною людських відносин.

«Комунікація» походить від латинського *communicatio*, що означає «обмін», «спільність», «зв'язок». У сучасному розумінні це процес передавання інформації між індивідами або групами за допомогою вербальних і невербальних засобів. Комунікація це обмін інформацією між представниками різних культур.

Комунікація – це певний культурний код, який розуміють тільки учасники процесу комунікації. Він включає в себе всі елементи життя та культури різних народів: артефакти, архітектуру, національно зумовлену символіку, музику, пісні, танці, ритуали, народні звичаї, національну кухню, а також різноманітні форми задоволення, проведення часу, стосунків у родині і з друзями, навіть кольори, запахи і звуки, якими насичене життя нації.

Тому, можемо констатувати, що між культурою та комунікацією є тісний зв'язок. Культурний код певний маркер ідентифікації людини в суспільстві. Навіть не знаючи мови, ми можемо з одного звуку впізнати хто саме перед нами, і до якого типу культури відноситься людина. З одного погляду ми можемо відрізнати стилі архітектури, скульптури, художні стилі, тощо.

Якщо розглядати комунікацію між Україною та Болгарією, можна констатувати, що наші народи мають тісні зв'язки не тільки слов'янським походженням, а й спільністю історичної долі, багатовіковими відносинами у релігійному, культурному, господарському, громадсько-політичному житті.

Мета статті – показати динаміку розвитку комунікаційної моделі «діалог культур Україна-Болгарія» через нові форми (художньо-мистецькі, соціально-культурні, інтерактивні, цифрові, створення «місць па'мяті», збереження культурної спадщини тощо).

Аналіз останніх досліджень та публікацій показав, що тема цікава, і вже є багато наукових робіт щодо українсько-болгарських відносин. Певний ряд наукових праць розкриває питання та проблеми, які пов'язані із культурним життям у діаспорі, визначенням місця у розвитку україно-болгарських відносин, сучасному стану співпраці України та Болгарії, та іншим питанням дипломатії (Тимошенко Ю.О., Каковкіна О., Машевський О., Мінгазутдінова Г, Черник П., Лозинський П). Отже, можна зазначити, що Болгарія як партнер та союзник України, активно допомагає в захисті біженців, у вирішуванні гуманітарних та спортивно-медичних питань. Частина науковців (Москаленко В.В, Нікон Н.О, Смітюх Г.Є., Стрілецький В.В., Гвоздецька Б.Г) досліджує відносини між нашими країнами з точки зору менталітету, психологічних характеристик темпераменту, аналізу ціннісних аспектів культури та повсякденного життя.

Основний матеріал. Згідно статистики на 2001 рік (після перепису населення), у Болгарії проживало приблизно 3000 громадян українського походження. Але, з того часу багато чого змінилось, і після початку війни з Росією в Болгарії опинилося багато українців. Діаспора українців у Болгарії вважається такою ж потужною, як і діаспора болгар в Україні.

Відомо, що у місті Варна 24 серпня 2017 році відкрито культурний центр «Український дім», який запровадив нові форми роботи з українцями. Наприклад, курси вивчення англійської для дітей та дорослих, організація українських та болгарських національних, державних свят. Позитивною ознакою є те, що культурний центр співпрацює з владою міста, і допомагає українським військовим.

В Болгарії офіційно існувало 7 місцевих болгарських організацій, які займаються українцями або таке декларують у свої статутах написаних болгарською мовою. Серед нових форм комунікації між громадянами України та Болгарії – це відкриття недільних шкіл, запровадження електронного видання українською «Вісті», відкриття в Софійському університеті нової спеціальності - українська філологія, організація при посольстві України в Республіці Болгарія організовано «Український клуб» [12].

Новий «культурний поворот», нове осмислення відбувається у сфері української літератури. Це зовсім нові українські тексти та нові імена (С. Жадан, Ю. Андрухович), які відрізняються сучасною проблематикою та стилістикою. Сучасні автори стали відомі публіці в основному завдяки зусиллям видавництва «Парадокс» [13]. Слід визначити, що українська література близька та зрозуміла болгарському читачеві, бо відгукується своєю глибиною та сучасністю. Позитивним є тенденція до зростання кількості перекладачів з української мови в Болгарії.

В межах україно-болгарських відносин треба відзначити комунікацію через форми мистецтва, а саме кіно, музейне мистецтво, музику та ізомистецтво.

Так, болгарський кінорежисер Василь Барков, який народився в Україні представив на 14-ому кінофестивалі в Одесі стрічку «Край ріки». Це україно-болгарський кіно продукт, який знімали у місті Вілкове [14].

Наступним можна виокремити фотовиставку «Болгарська хвиля» в Болгарському культурному центрі міста Одеса, яка показала культурну спадщину та сучасне життя болгар. Це проект, який об'єднав творчі зусилля чотирьох членів НСФХУ, які мають болгарські коріння: Ірина Богомоленко, Олександр Візіров, Ігор Гержик, Лідія Літвінова. Чотири

автора, чотири теми виставки - архітектура та краєвиди різних регіонів України, портрети музикантів і пасторальні мізансцени, флора і фауна одеського Куяльника та заповідних зон, етнографічні замальовки, що передають повсякдення болгар бессарабського краю. Дата відкриття 20 серпня 2025 року [15].

Висновки. Болгарська культурна спадщина є важливою ланкою у формуванні європейського культурного простору, а саме України. Нові форми комунікації є культурними практиками, які показують взаємодію національного, європейського, універсального та локального елементів двох споріднених культур, і є спільною складовою культурної ідентичності Європи.

Мистецтво у своїх різноманітних проявах може стати головним елементом комунікації, адже у нього є універсальні «інструменти» для цього процесу: мова (знаки, коди), функції (виховна, естетична, пізнавальна, рекреаційна, гедоністична), творчий «продукт» (духовна та матеріальна спадщина), здатність відроджуватися як фенікс та поновлюватися.

Список використаних джерел

1. Баранник, В. (2023, 30 Липня). *«Фільм "Край річки" може змусити вас забути, що ви сидите в глядацькій залі»*. Детектор Медіа. <https://mu.edu.ua/c/4yWXV>
2. Верещагін, М. (б.д.). *Фотовиставка «Болгарська хвиля»*. МДУ. <https://mu.edu.ua/c/NYn84>
3. Возняк, Т. (Пер.). (1990). Фрагмент праці Карла Ясперса «Осьова епоха» [Електронна публікація]. CoolLib. <https://coollib.cc/b/332654-karl-teodor-yaspers-osova-epocha-fragment>
4. Гвоздецька, Б. Г., & Нікон, Н. О. (2019). Менталітет українських болгар як чинник соціальної орієнтації. *Науковий журнал «Габітас»*, 9, 59–64. <https://doi.org/10.32843/2663-5208.2019.9.10>
5. Hall, E. T. (1959). *The Silent Language*. Doubleday.
6. Каковкіна, О. (2010). Українська діаспора в розвитку українсько-болгарських відносин. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Серія «Історичні науки»*, 15, 110–120.
7. Литвинов, О. М. (2014). *Право як феномен культури: спроба філософського осмислення*. Янтар.

8. Машевський, О., & Мінгазутдінова, Г. (2019). Українсько-болгарські відносини (1991–2018 рр.). У *Україна і Болгарія в історії Європи* (С. 539–550).
9. Москаленко, В. В. (2011). Феномен етноменталітету: психологічний аналіз. *Вісник Харківського національного університету. Серія «Психологія»*, 985, 78–81.
10. Неборак, Б. (2020, 4 Серпня). *Наші культурні мости: україністика Болгарії, Польщі та Чехії*. bookexport@artarsenal.gov.ua.
11. Нікон, Н. О. (2016). Роль етнічних стереотипів у процесі формування толерантності на прикладі болгар Одещини. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Політологія. Соціологія. Право: зб. наук. праць, 3/4(27/28), 60–65.
12. Нікон, Н. О. (2018). Аналіз ціннісних орієнтацій болгар південного регіону України. *HABITUS*, 6, 100–105.
13. Павленко, В. В. (2003). Болгарія та українська еміграція. У В. А. Смолій (Гол. ред.), *Енциклопедія історії України* (Т. 1: А — В, С. 330). Наукова думка.
14. Смітюх, Г. Є., & Стрілецький, В. В. (2006). *Україна сакральна: минуле, сьогодення, майбутнє*. Знання України.
15. Табачник, Д. В. (2004). Українсько-болгарський договір про дружні відносини і співробітництво 1992. У Л. В. Губерський (Голова ред. кол.), *Українська дипломатична енциклопедія* (Т. 2: М — Я, 812 с.). Знання України.
16. Тимошенко, Ю. О. (2004). *Українсько-болгарські відносини в 90-х рр. ХХ ст.* [Автореф. дис. канд. іст. наук]
17. Черник, П., Лозинський, П. (2009). Особливості сучасних українсько-болгарських двосторонніх відносин. *Науковий вісник Ужгородського університету: Серія «Політологія, соціологія, філософія»*, 13, 244–248.

Зайцева Емма

Академія культури і мистецтв, м. Ужгород

Взаємодія моди і театру в регіональній культурі Закарпаття 1980–2000 років

У знаковій системі мода і театр відбивається об'єктивний світ, його сприйняття та відтворення. Прагнення моди до соціальності, яка тішиться сама собою, будучи дзеркалом, що відображає бажаний образ. Віртуалізація свідомості, характерна для сучасної дійсності, призводить до того, що людина починає сприймати світ як ігрове театральне середовище. Логічним і правильним стає підхід до розгляду моди через призму театралізації соціуму у регіональній культурі.

Театр як естетична категорія розглядалась в майстерності режисерів М. Євреїнова, Л. Курбаса, В. Мейерхольда; в працях науковців Р. Барта, П. Богатирьова, Ю. Лотмана ін. Питання моди та костюму досліджували Н. Доброєр, А. Дмитренко, О. Зайцев, А. Кікоть, Л. Ковальчук, І. Несен, Т. Ніколаєва, П. Паві, які розглядали її у контексті народної культури, предметного світу, театального костюму у творчості відомих художників. Науковець І. Несен зазначає, що «від початку XX ст. сценічний костюм помітно розширив свій стильовий діапазон, доповнившись повсякденними силуетами вбрання у стилі модерну. Ця обставина обумовила зміну ролі костюму у виставі, який став менш непомітним елементом, що разом із декораціями, слугував візуальним тлом розвитку сюжету» (Несен, 2021). П. Паві стверджував, що «одяг на сцені стає все більш функціональним та інтегрованим у загальну розробку сценічних знаків. З моменту появи на сцені він стає театральним костюмом, слугуючи для досягнення ефектів ампліфікації, спрощення, абстрагування, читабельності» (Паві, 2006).

Мода, так само як театр, архітектура, формуються в умовах життєвого укладу жителів кожного регіону і підлаштовуються під нього. Зміни в способі та стилі життя змінюють наші уявлення про красу і цей процес простежується у костюмі, архітектурному та театальному середовищі. Костюм як складова моди виступає атрибутом культури, пов'язаний з етнічними і соціальними категоріями функціонування людського суспільства регіону, він несе інформацію про різні сфери діяльності людини, відображаючи спадковість поколінь та народні традиції.

За свою історію мода і театр завжди працювали із текстурами, поєднуючи різні матеріали, враховуючи закони театральної композиції. Так, у моді 1980–2000 рр. з'являється новий вид творчості – дизайн костюму, призначенням якого було створення соціальної доцільності у формуванні регіонального середовища. Р Барт стверджував, що «шик костюма, вишукана невимушеність антикварної драпіровки, яка виглядає так, ніби зійшла з подіуму Dior, модна манера криноліну – все це шкідливі алібі, які розмивають ясність аргументу, роблячи костюм вічною і «вічно молодого» формою, вільною від вульгарних випадковостей історії і, як ви можете здогадатися, це суперечить правилу, яке ми заклали на самому початку» (Barth, 1955).

Мода у закарпатських професійних театрах стала показником складних стосунків у суспільстві, відображаючи державну ідеологію. Так, художники закарпатських театрів (І. Балла, О. Богатирьова, Т. Глухова, В. Гресь, Е. Зайцева, О. Кондратюк, О. Левицька, В. Степчук) стають демонстраторами модних ідей у театральному костюмі (мал. 1). «Театр завжди відображав еволюцію моди, поступово відходячи від класичних стандартів і йдучи шляхом модернізації. Трансформація від класики до сучасності відбувається не лише в акторській грі та сценарії, але й у костюмах та декораціях, які стають важливою частиною сучасного театального мистецтва» (Мода в українському театрі, 2025).



Мал. 1. Сцена з вистави «Венера в хутрі» за Леопольд фон Захер-Мазох.

Художник – заслужений діяч мистецтв України Е. Зайцева Ужгород.

Драмтеатр.2024. Фото О. Попов

Так, Вікторія Гресь у костюмах до вистав: «Здрастуйте, я ваша тьоття» Б. Томаса (Ужгород, 1988), «Викрадення сабінянок» Д. Келлера (Ужгород, 1989) розкриває європейські модні тенденції (мал.2), які панували в цей період у міському костюмі (Зайцев, Зайцева, 2021).



Мал. 2. Сцена з вистави «Здрастуйте, я ваша тьоття» Б. Томаса
Костюми – В. Гресь. Ужгород. Драмтеатр.1989

Художниця Віра Степчук у виставах українського музично-драматичного театру: «Сватання на Гончарівці» (Ужгород, 1992) та «Шельменко денщик» Г. Квітки-Основ'яненка (Ужгород, 1994), «Матинаймичка» за Т. Шевченко (мал. 3) та «Сто тисяч» І. Карпенко-Карого (Ужгород, 1997) демонструє українське автентичне народне вбрання, підсилюючи елементами (пояс-крайка, темно-вишневі коралі та кольорові сережки). При роботі над народним костюмом художниця суворо дотримувалася форми і пластичності, пропорційності форм і характеру колірних рішень, декоративного рішення костюма і його емоційного враження. Дослідник театральної культури О. Зайцев зауважував, що «сценічний костюм в українському драматичному театрі 1946–1999 рр. підкреслює найбільш особистісні аспекти драми, адже одяг, який носять актори у виставі, додає їй цінності з точки зору кольору, форми та фактури» (Zaitsev, 2024).



Мал. 3. В. Степчук. Ескіз костюмів «Мати-наймичка» за Т. Шевченка Ужгород. Драмтеатр.1997. З архіву В. Степчук

Олена Левицька у виставі «Маскарад» (Мукачєво, 1996) демонструє романтизм у костюмах героїв, блиск та мішуру маскарадних залів стилю ампір. Художниця використовувала різні художні інструменти, такі як силует, пропорція, об'єм, поза, жест, рух, текстура, фактура, кольори, колірна гама при формуванні сценічних костюмів, які підкорювали художню ідею усієї вистави.

Угорський сценограф І. Балла у виставі «Ведмідь. Освідчення. Про шкоду тютюну» А. Чехова (Берегово, 1997) створює костюм який стає специфічним культурним та соціальним кодом театральної вистави. Використовуючи модні тенденції театрального костюму, художники створювали і розкривали сценічний образ на театральних сценах Закарпаття. «Трансформація класичних образів в костюмах та декораціях відбувається не тільки за допомогою нових матеріалів, але й за рахунок експериментів з формами та кольорами. Модний дизайнер та модельєр українського театру постійно шукають нові способи втілення класики в

сучасність, створюючи унікальні образи, які здивують та вражають глядачів» (Мода в українському театрі, 2025).

Таким чином, досліджуючи моду і театр, можна зробити висновок, що вірно підібрані елементи театрального костюму та модних аксесуарів створюють сценічний костюм героя, який впливає на сприйняття театральної вистави. Будучи частиною культурного простору, костюм відображає зміни в існуванні на рівні уявлень про моду. Мода, як середовищний контекст, допомагає впливати на сприйняття театральної вистави, яка постійно розвивається у регіональній культурі Закарпаття.

Список використаних джерел

Barth, P. (1955). *Maladies du costume de théâtre*. Théâtre populaire.
<https://mu.edu.ua/c/VMyyV>

Зайцев, О., & Зайцева, Е. (2021). *Театрально-декораційне мистецтво Закарпатського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. братів Ю.-А. та Є. Шерегіїв 1946–2021 рр. (до 75-річчя заснування театру)*. Аудор-Шарк.

Мода в українському театрі – еволюція стилю від класики до сучасності. (2025). <https://www.google.com/search?q=Fact-News.com.ua>.
<https://mu.edu.ua/c/4xbQV>

Несен, І. (2021). Костюм театру корифеїв: типи і форми (1882–1914). *Збірник наукових праць ЛОГОС, 4* (С. 92–96).
<https://doi.org/10.36074/25.12.2020.v4.30>

Паві, П. (2006). *Театрознавчий словник*. Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.

Zaitsev, O. (2024). Stage costume in the cultural space of Transcarpathia in the 20th and first quarter of the 21st century. *Культура і сучасність: альманах, 26(2)*, 39–47. <https://doi.org/10.63009/cac/2.2024.39>

Афоніна Олена

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

Творчість композитора в музичній культурології

Музична культурологія вивчає музику як явище культури, у якому вона відображає духовне життя суспільства, епохи або світогляд композитора, виконавця, критика чи слухача. Особистість композитора та

його творчість допомагають з'ясувати місце і роль музики в загальній культурі, зрозуміти, як музика формує людину або суспільну думку; показати, як через твори музичного мистецтва виявляються цінності, ідеї, розвінчуються або формуються міфи, ідентифікуються національні риси.

Тому серед завдань музичної культурології важливим є дослідження музики на прикладі композиторської творчості. Композитор є особистістю, яка представляє зв'язки з оточенням (родина, освіта, суспільство). Саме тому знайомство з митцем доцільно починати з його життєвого шляху та подій, що вплинули на становлення особистості. Освітнє середовище й учителі розкрили творчі нахили майбутнього музиканта. У мистецькому середовищі виникли творчі контакти, що розширили сферу його професійної діяльності.

Усе, що оточує композитора, відображається в його музичних творах. Знання, отримані митцем, а також зацікавлення літературою, традиціями, філософією, релігією та різними видами мистецтва стають джерелом тем, образів і засобів виразності. Прикладом цього є творчість фантастично обдарованого композитора – філософа в музиці й поезії Віктора Степурка. Розглянемо його твори через призму композиторського світогляду та виявлення зв'язків між історичним часом і музичним стилем.

Твори В. Степурка часто розглядаються як яскравий приклад поєднання композиторських технік ХХ століття з надзвичайним ліризмом і мелодійністю, що походить від українського фольклору. Прикладом можуть слугувати його обробки різдвяних пісень світу та українських коляд у виконанні Муніципального академічного камерного хору «Київ» під орудою М. Гобдича. Однак і твори інших жанрів композитора також вирізняються мелодійністю – зокрема, хорові та інструментальні. Серед викладачів В. Степурка були майстри Л. Венедиктов і М. Скорик, які справили значний вплив на його становлення.

Важливими для митця є його філософські погляди й ставлення до життя. У В. Степурка – сім симфонічних драм, у яких поєднуються філософський зміст і емоційність, конструктивна чіткість форми, притаманна європейській симфонічній традиції та творчості українського

композитора Б. Лятошинського. У творчості Лятошинського відбулося зародження ідейно-художніх засад українського драматичного симфонізму. Уже в його юнацьких Першій і Другій симфоніях чітко окреслені основні риси симфонічної драми – гостра конфліктність образних сфер, розкриття психологічної напруженості, глибоких емоційних переживань, зосередженість на внутрішньому світі сильної особистості.

У Симфонічній драмі №2 В. Степурка під назвою «Острови дитинства», за словами композитора, у візуально-символічній формі розкривається сутність протистояння двох образних сфер – «буремної стихії» та «паперового кораблика», які є символами людини і цивілізації. Морально-етичні принципи митця та його розуміння ролі музики як служіння ідеалам лежать в основі творчості Степурка.

У симфонічній драмі «Пам'яті жертв тоталітаризму» В. Степурко звернувся до теми глибокого осмислення трагічних сторінок історії, духовного страждання народу та боротьби людського духу за свободу й гідність. У цьому творі композитор використав тему з квартету Л. Бетховена фа-дісз мінор, ор. 131, ідея якого пов'язана з філософським осмисленням життя як шляху від страждання до просвітлення. Німецький композитор передав її через глибоку духовність, драматизм і відчуття примирення у фіналі. Музична тема в Степурка стає трагічним символом.

Отже, знайомлячись із життєтворчістю сучасного українського композитора, ми водночас заглиблюємося в епоху тоталітарного минулого, проводимо паралелі з творчістю класика, виявляємо зв'язки між стилями та стилістичними особливостями.

Поняття симфонічної драми займає важливе місце в музичній культурології. Цей жанр поєднує філософське осмислення людського буття з глибоким емоційно-психологічним змістом. Його розвиток у європейській музиці ХХ століття став формою художнього узагальнення драматичних колізій епохи, відображенням внутрішньої боротьби людини з історичними, соціальними й духовними обставинами.

Постає також питання культурної та музичної спадкоємності. Творчість В. Степурка можна розглядати в контексті спадкоємності з

творчістю П. Гіндеміта, Б. Лятошинського, Г. Малера та інших композиторів.

Представник пізнього романтизму Г. Малер прагнув показати музичного героя з глибокими почуттями, включно зі стражданням. Його творам притаманна програмність, часте самоцититування (зокрема у 6-й, 7-й і 1-й симфоніях, а також у піснях). Характерною є й любов до використання нехарактерних інструментів (дзвіночків, молоточків тощо) для передачі екстремальних ефектів. Малер часто імітував у музиці немuzичні звуки – наприклад, у Першій симфонії використав інтонації популярної музики з елементами клезмеру та імітацією пташиних криків. Усе це поєднується з оркестровими барвами, що нагадують Р. Вагнера й А. Брукнера. Подібні поєднання різностильових шарів відгукуються у творах українських композиторів – В. Сильвестрова («Тиха музика»), Є. Станковича («В гостях у Вівальді»), М. Скорика («Партита»). Як і Малер, В. Степурко часто звертається до класико-романтичних алюзій і цитат, створюючи музичні «попури», де поєднуються стилістично різні пласти. Це зумовлює фрагментарність, розірваність музичного матеріалу, відсутність єдиної кульмінації та завершених мелодій.

Для П. Гіндеміта характерне конструктивно-лінійне мислення, засноване на логічній побудові музичного матеріалу та поліфонічній організації фактури. Подібні риси проявляються й у творчості В. Степурка — зокрема, у симфонічних драмах №1 і №2, де відчутна спорідненість із манерою Гіндеміта — раціональністю, чіткістю форми та внутрішньою напругою розвитку.

Музичні традиції змінюються й оновлюються в сучасності. У творі «Симфонічна драма №1» (із солюючою флейтою, 1982) В. Степурко цитує Coda із Симфонії №3 («Літургійна», 1946) А. Онеггера. Твір Степурка є концептуально розвиненим, із чітко сформульованою філософською програмою. Через цитату з Онеггера композитор вступає в полеміку з європейською гуманістичною традицією, осмислюючи духовну кризу сучасної людини. Твір Онеггера був написаний після Другої світової війни й, за словами автора, мав показати реакцію сучасника на варварство, безглуздість і страждання. З культурологічного погляду, цитування

СтепуркомОнеггера є не лише музичним прийомом, а й жестом спадкоємності подій.

Таким чином, композиторська творчість узагальнює тенденції свого часу, відображаючи духовно-естетичні пошуки епохи, її ідейні, культурні та стилістичні особливості.

Романенко Анастасія

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ

Іваненко Марія

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ

Імперативи сучасної оперної культури: традиційне

/ перформативне, акустичне / електронне, академічне / народне

Дослідженняприсвячено осягненню такого культурного явища як оперний жанр ХХ–ХХІ столітьв культурологічнихвимірах. У фокусі нашої увагивиокремлені мета сучасного видовища в межах театросфери; скільки людей-учасників та в якій пропорції задіяно (вокаліст, танцівник, інструменталіст, лайв-електроніка, лайв-відео артист); які в них ролі; яке обладнання/музичний матеріал потребує постановка; чи «затишно» публіці в процесі реалізації (організація marketing / advertising, development / guestrelations); суголосність, дотичність глядача (specialevents / developmentservices аж до прояву акціонізму / співтворення просторових інсталяцій); управління сучасним оперним театром. Закономірно, що музиканти та співаки-актори зіштовхуються із різними викликами у ході театральної постановки. Музикант оркестру / інструменталіст в театрі у першу чергу тісно взаємодіє з музичним інструментом, йдучи від музичного інструмента і далі, а співак-актор – від людини / співака-актора, диригента у тандемі з режисером і далі. Музика у першому випадку ризикує перетворитися лише на «декоративне» оформлення, а артист-музикант – на репрезентатора у лоні елітарного мистецтва. Відтак, співак-актор завжди знаходиться у пошуку, тобто в нього ширші простір для маневру, мобільність. У результаті чого до оперного жанру звідусіль

привносяться «знахідки» (сприйняття музичного матеріалу композиційно, в кольорі тощо), які й характеризують «нову театральну естетику».

Актуальність та доцільність дослідження.

Феномен культури «сучасний оперний театр» представляє собою як створення різноманітних інституцій (культурних центрів та фондів) або програм для сприяння розвитку культурних зв'язків між країнами, так і productionprocess, що, будучи безперервним, представлено на сцені від традиційних монументальних оперних творів до надсучасних камерних мультимедійних вистав. **Аналіз публікацій.** Наразі, в оперній сфері, потужно виокремилися такі механізми як підкорення обширу електроакустикою; сприйняття опери в якості одного із перших прикладів мультимедійного мистецтва взагалі (із характерним синтезом акустики та музики); з'ява «просторовості» у глибочинь/саму серцевину сценічного майданчику, спрямовану аж назовні, аж до розчинення в соціальному (див. [2], [7], [3]). Крім того, простором сцени можна й потрібно «гратися» (наприклад, явище «балету будівельних кранів» в постановці В. Троїцького [5, С. 37], де простір виступає як художній елемент взаємодії). Театральне мистецтво, таким чином, стає потрібним фокусом, через який заломлюються сенси/увага «непідготовленого» глядача, формуючи відносини між креатором і аудиторією, між «персонажами» оперної дії (наприклад, робота зі звуком у просторі як модифікація звукового результату, залежного від того, куди спрямовується звук артистом безпосередньо – ліворуч, праворуч, далі, ближче). Так відбувається процес «обживання» сцени-дому, а в світовому оперному ландшафті підсвічуються нові художні форми, важливі тенденції/тренди.

Мета роботи та її наукова новизна – окреслити за рахунок чого відбувається трансформація імперативів (рецепційних вимог) «мешканців» сцени-дому, пов'язана із культурними, соціальними чи естетичними умовами осучаснення оперного жанру.

Об'єктом роботи виступає концепція сучасної опери як не про «полегшеність»; цей феномен вимагає досвідченості інтерпретатора/публіки (насамперед духовної зрілості); у такій оперній постановці може не відбутися явної «краси», виставленої напоказ, або ця «краса» може бути й шокуючою.

Методологічне підґрунтя.

У роботі були використані наступні методи дослідження:

- культурологічного аналізу – задля осягнення впливу тематики сучасної світової оперної культури, дещо замкнутої самої на собі, на українську оперу;
- жанрово-стильовий метод – для вивчення художніх та інтонаційних особливостей сучасних оперних постановок, амбівалентних за характером.

Результати дослідження.

Істотним фактором для будь-якої театральної постановки являється сама організація або її перформативна база. Тобто як увесь величезний сучасний оперний *perpetuummobile* працює в дійсності, чи існують загальні принципи й методи його роботи, певна ідеологічна спрямованість, «культурне» бачення/нюх.

Так, у провідному італійському театрі «LaScala» акцент зроблено на органічному (заклад відкрито в 1778 році оперною постановкою «*Eurorapiconosciuta*» А. Сальєрі; споруду в стилі неокласики зведено на невеликій площі – місці, де колись розташовувалася старовинна згоріла церква «*SantaMariadellaScala*»; у глядацькому залі із п'ятьма ярусами лож відбувалося становлення світових зірок – оперної співачки М. Каллас, композиторів-авторів знакових опер Дж. Верді та Дж. Пуччіні, виставки-експозиції на честь яких представлено в музеї театру й понині). Тобто на теренах театральної сцени минуле зустрічається із майбутнім (взаємозв'язок та перетин культур різних епох або принцип трансформера за Т. Кривошеєю-Т. Гуменюк, див. [4]). Мова йде про пошук збалансованості модернових декорацій (за допомогою живопису, графіки, архітектури, сценічної техніки, проєкції, кіно), світлових спецефектів, авангардних костюмів/гриму, ракурсних рішень роботи зі сценою (потрібна передача руху й простору), з одного боку, та про імплементацію класичного оперного сюжету (на кшталт постановок Ф. Дзефіреллі, режисера і художника із традиційним (історично поінформованим) підходом) – з іншого. Сюди можна віднести, наприклад, постановки опер із режисурою М. Мартоне та сценографією М. Паллі. Такі оперні «графіка» й «пластика» (поєднання художнього прототипу з його рецепцією) надають можливість публіці освіжити вже знайомі для неї

елементи текстології опер, екстраполювати їх на сьогодення або ввести у «коло друзів» щось зі світу екзотики (техніку співу чвертитонами у вишуканості музичної «пташиної» мови S. Sciarrino (опера «LuciMieTraditrici») або експресіоністський *sprechgesang*/розмовний спів, що вже не речитатив, а зовсім інше – декламаційне, тобто художнє «читання» або «мовна мелодія»).

В одному із найвідоміших театрів Сполучених Штатів Америки – Metropolitan Opera (The Met) – особливу увагу приділено *mediadepartment*: vlogging, blogging, podcasting, brodkasting (хоча *broadcasts*/трансляції опер й орієнтовані на різноманітнішу аудиторію навіть через традиційні онлайн- та радіостанції, подкасти чи відеозаписи все ж безпосередньо звертаються до «конкретних» інтересів публіки, відокремлюючи «мить фізичного акту (гри) від артистичного рішення» [1, Р. 369]). Крім того, проглядається орієнтація на ексклюзивність відеоконтенту, його артоб'єктність (на черзі – нова постановка опери-коміксу М. Bates). З'являються ресурси для глядача у ракурсі «побачити/прослухати значно більше», отримати не гірші враження, ніж від традиційного перегляду у залі офлайн, з певними розширеними можливостями. Це відбувається за рахунок – субтитрів англійською мовою, сюжетної трактовки у вступі/епілозі до опери музикознавцями-експертами, культурологічних коментарів диригентів чи артистів (з ілюстраціями-прикладми), задіяних у постановці або навіть екскурсій за лаштунки, відкриваючи перспективи для спеціалістів-культурних менеджерів з української оперної індустрії у розставленні «професійних» акцентів (поєднання вокалу з грою на музичних інструментах в «оперному кадрі»; тотальна взаємодія «диригент-композитор-режисер»). Останнім часом сформувалося офіційне міжнародне стажування у рамках ініціативи О. Зеленської–П. Гейбла–К.-Л.. Вілсон, яку можна охарактеризувати наступним чином: «The Met – амбасадор української музики» (окрім залучення культурних менеджерів на часі й створення оперного продукту новими композиторами з України).

На відміну від TV-направленості в The Met, із об'ємністю групи саме оперного виробництва, німецькі та австрійські фахівці зосереджуються на «*arthouse* видовищі» або оперуванні довільними музично-виконавськими

індикаціями/ситуативною інваріантністю. Адже вони концентруються на оперних спектаклях, розрахованих на більш вузьке коло глядачів, але порушуючи як гострі соціальні аспекти, так і глибокі питання внутрішнього світу людини (її психологізм, психосферу). «7 смертей Марії Каллас» сербської майстрині перформансу М. Абрамович (прем'єра відбулася у BayerischeStaatsoper за участю української співачки О. Kulchynska у часи COVID-19 – 2019/2020), де автор спробувала себе в амплу головної героїні, сконцентровано на семи варіантах «вмирання діви» заради кохання в опері. Сюди входять – задуха, туберкульоз, радіація, загибель у вогні, самогубство, божевілья чи від ножового поранення. Арії Тоски, Чіо-Чіо-сан, Кармен, Дездемони, Норми, Віолетти та Лючії у перформансі М. Абрамович виконують сім різних оперних прим. Музику до опери «7 смертей Марії Каллас» написав сербський композитор М. Нікодієвич. Так створюється потрібний для креатора ефект поліфонії різних часопросторів життєтворчості відомої співачки (мінімум трьох – на екрані, в ліжку та музично) із залученням від режисера до артистів, композитора – тобто усіх носіїв задуму.

Постановки інституції «OperaRaga» (м. Краків, Польща) у сфері оперного мистецтва (наприклад, «Елегія до Брамса» – робота К. Лади у The ŁaźniaNowaTheatre, 2025) пов'язані не лише із «картинкою та звуком»/кіноопера, віртуальна опера. Хоча і тут зустрічаються експерименти – тотальна оголеність людського тіла (задіяні майже усі учасники вистави, від танцівників до співаків-акторів), поєднання драматичної акторської гри та оперного співу (в основі – хорально-симфонічна творчість Й. Брамса) із незмінною вимогою природності тембру голосу, наповненості резонаторного резервуару та чіткої дикції (що саме являється головним – текст як логіка, наука чи підтекст як почуття, ритуал – залишається невизначеним, риторичним питанням автора до глядачів). Однак, у постановці обов'язково залучено ще й «культурні рецептори»: дотик, запах чи навіть смак (в чому проявилася й апеляція до медитативності або «східного театру»). Сцену заздалегідь закрито захисною плівкою. Усе відчувається глядачем ніби «по-справжньому», вкрай реалістично – через технічні системи подачі дощу або фізичне окурювання ладаном. Таким чином, реципієнт може сповна (на собі)

відчуті усі драматичні катаклізми у ході стимуляції власних сенсорів/відчуттів, поєднуючи стихію та культуру.

Участь глядача в такому видовищі як оперний театр (де музика нібито лише йде в угоду текстові) пов'язана із отриманням унікального «комплексного» досвіду (уявна простота як «нечувана складність» [7, С. 172], девальвація через гумор/«іронізація» сценічного процесу/драма абсурду). Існують оперні проєкти (зокрема, набутки з «інструментального театру» німецько-аргентинського композитора М. Kagel чи «Псалом» («Наративні дослідження») норвезького композитора Т. Райнхольдтсена), які заслуговують на їх імплементацію в Україні, слухні для вибудови стратегічного теперішнього (пошук «нової якості»). А також й такі, як наприклад, опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського у постановці І. Уривського за мотивами повісті «Захар Беркут» І. Франка (до речі, режисера, сфорованого на драматичній театральній сцені, чий спектакль «Конотопська відьма» набув «hymnos-масштабування»), що говорять про потенціал культивування «покращень» на українській землі (недопущення «муміфікації» оперного репертуару, визначення подальшого розвитку оперосфери). «Матері Херсона» українського композитора М. Коломійця про викрадення і депортацію майже 20 тисяч українських дітей у ході російської агресії (лише «народжується» в наші дні, наразі – на етапі створення клавіру) чи недавня прем'єра «Вишиваний. Король України» (2021) іншого українського композитора А. Загайкевич – опери, що утілюють собою «психотерапію переживанням» щодо подальшої долі України, її трагедію «травмованої пам'яті». Мікст оперного співу, «білого» чи лемківського а capella разом із грою оркестру й електронікою (використано в увертюрі, голосі наратора, у сценах опери – «Молитва», цитування листів, які лемки пересилають до США), введення до лібрето алегоричних образів-героїв Долі, Туги і Пам'яті дають іншому українському композитору Д. Кузяк в опері «Голос» можливість інтелектуалізації історії (дві сестри/уособлення різних прошарків суспільства України, яких розділено і тільки «голос минулого»/пісня єднає їх між собою).

Висновки і перспективи дослідження. Зрештою, зміна глядацького світогляду через призму оперосфери відбувається завдяки:

- ідеї створення театральної постановки в якості конгломерату для думок з акцентом на їхню «гігієну»; тобто очищенню від застарілих або колоніальних кліше чи наративів (глядач завжди повинен залишатися «чистим для здивування», бути відкритим до всього нового та невідомого, зрештою «щиро вірити», але підходячи до процесу сприйняття таких цінностей, як відкритість, спільнота, різноманітність, з високими інтелектом та смаком);

- захопленість розвитком усього технологічного для сучасної оперної сцени з можливістю звернення до сенсорно-афективного – освітлення, звукове обладнання, спринклерні технології, фумігація димом (на перший план виходять специфічні модальності «сенсорна культура», «виховання почуттів»); важливим стає «механізм» пошуку та визначення поля ідентифікації між театром і його «мешканцями» (глядачами) та навпаки – між «мешканцями» і театром;

- експозиція специфічних художніх жестів-маркерів/демонстрація «власної інтимності» у прив'язці до певних оперних труп, театральних виконавців чи композитора.

Таким чином, сучасний оперний жанр в його синтетичності/синкретичності (мікст музики, простору, соціального) дає необхідну свободу/відкритість для творення «нового світу».

Список використаних джерел

Bazzana, K. (2005). *Wondrous strange. The life and art of Glenn Gould*. Oxford University Press.

Кабка, І. (2025). *Метаморфози оперного жанру в українському музичному мистецтві доби незалежності* (Дипломна бакалаврська робота, Національний університет «Києво-Могилянська академія»).

Кияновська, Л. (2010). Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*, (89), 47–57.

Кривошея, Т., & Гуменюк, Т. (2019). Рецепція «perola barossa» (дивовижна перлина) в сучасному художньому просторі України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (1), 20–25.

Рижова, М. (2025). *Роль режисера в процесі створення сучасної української опери (на прикладі моноопер Віталія Губаренка)* (Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтв, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського).

Сіренко, Л. (2020). «Де шукати сучасну оперу?» #1: Алла Загайкевич та опера «Вишиваний». *The Claquers*. <https://mu.edu.ua/c/NEmpN>

Кириллина, Л. (2009). *Бетховен, Л. Жизнь и творчество* (Т. 2). Научно-издательский центр «Московская консерватория».

Лись Дар'я

Національний університет «Одеська політехніка», м. Одеса

Донат Даніла

Національний університет «Одеська політехніка», м. Одеса

Цифровізація музейного простору як чинник трансформації культурної спадщини

Досліджено вплив цифровізації на діяльність музеїв в епоху глобалізації та стрімкого розвитку інформаційно-комунікаційних технологій. Аналізуються різні аспекти інтеграції цифрових технологій у музейну діяльність, включаючи використання віртуальної та доповненої реальності, роботизованих елементів та мультимедійних проєкцій. Підкреслюється, що цифровізація змінила не тільки способи створення музейних експозицій, але й сприйняття відвідувача відносно музейної колекції. Наводиться приклади VR-постановок, які дозволяють відвідувачу стати частиною виставки завдяки 360-градусному огляду. У цьому контексті цифровізація розглядається не тільки як інструмент, а й як медійне середовище, в якому музей розвивається, розширюючи межі традиційної виставкової діяльності.

Конвергенція та інтеграція комп'ютерних технологій і телекомунікацій принесли глобалізовану культуру в індустріальне суспільство, встановили світові тенденції в сфері дозвілля і популярних розваг. Електронна революція, глобалізація засобів масової інформації та цифрова культура, що виникла з мережі Інтернет, мають набагато більший

потенціал для здійснення соціальних змін у порівнянні з телебаченням і радіо [1]. Відповідно, художники почали використовувати комп'ютерні технології для створення творів мистецтва, які неможливо було б створити іншими засобами або техніками. З появою комп'ютерів значення, зміст і положення реальності практично повністю змінилося. Віртуальність зайняла місце традиційної реальності на всіх рівнях, виходячи на передній план й у музейно-виставковій діяльності [2].

Сьогодні передові комунікаційні технології та цифрові платформи сприяли безпрецедентній транскордонній культурній інтеграції, що дозволяє поєднати традиції корінних народів із глобальними впливами. Ця гібридизація привела до прояву унікальних форм культурного самовиявлення, особливо в таких речах, як музика, мода та кулінарія. Наприклад, традиційні кулінарні практики були адаптовані для включення світових інгредієнтів і техніки, що привело до створення кухоньфьюжн, які виходять у різноманітну аудиторію.

Однак, швидкий темп культурного обміну не обійшовся без проблем. Домінування культурно потужних країн, часто опосередковане технологіями, призвело до маргіналізації менш домінуючих культурних практик. Культурна гомогенізація – це втрата унікальних місцевих традицій на основі загальноприйнятих, глобалізованих норм – є постійною проблемою. Платформи соціальних мереж, виступаючи в якості інструментів культурного самовиявлення, часто посилюють гегемонічнінаративи, запам'ятовуючи голос і традиції корінних народів. Технологічні інновації змінили те, як люди та спільнота взаємодіють з культурними традиціями та конструюють ідентичність.

Інтеграція цифрових інструментів у повсякденне життя демократизувала доступ до культурних знань, забезпечуючи більш широку участь у збереженні та самовираженні культури. Цифрова епоха привела до прояву кіберкультурних спільнот та ідентичностей, сформованих у віртуальних просторах. Ці культури виходять за рамки географічних і тимчасових кордонів, створюючи нові форми взаємодії та належності.

Онлайн-ігрові середовища, платформи соціальних мереж і простори віртуальної реальності стали центрами розвитку субкультури з різними мовами, символами і нормами. Наприклад, багатокористувацькі онлайн-ігри, такі як WorldofWarcraft, сприяли появі «гільдій» – віртуальних спільнот із загальними цілями, структурами управління та культурними

практиками. Ці спільноти є прикладом того, як технології дозволяють створити згуртовані соціальні групи навіть без фізичної близькості. Аналогічним чином, платформи соціальних мереж сприяли формуванню нішевих спільнот, зосереджених навколо загальних інтересів – від мистецтва та музики до соціальної активності.

Сьогодні культурні артефакти та практики повинні оцифровуватися з урахуванням їх первісного контексту, гарантуючи, що їх значення не буде втрачено або привласнено, тобто з дотриманням норм авторства та доброчесності. Наприклад, спільні проєкти за участю місцевих спільнот можуть гарантувати автентичність і важливе представлення культурної спадщини [3].

Паралельно з цим, розвиток віртуальної та доповненої реальності відкриває нові можливості для збереження культури та освіти. Віртуальні музеї, інтерактивні культурні заходи та платформи цифрового суспільства можуть принести традиційні практики світовій аудиторії, сприяючи міжкультурному взаємозв'язку та зберігаючи цілість самотньої культури. Технології високороздільної візуалізації, 3D-сканування та віртуальної реальності створюють імпульсивні цифрові репліки, що дозволяють досліджувати та вивчати культурну спадщину без ризику фізичного пошкодження [4].

Цифрові рішення покращують інтерпретацію та презентацію культурної спадщини, роблячи її більш цікавою та доступною для ширшої аудиторії. Завдяки інтерактивним мультимедійним платформам, віртуальним виставкам та додаткам доповненої реальності відвідувачі можуть інноваційно ознайомитися з культурною спадщиною. Музеї та художні галереї охоче перейшли на цифровізацію за допомогою фотографії та 3D-сканування, а для зберігання та управління цифровими активами використовуються системи управління колекціями. Крім того, для залучення кінцевих користувачів були розроблені такі додатки, як віртуальні музеї, доповнена реальність (AR), віртуальна реальність (VR) та змішана реальність (MR). Широке впровадження цифрової спадщини призвело до створення великих колекцій візуальних активів, супроводжуваних метаданими, що утворюють великі сховища даних. Тобто VR-постановка – це тип цифрової постановки, який максимально наближений до відчуттів фізичної присутності глядача.

Як зазначає Жан Бодрійяр, у віртуальних світах реальність виходить за рамки пережитого, відстані зникають, і глядачі отримують можливість відчутти іншу реальність – реальність віртуального всесвіту [5]. Якщо поглянути на інновації, які привнесені віртуальними постановками, то на перший план виходять перевтілення і диференціація часу та простору. У той час як глядачі звільняються від власних тіл у реальності створеного віртуального світу, вони переживають майже безтілесний досвід, а також вони дистанційовані від реального часу і простору.

Технології віртуальної та доповненої реальності революціонізували те, як ми взаємодіємо з культурною спадщиною та сприймаємо її. VR дозволяє користувачам зануритися в цифрове середовище, дозволяючи дистанційно досліджувати історичні місця та артефакти. AR, з іншого боку, накладає віртуальні елементи на реальний світ, пропонуючи додаткову інформацію та інтерактивні функції для покращення вражень відвідувачів.

Одним із показових кейсів упровадження цифрових технологій у музейній справі є проєкт цифрового збереження колекції туркменських ювелірних прикрас XIX – першої половини XX століття, реалізований в Одеському муніципальному музеї особистих колекцій імені О. В. Блещунова [6]. У межах співпраці з громадською організацією «Піксельовані реальності» було здійснено оцифрування 32 унікальних артефактів – весільних, святкових та обрядових прикрас, амулетів і оберегів, які є носіями традицій, вірувань та естетичних кодів туркменської культури.

Проєкт мав на меті не лише збереження фізичних об'єктів, а й створення відкритого онлайн-каталогу, який забезпечує доступ до тривимірних моделей артефактів для науковців, реставраторів і широкої публіки. Оцифровані об'єкти відображають матеріальну й духовну складову культури, репрезентуючи символіку, сакральні функції та етнічні особливості туркменських племен. Перед процесом оцифрування було здійснено ґрунтовну атрибуцію експонатів, що включала дослідження спеціалізованої літератури, аналіз етнічних традицій, символіки національного костюму, визначення назв, функцій, матеріалів і технік виготовлення кожного предмету. Такий підхід дозволив поєднати технологічну інновацію з науковою систематизацією культурної спадщини [7].

Тобто технологічна складова проекту ґрунтувалася на застосуванні комплексу сучасних методів тривимірного сканування, що забезпечили високий рівень точності цифрової репрезентації музейних артефактів. Зокрема, використано технологію GaussianSplatting, яка дозволяє реалістично відтворювати світло, колір і фактуру поверхні об'єктів; фотограмметрію з макрооб'єктивами для фіксації дрібних декоративних елементів; крос-поляризоване освітлення, яке мінімізує відблиски та підвищує якість зображення; 3D-сканер структурованого світла Shining 3D Pro HD, що дає змогу точно передавати складну геометрію форм; а також платформу Polysam, призначену для оброблення, візуалізації та подальшої інтеграції тривимірних моделей у відкриті цифрові середовища [7].

Особливу складність становила робота з тонкими металевими елементами, прозорими вставками та рухомими частинами прикрас. Для цього було розроблено спеціальні технічні рішення, такі як стабілізаційні системи з музейного воску, прозорі каркаси з оргскла та індивідуальні методики фіксації. Результати цифровізації представлено у форматах OBJ, FBX і GaussianSplat. Моделі планується інтегрувати до Реєстру Музейного фонду України та на платформу Europeana, що сприятиме міжнародній видимості українських музейних колекцій та залученню їх до глобального наукового обігу. Проєкт реалізовано за підтримки Goethe-Institut у межах програми HouseofEurope, спрямованої на розвиток цифрових компетентностей у сфері культурної спадщини. Відтак, цифрова репрезентація цих артефактів стала не лише засобом їх збереження, а й формою відновлення історичної пам'яті [7].

Зазначимо, що спочатку програми віртуальної реальності (VR) в освітніх закладах для культурної спадщини використовували гейміфікацію як метод навчання. Як слушно зауважував в своїй книзі «Життя, гра, театральність» доктор мистецтвознавства, професор, театрознавець Баканурський А.Г.: «у комп'ютеризованому світі, який зіткнувся з міфом про робота, необхідна рятівна форма буття – це гра, що є гарантом того, що людству доступна якась із форм надії». Найбільшою складністю, що виникає під час поширення культурного контенту з бібліотек та музеїв у цифрову епоху, є оцифрування колекцій культурної спадщини. Процес оцифрування колекцій має здійснюватися шляхом 2D- або 3D-сканування або фотографування культурних об'єктів та пов'язування метаданих для

створення найточніших та найповніших баз даних з цифровими копіями культурних об'єктів.

Тобто пріоритети оцифрування колекцій спадщини культурної установи повинні встановлюватися на основі низки факторів, таких як ступінь деградації колекцій та передбачуваний або прогнозований суспільний інтерес до певних колекцій, щоб перевести їх в онлайн-середовище, виходячи з наявних людських та матеріальних ресурсів. Багатьом культурним закладам потрібна удосконалення медіаграмотності, щоб адаптуватися до сучасної технологічної революції та скористатися перевагами сучасних інформаційно-комунікативних технологій (ІКТ).

У культурному секторі застосовуються не лише інструменти та методи ІКТ, а й деякі маркетингові стратегії. Віртуальні виставки передбачають використання елементів з різних областей, включаючи ІКТ та нейромаркетинг. Віртуальні виставки «генеруватимуть» віртуальних відвідувачів, які зацікавлені дізнатися більше про експонати, представлені в додатку, і згодом деякі з них стануть реальними відвідувачами культурних закладів. У цьому випадку віртуальні виставки можна розглядати як «візитну картку» або каталог, який може надати реальним відвідувачам культури початкову інформацію про культурні установи.

Таким чином, цифрова ера відкриває для музеїв безмежні перспективи, але водночас вимагає переосмислення їх сутнісних основ. Це підтверджує приклад цифровізації туркменської колекції музею ім. О. В. Блещунова, який демонструє, що оцифрування культурної спадщини є не лише технологічним процесом, а й формою репрезентації культурної пам'яті, підтримання ідентичності та розширення міжкультурного діалогу. У цьому контексті кожен цифровий артефакт набуває значення не просто копії оригіналу, а медіатора між минулим і сучасністю, який зберігає й транслює культурні сенси у цифровому середовищі. Підкреслимо, що музей, залишаючись мистецтвом живої взаємодії, що адаптується до цифрової епохи, освоює нові технології і створює унікальні форми художнього вираження. Отже головний виклик полягає у збереженні музейної автентичності, незважаючи на радикальні зміни його форми та структури.

Список використаних джерел

Лись, Д. А. (2025). Еволюція комунікаційних технологій: соціокультурна трансформація людини у цифрового користувача.

Культурологічний альманах, (1(13)), 352–359.

<https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.40>

Лись, Д., & Бобровський, В. (2024). Віртуальна реальність та функціонування піар-технологій у мас-медійному просторі. У О. А. Черниш, В. М. Слюсар, & Л. М. Червона (Ред.), *Соціально-гуманітарні студії: інновації, виклики та перспективи: матеріали II Міжнародної наукової конференції* (с. 138–141). Житомирська політехніка.

<https://mu.edu.ua/c/VwG8V>

Елснер, Дж., & Кардинер, Р. (Ред.). (1994). *Культури колекціонування*. Ребак.

https://books.google.com/books/about/Cultures_of_Collecting.html?id=8ImNb0Gflh0C

Popper, F. (2007). *From technological to virtual art*. MIT Press.

Бодріяр, Ж. (2004). *Симулякри і симуляція* (В. Ховхун, Пер.). Вид-во Соломії Павличко «Основи». https://uabook.com.ua/wp-content/uploads/2024/04/symuliakry_i_symuliatsiia.pdf

Мінкульт. (n.d.). *Одеський муніципальний музей особистих колекцій імені О. В. Блещунова*. <https://museum.mcsc.gov.ua/museums/odeskiy-municipalniy-muzey-osobistih-kolekciy-imeni-o-v-bleschunova>

Polycam. (n.d.). *Pixelatedrealities an NGO in Odesa 3D scanning since 2015*. <https://poly.cam/@pixelatedrealities>

ОСВІТА, ТЕРАПІЯ, ЧИТАЦЬКЕ ЗДОРОВ'Я, ГУМАНІТАРНІ ПРАКТИКИ ДОПОМОГИ

Педченко Олена

Маріупольський державний університет, м. Київ

Комунікативна етика бібліотерапевта: між культурою, текстом і емоцією

Дослідження присвячене аналізу комунікативної етики бібліотерапевта як важливої складової сучасних креативних форматів культурної взаємодії. Спираючись на концепцію діалогу М. Бубера та ідею моральної уяви М. Нуссбаум, показано, як художні тексти сприяють розвитку емпатії та емоційної стійкості. Особливо акцентовано значення культурної медіації та європейських практик бібліотерапії (Bookpower, LibrariesofEmotions).

У сучасному світі, де процеси культурної взаємодії, медіатизації емоцій та гібридизації комунікаційних просторів набувають безпрецедентної інтенсивності, бібліотерапія постає як один із актуальних і водночас найбільш гуманістичних форматів культурної комунікації. Вона поєднує мистецтво читання, психологічну підтримку, роботу з травматичним досвідом та інтеркультурний діалог, що робить її важливим засобом формування емоційної та комунікативної стійкості суспільства. У центрі цієї практики стоїть бібліотерапевт – фахівець, який здійснює медіацію між читачем, текстом і культурою, спрямовуючи читання в бік внутрішнього зцілення, смислотворення та усвідомлення досвіду.

Комунікативна етика бібліотерапевта передбачає створення безпечного, довірливого простору, де літературний текст набуває значень не лише естетичного чи пізнавального, а й терапевтичного характеру. Простір взаємодії між читачем і бібліотерапевтом відбувається на засадах поваги, емпатії, ненасильницької комунікації та культурної чутливості.

Він, на відміну від традиційного читача чи критика, працює не з текстом як літературним артефактом, а з тим, як цей текст резонує з емоційною, психологічною та культурною реальністю конкретної людини.

Одним із ключових аспектів етичної взаємодії є визнання унікальності читацького досвіду та права людини на власну інтерпретацію тексту. Мартін Бубер у своїй концепції діалогу наголошував, що справжнє порозуміння можливе лише у форматі взаємодії «Я–Ти», коли обидві сторони присутні у процесі відвертого міжособистісного діалогу [1]. Для бібліотерапевта це означає відмову від авторитарних інтерпретацій, від нав'язування оцінок або «правильних» прочитань. Натомість він створює умови, у яких читач має змогу ідентифікуватися з персонажами, проєктувати власний досвід у художні образи, переосмислювати емоції та формувати нові смислові горизонти.

У бібліотерапії текст постає як «простір можливостей» [2] – динамічне середовище, де зустрічаються культура, емоція та мислення. Марта Нуссбаум переконливо доводила, що художня література має колосальний потенціал розвитку моральної уяви, емоційної компетентності та здатності до емпатійного судження [2]. У цьому сенсі читання стає не лише інтелектуальною, а й етичною практикою, способом усвідомлення власної людяності через взаємодію з іншими – реальними або художніми.

Комунікативна етика бібліотерапевта передбачає також здатність працювати з афектами – тією емоційною енергією, яка постає у процесі читання. Текст може активізувати спогади, травми, страхи, переживання, але водночас і формувати ресурси підтримки, надії, внутрішньої стійкості. Завдання бібліотерапевта полягає у створенні структури взаємодії, де ці емоції можна безпечно артикулювати, осмислити й трансформувати. Саме тому його сесії мають форму діалогу, обговорення, інтерпретаційної гри, а в деяких випадках – навіть спільного переосмислення тексту через мистецькі практики (малювання, письмо, музичні імпровізації).

Особливе значення комунікативна етика набуває в умовах мультикультуралізму, міграційних процесів та війни. Переживання травми завжди має культурне забарвлення, а отже, бібліотерапевт працює з різними соціальними та культурними групами, які можуть мати відмінні уявлення про норми комунікації, емоційність, мовчання та висловлювання. У таких ситуаціях фахівець виступає культурним медіатором, який

допомагає людині знайти у тексті опору для інтеграції власного досвіду. Це особливо актуально для України, де воєнні події формують нові виклики для психологічної підтримки населення.

Європейські програми Bookpower та LibrariesofEmotions демонструють, що сучасна бібліотерапія розвивається саме в напрямі міжкультурної комунікації. Їхня мета – створення безпечних медіапросторів читання для людей різних національностей, мов та культур, забезпечення діалогу через спільні емоційні й літературні переживання [3]. У цих проєктах читання розглядається як інструмент соціальної реінтеграції, а текст – як універсальний медіатор між людьми.

Створення таких просторів взаємодії є ключовим завданням бібліотерапевта. Він формується не просто як читач і консультант, а як культурний комунікатор, який працює на перетині психології, етики, філології та соціальних комунікацій. Його професійна діяльність включає вміння уважно слухати, формулювати безпечні запитання, будувати діалог без оцінювання, аналітично працювати з емоціями та культурними кодами тексту. Бібліотерапевтичний простір перетворюється на креативну лабораторію, де текст, культура і внутрішній досвід людини формують нову якість комунікації – емпатійну, підтримувальну, ненасильницьку.

Таким чином, комунікативна етика бібліотерапевта – це розгалужена система норм і принципів, спрямованих на створення гуманістичного простору спільного читання. Вона охоплює культурну чутливість, емпатійне слухання, відповідальне фасилітування діалогу, міжкультурну інтерпретацію текстів та підтримку емоцій, що виникають у процесі читання. Саме тому бібліотерапія сьогодні розглядається не лише як психотерапевтична техніка, а як інноваційний формат культурної комунікації, де слово стає простором взаємодії, а текст – каналом відновлення, порозуміння і внутрішньої свободи.

Список використаних джерел

- Buber, M. (1970). *I and Thou*. Scribner. <https://mu.edu.ua/c/NgbkV>
- Nussbaum, M. (1997). *Poetic justice: The literary imagination and public life*. Beacon Press. <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/cat/bib/2407973>
- European Association for Biblio/Poetic Therapy. (2024). *1st European Conference on Bibliotherapy Proceedings*. <https://poetrytherapy.eu/ejbpt/issue/view/2>

Шаталович Інна

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, м. Дніпро

Бібліотерапія як інноваційна освітня технологія: інтердисциплінарність та формування «читацького здоров'я»

Сучасний освітній простір функціонує в умовах підвищеної психологічної напруги та соціальної нестабільності, що вимагає впровадження інноваційних технологій, спрямованих не лише на когнітивний розвиток, а й на психоемоційне благополуччя здобувачів освіти. У контексті постглобалізаційних трансформацій, коли культурні політики, креативні практики та механізми культурної демократизації отримують новий зміст, особливої актуальності набувають інструменти, здатні підтримувати психосоціальну стійкість особистості. Одним із таких інструментів є бібліотерапія – сучасна інтердисциплінарна педагогічно-психологічна технологія, ефективна в умовах хронічного стресу, невизначеності та впливу кризових подій.

Бібліотерапію визначають як цілеспрямований корекційний вплив через читання спеціально підібраної літератури з метою оптимізації психічного стану особистості. Це дозволяє використовувати текст як засіб подолання труднощів у спілкуванні, навчанні, соціалізації й адаптації. Подібний підхід відображає зміну освітньої парадигми в умовах постглобалізму: бібліотерапія переходить від допоміжного клінічного інструмента до інноваційної освітньої практики. У цій парадигмі психоемоційна підтримка, розвиток психічної стійкості та здатності до культурної взаємодії розглядаються як невід'ємні результати освіти та як елементи сучасної культурної політики [1].

Важливо розрізняти терапевтичну та розвивальну бібліотерапію. Р. Рубін у 1970-х роках запропонувала цю класифікацію, підкресливши, що терапевтична бібліотерапія спрямована на корекцію психічного стану, тоді як розвивальна орієнтована на формування особистісних якостей, соціальної компетентності та здатності до рефлексії. Саме розвивальна

бібліотерапія найбільше відповідає запитам культурної демократизації та розвитку креативних освітніх просторів.

Ключовим механізмом бібліотерапії є цілеспрямований наративний вплив. Наратив, закладений у художній літературі, функціонує як безпечна, контрольована симуляційна модель соціальної взаємодії та психологічних конфліктів, що дозволяє здійснювати глибинну психокорекцію [2]. Суть психолінгвістичного впливу полягає в ефекті ідентифікації та емпатійного резонансу. Читання художньої літератури покращує емоційний інтелект, оскільки дозволяє зануритися у внутрішній світ персонажів, розуміти їхні мотивації та емоційні реакції. Завдяки цьому процесу читач не лише співпереживає, але й осмислює психологічні ситуації, що є основою когнітивної емпатії. Аналіз мотивів персонажів це не просто емоційне співпереживання, це інтелектуальна обробка конфлікту, що переносяться на реальні життєві ситуації.

Дослідження 2000–2020-х років свідчать про значний потенціал бібліотерапії у розвитку емоційного інтелекту та психічної стійкості та показують її ефективність у формуванні позитивного мислення, зниженні стресу та відновленні внутрішньої рівноваги.

Для позначення інтегрованого результату застосування розвивальної бібліотерапії в освітньому середовищі пропонуємо концепт «читацького здоров'я». Він виходить за межі традиційного розуміння грамотності та охоплює глибинні психоемоційні й соціальні виміри взаємодії з текстом.

«Читацьке здоров'я» можна визначити як синергію емоційної саморегуляції, розвиненого емоційного інтелекту, соціальної компетентності та психічної стійкості, які формуються через осмислене й рефлексивне читання. У його структурі виокремимо наступні компоненти:

- *Когнітивний*: здатність до глибокого аналізу тексту, інтерпретації наративів і розуміння мотивацій персонажів.
- *Емоційний*: розвиток емпатії та емоційної гнучкості завдяки ідентифікації з переживаннями героїв.

- *Соціальний*: перенесення наративних моделей поведінки на реальні життєві ситуації, що сприяє адаптації, конструктивній комунікації та соціальній стійкості.

Тому функціональна мета бібліотерапії як освітньої технології полягає у формуванні «читацького здоров'я» – інтегрального показника, що об'єднує ключові освітні та психологічні завдання, необхідні для ефективного функціонування особистості в умовах сучасної невизначеності.

Ефективне впровадження бібліотерапії в освітній процес вимагає суттєвого переосмислення професійної компетентності сучасного вчителя. Педагог, який використовує цю технологію, повинен володіти не лише філологічними, але й базовими психологічними знаннями та навичками застосування бібліотерапевтичних методик. Процедурний аспект вимагає від викладача оволодіння як загальною методикою бібліотерапії, так і специфічною бібліотерапевтичною рецептурою. Це підкреслює необхідність спеціалізованої підготовки. Бібліотерапія є інноваційною освітньою технологією, що вирішує проблеми соціалізації та адаптації, її впровадження залежить від системного освоєння педагогами відповідних прийомів.

Бібліотерапевтичні заняття набувають реалізацію у форматі тренінгу, виступають як прямий інструмент підтримки психічного стану здобувачів. Проведення таких занять включає не просто читання та обговорення, але й використання експрес-методів для оцінки емоційного стану, що дозволяє оцінити динаміку психічного стану як групи так і індивіда. Впровадження цієї технології в навчальний план відображає парадигмальний зсув, де психічна стійкість визнається обов'язковим освітнім результатом.

Для системного впровадження бібліотерапії на національному рівні необхідні стратегічні рішення.

1. Стандартизація підготовки фахівців. Потрібно створити уніфіковані міждисциплінарні програми навчання педагогів і

психологів, що поєднують філологічні, психологічні та здоров'язбережувальні підходи.

2. Інфраструктурна інтеграція. Шкільні та університетські бібліотеки слід перетворити на центри психосоціальної підтримки з доступом до електронних ресурсів, що дозволить впроваджувати цифрову бібліотерапію.
3. Довгострокова оцінка ефективності. Варто запровадити регулярні дослідження для моніторингу ключових показників «читацького здоров'я» – емоційного інтелекту, соціальної адаптації, рівня тривожності й агресивності – з подальшою оптимізацією методик.

Висновки та перспективи дослідження. Бібліотерапія є доказовою, інноваційною та міждисциплінарною освітньою технологією, що відіграє важливу роль у формуванні психосоціальної стійкості. Перехід від клінічної моделі до розвивальної освітньої свідчить про зміну педагогічної парадигми, у якій психічне й соціальне благополуччя визнаються ключовими освітніми результатами.

Наративний вплив у бібліотерапії сприяє розвитку емоційного інтелекту через занурення у внутрішній світ персонажів і аналіз їхніх мотивацій. Це допомагає засвоювати конструктивні моделі поведінки та соціальні норми, особливо у груповій взаємодії. Ефективність бібліотерапії особливо виражена в роботі з людьми, які переживають травматичні події чи ситуації невизначеності, що робить її важливим інструментом травма-інформованої освіти.

Подальші дослідження мають бути спрямовані на створення уніфікованих програм підготовки вчителів-бібліотерапевтів. Залучення електронних ресурсів і технологічних інструментів розширить доступність методу й удосконалив моніторинг ефективності формування «читацького здоров'я» в широких освітніх спільнотах.

Список використаних джерел

Педченко, О. В. (2025). *Бібліотерапія як чинник нормалізації психічного стану особистості* (Кваліфікаційна робота магістра). Маріупольський державний університет, Міністерство освіти і науки України.

Заїчко, А. С. (2018). Педагогічна бібліотерапія як новітня інноваційна технологія у професійній підготовці вчителя школи І ступеня. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 167, 191–195.

Салагуб Людмила

Маріупольський державний університет, м. Київ

«Abulia»: подолання психосоматики завдяки поєднанню історико-мистецького наукового вайбу (практичні поради)

Те, що нас оточує, - нас міцно «заточує».

У кожного з нас – агенти соціалізації.

У кожного з нас – шляхи своєї нарації.

У скруті та болю – дивись на красу.

Мистецтво – на радість, як в поле – росу.

Минуле й сьогодні – забуте старе.

Подекуди – марно, якщо ж – не твоє.

В апатії – горе. Ти рук не складай.

Не треба хилитись, життя ж бо не рай!

(авторство Л. Салагуб)

Відсутність бажання виконувати певні розумові або фізичні дії, особливо зараз, – не є випадковим або точково-одиничним явищем. Зважаючи на військові події, реалії склалися так, що багато людей втратили своє минуле життя. І це мається на увазі не тільки в моральному сенсі (на рівні психосоматики), але, на превеликий жаль, – у фізичному також. А саме: низка зруйнованих осель, ущент розбитих локацій... Безумовно, у таких умовах доволі складно «починати життя з “tabularasa”». Особливо тоді, коли людині не вісімнадцять, а вже значно більше років. Однак у цій розвідці дібрано широкий спектр практичних «лайфхаків», які здатні допомогти подолати психосоматику абулії завдяки продукуванню

цікавих наукових практик викладачів. Цільова аудиторія: учні (для ЗЗСО), студенти й аспірантська когорта (для ЗВО).

Проблематиці, пов'язаній із симптоматикою абулічних процесів, присвячено низку досліджень (усі розвідки – переважно медичного спрямування; подекуди – тему висвітлено точково, через призму загальних процесів) [1; 2; 4; 6]. Разом з тим потребує дослідження кристалізація питання та пошук механізмів її подолання (бодай часткового) завдяки поєднанню авторського історико-мистецького наукового вайбу, що й зумовило написання розвідки в цьому контексті.

Принагідно визначимося з поняттями, використаними в дослідженні, яке має практичний вектор застосування. А саме:

– абулія – це психопатологічний симптом, який характеризується значним зниженням або повною відсутністю волі та ініціативи у людини [7; 5 – у форматі іншого трактування].

– науковий вайб (авторське визначення) – атмосфера, яка панує під час проведення уроків / занять / заходів, і вирізняється повагою до думок усіх учасників освітнього процесу (кожному – подобаються активності, кожен – знаходить щось «своє» зважаючи на свій досвід і зацікавленості).

Попри жахливі події, реалізація освітніх активностей – триває. Для кожного освітянина варто акцентувати увагу не так на змістовій складовій, як на акумуляції цікавих і мотивуючих практик.

На нашу думку, вагоме значення, особливо для фахівців відділів аспірантури ЗВО, має проведення заходів, у яких популяризуватимуться ідеї щодо ключових відмінностей між джерелами та літературою (Зображення 1).

ДЖЕРЕЛА:  	ЛІТЕРАТУРА:  
- архівні матеріали;	- енциклопедії;
- офіційні документи;	- навчальні посібники;
- фотографії (старовинні або виконані власноруч);	- монографії;
- відеозаписи;	- журнальні статті з певної теми;
- художні репродукції;	- хрестоматії;
- відгуки, залишені на виставках;	- збірники...
- інтерв'ю;	
- особисті щоденники...	

Зображення 1. Відмінності між джерелами та літературою.

Однак слід чітко усвідомлювати, що викладати цю інформацію виключно в межах дискурсів «академічного письма» – замало. Слід підходити візуалізовано. У нагоді стануть: обговорення семантики сюжетів фільмів за участю Ч. Чапліна (зокрема, в деяких із них розкрито проблему НТР (науково-технічного розвитку)); змістовна інформація про відомі архітектурні споруди. Як варіант: «Будинок з химерами» (м. Київ, Україна), «Тадж-Махал» (м. Агра, Індія) тощо. Слід занурюватися в історії, пов'язані з початком їхнього будівництва. У жодному разі – не обмежуймося виключно загальними фактами. Не забуваймо, що зведення Тадж-Махалу – символ нестримного кохання імператора Шах-Джахан до своєї дружини. І такі випадки не є поодинокими! Видатні особистості,

перш за все, – люди у вирі перипетій. Не менш знаково, якщо учні / студенти й самі спробують написати тематичний вірш.

Під час вивчення відмінностей між історичними джерелами та літературою доцільно репрезентувати те, що якнайкраще знають наші здобувачі освіти. А саме: показувати витвори різних видів мистецтва; на фотографіях учні / студенти зможуть споглядати на відомі споруди та слухати неймовірні історії їхнього будівництва тощо.

Важливу інформацію для підготовки до проведення уроків / занять / заходів можна для себе почерпнути завдяки активній пошуковій діяльності. Бібліографічні довідники (посібники, покажчики) – помічники в цьому питанні. Варто використовувати матеріали не тільки вітчизняного походження, але й бути «космополітом», шукаючи цікаві кейси (у межах різних галузей, як приклад міжгалузевої інтеграції) в іноземних виданнях.

Поєднання художньої літератури, мистецтва, історії та сучасних реалій – у точці концентрації. Як варіант – аналіз роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» [3], який супроводжуватиметься: переглядом картини, на якій зображено головного героя; акумуляцією історичних відомостей про часи, на які припав перебіг долі Доріана; характеристикою особливостей тогочасної соціальної стратифікації, пов'язаної з переходом із одного прошарку в соціумі до іншого; проведенням паралелей із сьогоденням (із побажаннями до своїх сучасників, зважаючи на гіркий досвід непересічного пана Грея) тощо! Розміщення дібраних матеріалів на віртуальній дошці або у спільному тематичному чаті – тільки підсилить навчальний ефект.

Роман «Портрет Доріана Грея» – «це і про» особисті кордони, «і про» силу та здатність відстоювати свої позиції, не підпадаючи під тиск інших людей, попри їх вік, досвід, статуси, поради тощо. Доріан – «це про» боротьбу себе «світлого» і себе «темного, грізного»... Усі ми – різні, у кожного з нас – свої агенти соціалізації. Вирішує «бути чи не бути» – кожен сам, зважаючи на реалії та перипетії СВОГО життя, а не ЧУЖОГО!

Непоодинокий випадок: у складних життєвих обставинах, у багатьох людей відриваються певні потаємні, водночас закладені від природи таланти. Зокрема: написання віршів, есе тощо. Цей аспект можна використати в межах реалізації наукової роботи. А саме – завдяки творчим

підходам до процесу викладання. Як варіант – ознайомлення з новим матеріалом або повторення інформації, вивченої раніше за змістовою траєкторією: *«Любов – історія – мистецтво...»*. На кожному з етапів слід акцентувати увагу на історії повсякдення. Тобто: висвітлювати певні події не через призму діяльності виключно відомих постатей, а через віхи життя пересічних людей, які мали, мають і матимуть свої душевні переживання, роздуми тощо. Наприклад, ставлення до постаті Б. Хмельницького, як до політичного діяча, є тривалий час бінарним. Проте також не слід забувати, що він був «людиною» (біосоціальною істотою), яка мала свої переживання, радощі, горе..., на честь якої зводили момунетальні пам'ятки культури, знімали художні фільми тощо. Задля успіху освітнього процесу – реалізуємо симбіоз компонентів науково-візуалізованої інтеграції (Зображення 2):



Зображення 2. Компоненти науково-візуалізованої інтеграції (підхід авторки розвідки)

Поєднання цих компонентів сприятиме реалізації візуалізованих практик, пропагуванню (у позитивному значенні слова) творості та розвитку критичного мислення в учасників освітнього процесу. Їхня черговість – не є принциповою. Головне, щоб усі вони були задіяні під час

викладання-опанування певної теми. Неабияке значення – сутолосності з іншими темами, дотичними до основної.

Отже, подолання симптомів абулії є реальним завдяки наскрізній інтеграції, системному формуванню унікальних практик, які є дуже простими. Але це тільки на перший погляд, адже вони поєднують у собі величезний обсяг знань і цінностей. Усі вищезазначені практики мають супроводжуватися звичайним людським ставленням «на рівних» під загальним меседжем: «Людину – зцілить тільки людина!».

Список використаних джерел

1. Vallinkoski, J., & Schauman, H. (1985). *Suomen historiallinen bibliografia. 1544–1900: Finsk historisk bibliografi*. <https://surl.li/yzhdet>
2. Hastak, S., Gorawara, P., & Mishra, N. (n.d.). *Abulia: No will, no way*. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/16334629/>
3. Wilde, O. (n.d.). *The picture of Dorian Gray*. <https://surl.li/yzhdet>
4. Буняк, Н. А. (2017). *Загальна психологія: лекції*. ТНТУ ім. І. Пулюя.
5. Гончаренко, С. У. (1997). *Український педагогічний словник*. Либідь.
6. Османова, А. М., & Хорунженко, Г. В. (2022). *Патопсихологія: навчально-методичний посібник*. Талком.
7. Український психологічний ХАБ. (n.d.). *Психологічна енциклопедія*. <https://surl.lu/yzmkcq>

МЕДІАЛЬНІ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Томнюк Аліна

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, м. Київ

Артистизм як феномен культурної комунікації

У сучасному культурологічному дискурсі поняття артистизму виходить за межі сценічного чи музичного контексту. Артистизм постає способом буття людини у культурі, особливим типом світосприйняття, що поєднує естетичну чутливість, тілесну присутність і здатність до творчої саморефлексії. Це своєрідна форма духовного досвіду, у якій поєднуються інтелектуальне, емоційне та тілесне. Артистизм — це не лише технічна досконалість чи талант, а феномен, у якому зосереджується досвід комунікації, тілесності, креативності та перформативності. Він є водночас способом самопізнання і способом творення культурного сенсу.

У ХХІ столітті, коли мистецтво дедалі частіше існує в цифровому середовищі — у форматі мультимедійних подій, віртуальних вистав, інтерактивних інсталяцій, гібридних перформансів чи цифрових колаборацій, — артистизм набуває нових форм прояву. Він більше не обмежується рамками сцени чи галереї, а проникає в соціальні мережі, простори віртуальної реальності, повсякденну комунікацію. Саме тому феноменологічний підхід, що акцентує увагу на досвіді переживання і смислотворенні, постає одним із найпродуктивніших інструментів для його осмислення.

Феноменологія, започаткована Едмундом Гусерлем, закликає «повернутися до самих речей» — побачити явища такими, як вони дані у досвіді. Це означає зосередження не на зовнішніх проявах, а на глибинному сенсі переживання, на безпосередньому контакті свідомості зі світом.

Якщо застосувати цю методологію до артистизму, то він постає як подія присутності — момент, у якому дія відкривається через художній

жест. Цей підхід базується на філософській традиції, яка вивчає досвід переживання артистизму не з точки зору психології чи техніки, а через внутрішній, свідомий досвід митця і глядача. Артистизм у феноменологічному сенсі – це процес відкриття світу через тілесно-емоційний акт творчості.

Мерло-Понті у своїй праці «Феноменологія сприйняття» зазначав, що наше тіло — не просто інструмент дії, а спосіб бути у світі. Людське тіло стає носієм смислу, а сприйняття – формою активного буття. Артист мислить тілом, відчуває світом, перетворює власну тілесність на засіб комунікації з реальністю і глядачем. Артистичний акт – це не репрезентація, а взаємодія присутностей, де і виконавець, і публіка стають співтворцями сенсу. Через тілесний досвід відбувається відкриття глибинних пластів свідомості, що робить мистецький процес духовного подією.

Сучасний культурний простір характеризується децентралізацією, гібридністю та множинністю форматів — від незалежних культурних ініціатив до медіаінсталяцій, перформансів і цифрових колаборацій. У цій мережі взаємодій артистизм стає способом навігації й засобом комунікації. Він проявляється як вміння людини жити у творчому стані, реагувати на зміни, переосмислювати звичне. Урбаністичні практики — від стріт-арту до флешмобів — перетворюють міське середовище на сцену, де артистична дія має не лише естетичне, а й соціальне значення.

У цифрових медіа блогери, музиканти, актори, візуальні митці та навіть звичайні користувачі соціальних платформ створюють новий тип артистичного спілкування, у якому важливими стають автентичність, харизма, здатність до імпровізації та діалогу з аудиторією. Цифровий простір постає місцем перформативної самопрезентації, де артистизм розгортається як спосіб існування людини у публічному просторі.

Таким чином, артистизм стає ключовою характеристикою культурної комунікації епохи постглобалізму, у якій межі між мистецтвом, медіа й особистим досвідом розмиваються. Культурологічне дослідження артистизму потребує міждисциплінарної оптики: поєднання

феноменології, естетики, психології, соціології культури, медіатеорії, антропології та навіть нейроестетики.

Одним із головних викликів є не статичність даного феномена: артистизм існує не у завершеному продукті, а у процесі, взаємодії, комунікаційній події. Це змушує дослідника поєднувати аналітичний опис із власним емпіричним спостереженням.

Серед сучасних підходів, що допомагають осмислити цей феномен, варто згадати перформативну теорію Еріки Фішер-Ліхте («The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics», 2008), яка описує мистецтво як процес взаємної трансформації виконавця і глядача; концепцію Musicking («The Meanings of Performing and Listening», 1998) Крістофера Смолла, де акт музикування трактується як форма соціальної дії, як спосіб спільного творення смислів через звучання, рух і емоційний обмін, а також ігрову модель культури Йогана Гейзінга («Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture», 1938), яка виявляє в артистизмі глибинну спорідненість із культурним принципом гри, де творення є формою свободи.

Сучасна мистецька освіта має враховувати зміну культурних парадигм: виконавця слід готувати не лише як майстра техніки, а як мислячого творця, здатного до культурної рефлексії, емпатії, креативного діалогу. Феноменологічне розуміння артистизму допомагає формувати не лише естетичний смак, а й усвідомлення тілесності, уміння взаємодіяти з простором, аудиторією, технологічними медіа. Це передбачає перехід від репродуктивної моделі навчання до досвідної – де навчання спирається на живий контакт, рефлексію й творчий експеримент.

Артистизм у цьому сенсі стає не лише результатом, а й аспектом педагогіки. Він утверджує цінність творчої взаємодії, відкритості й духовної присутності у світі. Саме тому виховання артистизму в сучасного митця — це не лише формування професійних навичок, а розвиток здатності до внутрішньої автентичності, уміння вловлювати і передавати смисли, що народжуються у зустрічі людини з реальністю.

Феноменологічна перспектива дозволяє розглядати артистизм як форму культурної комунікації, що поєднує тілесність, емоційність,

креативність і свідомість. У постглобалізованому світі, де зникають межі між мистецтвом і повсякденністю, артистизм перетворюється на спосіб самоідентифікації людини, її духовної та культурної присутності.

Таким чином, вивчення артистизму у феноменологічному ключі відкриває нові можливості для культурології як міждисциплінарної науки, розуміння її як простору живого діалогу між митцем і світом, де кожен акт творчості стає подією зустрічі, спільного досвіду та взаємного перетворення. Саме у цьому взаємному «співбутті» і полягає найглибший сенс артистизму як ціннісного феномена культури XXI століття.

Список використаних джерел

1. Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge.
2. Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics* (S. I. Jain, Trans.). Routledge.
3. Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
4. Huizinga, J. (2014). *Homo ludens: A study of the play-element in culture*. Martino Fine Books.

Ігнатенко Даниїл

Житомирський державний університет імені Івана Франка, м. Житомир

Роль корпоративної айдентики у формуванні брендової впізнаваності в цифровому середовищі

Постановка питання. У сучасному цифровому середовищі корпоративна айдентика стає ключовим чинником формування впізнаваності бренду та його конкурентоспроможності. Через зростання кількості платформ, форматів і інформаційних потоків підприємства змушені орієнтуватися на уніфіковану та адаптивну систему візуальної комунікації, здатну забезпечити цілісність бренду на різних цифрових носіях. Корпоративна айдентика перестає бути лише статичним набором графічних елементів, вона трансформується у динамічний інструмент взаємодії зі споживачем у багатоканальному онлайн-просторі.

Метою роботи є аналіз ролі корпоративної айдентики у процесі формування брендової впізнаваності в цифровому середовищі, визначення

її впливу на споживацьку поведінку та встановлення принципів, що забезпечують ефективну комунікацію бренду у цифрових каналах.

Результати дослідження. Корпоративна айдентика в цифровому середовищі формується як комплексна система, що поєднує візуальні, вербальні та інтерактивні елементи, які забезпечують послідовність та впізнаваність бренду на різних онлайн-платформах. Забезпечення візуальної виразності є важливим і цілком покладається на професійні компетентності, естетичних смак та раціональні аспекти формоутворення дизайнера, як члена команди розробників корпоративної айдентики.

Дослідження європейських фахівців зі стратегічного дизайну підтверджують, що сталість ключових елементів айдентики (логотипа, кольорових схем, типографіки та стилістичних принципів) значно підвищує рівень запам'ятовуваності бренду та покращує користувацький досвід у цифровому середовищі [1]. У 2020–2024 рр. особливої уваги набуває концепція динамічної айдентики, яка дозволяє брендам зберігати впізнаваність навіть у змінних форматах, що характерні для соціальних мереж, мобільних додатків та інтерактивних платформ. Європейські дослідження медіакомунікацій показують, що адаптивність корпоративної айдентики є одним із ключових чинників успішної комунікації у середовищі високої конкуренції та інформаційного перевантаження [2].

Цифрова поведінка споживачів також впливає на роль айдентики. Згідно з аналітичними звітами Європейської асоціації брендингу, користувачі швидше формують довіру до брендів, які витримують сталу та чітко структуровану систему комунікації у візуальному та текстовому оформленні [3]. Водночас велике значення має *toneofvoice*, що допомагає брендам підтримувати автентичність та емоційний зв'язок у соціальних мережах, які стали ключовим каналом взаємодії у Європі [4]. Забезпечити останній й покликати послуги графічного дизайнера, яким розробляються візуальні компоненти айдентики.

Окремі дослідження демонструють, що візуальна послідовність підсилює брендову впізнаваність навіть за умов короткого огляду контенту (3–5 секунд), що є типовим для поведінки користувачів у TikTok, Instagram

та YouTube [5]. Саме тому дизайн-системи, що включають модульні або варіативні елементи, стають основою сучасної корпоративної айдентики.

Отже, сучасні європейські дослідження підтверджують, що корпоративна айдентика у цифровому середовищі є стратегічним інструментом управління брендом у дизайн-діяльності, який впливає на рівень довіри, впізнаваність і конкурентоспроможність у багатоканальній цифровій екосистемі.

Висновки. Корпоративна айдентика є невід'ємною складовою формування брендовоївпізнаваності у цифровому середовищі. Вона забезпечує послідовність і цілісність комунікації, впливає на сприйняття компанії споживачами та сприяє побудові довготривалих відносин.

Відтак адаптивність, динамічність і стратегічний підхід до створення айдентики дозволяють брендам ефективно функціонувати у висококонкурентному цифровому просторі.

Компанії, які інвестують у розвиток гнучких і комплексних систем візуальної комунікації, отримують суттєві переваги у формуванні впізнаваності та довіри. Тому роль дизайнерів, як фахівців із розробки візуальної складової айдентики, буде зростати у нашій країні.

Список використаних джерел

Schmidt H. Corporate Identity Building in the Digital Age. *European Journal of Digital Communication: Proceedings of the 10th Int. Scientific Conf.*, 12–15 April 2021. Berlin: EU Digital Press, 2021. P. 56–59. URL: <https://eu-digital-press.eu/ejdc2021-schmidt>

Müller K. Visual Branding Strategies for Online Consumer Engagement. *Branding & Communication Studies: Abstracts of the 5th European Research Symposium*, 3–6 September 2020. Vienna: Austrian Academy Publishing, 2020. P. 112–114. URL: <https://aapub.at/branding2020-mueller>

Novak M. Digital Identity Systems in European Creative Industries. *Media, Design and Innovation: Proceedings of the 8th Central European Design Forum*, 22–25 June 2022. Prague: Charles University Press, 2022. P. 203–205. URL: <https://cudesignforum.eu/proceedings2022-novak>

Rossi L. Evolution of Brand Recognition Mechanisms in Social Media Platforms. *European Marketing Technologies: Theses of the XIII Int. Conf.*, 10–13 May 2021. Milan: Politecnico di Milano, 2021. P. 74–76. URL: <https://polimi.it/emtech2021-rossi>

Bergström A. Adaptive Visual Communication Models for Digital Branding. *Nordic Journal of Design Research: Materials of the IV Nordic Sci. Conf.*, 18–20 October 2023. Stockholm: Nordic Research Association, 2023. P. 91–93. URL: <https://nordicdesignresearch.org/bergstrom2023>

Baklanov Maxim

Маріупольський державний університет, м. Київ

The Transformation of the Viewer's Sociocultural World in the Screen Space of Documentary Cinema

Relevance of the Study. In the modern audiovisual environment, documentary cinema has become one of the most powerful means of shaping public consciousness and cultural perception. The democratisation of media production, the growth of online platforms, and the continuous development of visual communication have significantly changed the relationship between the author and the viewer. Documentary films today not only depict events but also mediate the process of interpreting social reality. Therefore, the analysis of how the screen space of documentary cinema transforms the sociocultural world of the viewer is highly relevant for contemporary cultural discourse.

Purpose of the Study. The purpose of this study is to explore how documentary cinema influences the transformation of the viewer's perception of the world by combining factual representation with emotional and artistic expression. The research examines the mechanisms through which non-fiction films shape understanding and emotional response, and how the balance between objectivity and subjectivity redefines the authenticity of the documentary genre.

Main Research Material. In my previous study, “The documentary film in the contemporary screen space: the limit of factuality and emotionality in interaction with the viewer” (Baklanov, 2024), I analysed the duality of truth and expressiveness in documentary cinema. Revisiting this theme within a broader sociocultural perspective allows a deeper understanding of how audiovisual narratives influence human perception and collective identity. The evolution of documentary cinema demonstrates that the genre has moved beyond the simple fixation of reality. It now functions as a mediator between objective events and the emotional, interpretive dimension of experience.

Modern documentaries often merge factual recording with aesthetic and narrative techniques typical of fiction cinema. This synthesis does not necessarily contradict authenticity; rather, it expands the communicative possibilities of the documentary form. The inclusion of artistic devices such as expressive editing, music, reenactments, or symbolic imagery contributes to the emotional intensity of the film and enhances the audience’s involvement. The viewer no longer perceives the screen solely as a reflection of facts but as a space for personal participation in the reconstruction of meaning.

Through this interaction, documentary cinema becomes a medium that both reflects and transforms sociocultural consciousness. The experience of viewing a documentary often leads the audience to reconsider personal beliefs, reassess moral values, and reinterpret collective memory. The power of documentary images lies in their ability to combine truthfulness with empathy. Emotional resonance helps reveal the human dimension of historical or social events, while factual accuracy maintains credibility and trust. When these elements are balanced, the documentary film achieves its highest purpose — to engage viewers intellectually and emotionally without sacrificing the integrity of reality.

However, the contemporary documentary faces the risk of excessive subjectivity. The increasing use of expressive techniques can blur the boundary between documentation and interpretation. As I emphasised in my earlier work,

the author's personal stance inevitably influences the narrative structure and rhythm of perception. Yet, this subjectivity, when properly controlled, becomes a creative tool that enables a deeper investigation of the world and the human experience within it. The essence of documentary truth lies not in the mechanical reproduction of events but in the truthful reconstruction of context, causes, and meanings.

The transformation of the viewer's sociocultural world occurs through a subtle interaction between cognition and emotion. The viewer comprehends information, empathises with the subjects on screen, and ultimately rethinks the values and meanings of what is seen. Thus, the documentary becomes a form of cultural dialogue that unites aesthetic experience and social reflection. The screen ceases to be a passive medium and turns into an active participant in shaping collective awareness.

Conclusions. The contemporary documentary film cannot be regarded merely as a record of objective facts. It is a complex communicative system that constructs reality through the author's vision and the viewer's interpretation. The authenticity of documentary cinema today is defined not by absolute accuracy but by the sincerity of its approach to reality. The fusion of factual material with emotional and artistic expression transforms the viewer's understanding of the world, bridging the gap between knowledge and experience.

By combining objectivity with emotional depth, documentary cinema forms a space in which reality is not only represented but also reimagined. It shapes public consciousness, stimulates dialogue about moral and historical responsibility, and encourages critical reflection on human existence. The transformation of the viewer's sociocultural world in documentary cinema, therefore, marks the evolution of the genre from an instrument of recording to a form of cultural creation that reveals the living truth of human reality.

Мельник Ілона

Житомирський державний університет імені Івана Франка, м. Житомир

Дизайн як інструмент формування емоційної цінності дитячого фотоальбому

Актуальність. У сучасному цифровому середовищі, де більшість зображень зберігаються у телефоні або хмарних сервісах, фізичний дитячий фотоальбом набуває нової ролі – він стає не лише носієм інформації, а й емоційним артефактом [1, с. 1603]. Батькам важливо мати матеріальний об'єкт, що зберігає важливі моменти розвитку дитини, створює атмосферу тепла та викликає ностальгійні переживання. Саме предметний дизайн виступає ключовим чинником, який здатний підсилювати або, навпаки, нівелювати емоційне сприйняття фотоальбому [2, с. 1830].

Попри доступність цифрових архівів, зростає інтерес до дизайнерських рішень, що поєднують функціональність, естетику і психологічний вплив [3, с. 358]. Сучасний дизайн перестає бути лише декоративним оформленням – він стає інструментом формування настрою, підтримки емоційної атмосфери та створення позитивного досвіду для користувача. У випадку дитячого фотоальбому дизайн здатний не лише структурувати вміст, а й впливати на сприйняття дитячих спогадів, підсилюючи теплоту, ніжність і сімейні асоціації [1, с. 1607]. Особливого значення набуває індивідуалізація продукту: вибір матеріалів (велюр, твердий картон), пастельних відтінків, м'якості тактильних поверхонь та продумана композиція посилюють емоційний ефект. Дослідження ролі дизайну в підсиленні емоційної цінності дитячого фотоальбому є актуальним як у теоретичному, так і в практичному вимірі, особливо в контексті створення оригінал-макету авторського фотоальбому «Щасливі моменти» [4, с. 28].

Мета дослідження полягає у визначенні дизайнерських засобів, що формують емоційну цінність дитячого фотоальбому, та встановленні взаємозв'язку між композиційними, стилістичними й матеріальними рішеннями та емоційним сприйняттям готового продукту.

Сутність дослідження. Дизайн дитячого фотоальбому розглядається як комплексний інструмент впливу на емоційний досвід користувача.

Ключовими складовими дизайну є емоційно-образна концепція, орієнтована на теплі, щасливі та ностальгійні відчуття [4, с. 30]; композиційна організація сторінок, включно зі сіткою, пропорціями, ритмом, балансом вільного простору [1, с. 1610]; тактильність матеріалів (велюрова обкладинка, щільний матовий папір), що підсилює відчуття цінності та турботи [3, с. 360]; колірна система, заснована на м'яких пастельних відтінках, що асоціюються зі спокоєм і теплом [2, с. 1832]; графічні акценти – іконки, декоративні елементи, шрифти, що створюють індивідуальний стиль [2, с. 1835].

Особливу увагу приділено практичній розробці авторського фотоальбому «Щасливі моменти», де поєднані сучасні дизайнерські тенденції, естетика мінімалізму та турботлива емоційність. Дослідження також враховує вибір пакування (коробки або велюрового мішечка), що впливає на перше враження та посилює емоційну складову виробу.

Висновки. Предметний дизайн є основним чинником формування естетичної та емоційної цінності дитячого фотоальбому. Гармонійна колірна палітра, приємні матеріали, продумана композиція та авторська стилістика створюють продукт, який викликає позитивні емоції та має високу особистісну значущість. Авторський дизайн дитячого фотоальбому «Щасливі моменти» демонструє, що комплексний дизайнерський підхід перетворює фотоальбом на емоційну пам'ятку, що супроводжує сім'ю багато років. Таким чином, дизайн виступає не лише естетичною, а й емоційно значущою складовою дитячого продукту.

Список використаних джерел

1. Шостачук, Т. В., Петухова, Т. А., & Денисенко, А. О., та ін. (2024). Сучасні тенденції графічного дизайну у світі та в Україні. *Наукові інновації та передові технології*, 11(39), 1602–1616.
2. Піддубна, О. М., Шостачук, Т. В., Максимчук, А. П., & Погосьян, Д. Р. (2024). Сучасний графічний дизайн як специфічна творчість особистості. *Вісник науки та освіти*, 5(23), 1827–1839.
3. Колесник, Н. Є., Куниця, Г. В., & Погосьян, Д. Р. (2024). Підготовка майбутніх фахівців з дизайну до використання мультимедійних технологій. *Наука і техніка сьогодні*, 9(37), 356–366.
4. Поліщук, О., & Клепіковська, Г. (2021). Естетизм екологічного дизайну: моделювання та конструювання арт-об'єктів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 46(2), 24–34.

Книжкова ілюстрація та її роль для сучасної дитини

Постановка питання. Всі дорослі знають і, звісно ж, бачать, що діти надають перевагу книжкам з цікавими, яскравими ілюстраціями більше, ніж звичайним виданням без ілюстративного матеріалу. Тож й нині дитяче книжкове видання з цікавими та приємними ілюстраціями залишається головним ключовим інструментом розвитку й соціалізації дітей, формування їхніх уявлень про світ та стосунки людей. Проте не дивлячись на таку перевагу, зараз маємо все більше поширення цифрових медіа, інтерес графічних дизайнерів та художників-ілюстраторів до їх оформлення. Однак якісні друковані книжкові видання для такої цільової групи не втрачають увагу споживачів як в Україні, так і за її межами, а також своєї значущості у суспільному контексті.

Метою дослідження є аналіз чинників важливості книжкових видань з ілюстраціями для дитячої аудиторії, насамперед естетичних чинників, що забезпечують високу зацікавленість дітей до такої дизайн-продукції.

Результати дослідження. Інтерес дитини до книжок з ілюстраціями є комплексним явищем, зумовленим поєднанням пізнавальних та естетичних чинників. Головним результатом є те, що ілюстрації у книжкових виданнях забезпечують первинну доступність інформації для неї. Наприклад для дітей дуже малого віку, які ще не вміють читати, а тільки починають вивчати букви, кольори, цифри, тварин, рослини, цікавими є саме ілюстровані видання, бо переглядаючи яскраві ілюстрації, вони запам'ятовують багато корисної інформації, порівнюючи завдяки праці ілюстраторів природні форми, кольори та їх поєднання тощо (рис. 1).



(Рис. 1)

Зображення виступає як візуальна підказка, яка допомагає дитині легше зрозуміти сюжет, емоції персонажів, згодом навіть текст, який є складним для сприймання. Тому воно робить легше читання та сприйняття розповіді [1]. Діти швидше реагують на візуальні образи, ніж на текстовий опис [2]. Тож колір та

загальна композиція, місцезнаходження та якість ілюстрації в книжковому виданні є прямим стимулятором емоцій, настроїв, переживань. Проте ужиті яскраві кольори, контрасти викликають великий інтерес, особливо аудиторії молодшого віку, а експресивна композиція - відчуття руху та пригод (рис. 2). Також в ілюстраціях дітей приваблюють гіперболізаційні персонажі (перебільшені риси, великі очі), вони легше запам'ятовуються.



(Рис. 2)

Висновки. Зазначимо, що інтерес дітей до ілюстрованих книжок є прямим показником того, що зображення перетворюють нудне читання на цікаву візуально-емоційну взаємодію, стимулюючи пізнання та уяву. Ілюстрації є естетично-педагогічним інструментом у розвитку дитини. В цифрову епоху, якісна, яскрава книжкова ілюстрація залишається незамінним елементом дитячого світу, вона ефективно поєднує навчання й розваги, перетворюючи засвоєння інформації на цікавий візуальний, емоційно-наснажуючий процес.

Список використаної літератури

1. *Ілюстрація: що це таке і чому вона важлива сьогодні*. URL: <https://www.lomakina.space/post/what-is-illustration>
2. *Кольоротерапія. Вплив кольору на стан дитини*. URL: <https://veresy-zdo.do.zt.ua/koloroterapiya-vplyv-koloru-na-stan-dytyny/>

Ван Ханьпін

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

Художні техніки та матеріали в ілюстраціях дитячої книги кінця XX – початку XXI ст.

Наприкінці XX ст. у дитячій ілюстрації зберігалася велика різноманітність традиційних технік: акварель і гуаш, які були популярними через свою прозорість або матовість; туш і перо - для графічних акцентів, пастель і олівці для тонких штрихів, колаж як прийом

створення фактури й кольорових площин та багато ін. Паралельно відроджувалися й техніки друкованої графіки, такі як літографія, гравюра, лінорит, що реалізовувалися в межах авторських ілюстрованих видань. Перехід у ХХІ століття супроводжувався появою комп'ютерних програм і графічних планшетів, що надали ілюстраторам інструментарій для швидкої обробки та корекції кольору й створення повністю цифрових зображень. Натомість слід зазначити, що цифрові засоби не замінили традиційних матеріалів, а скоріше стали доповненням, сприявши гібридизації технік [5, 86].

Акварель є однією із найпоширеніших традиційних матеріалів завдяки прозорості та можливості створювати тонкі кольорові шари. У дитячій книзі акварель часто використовують для передачі атмосферності, м'яких фонів і природних ландшафтів. Проте для друку на офсетних машинах акварельні роботи потребують ретельної кольорокорекції й врахування профілю [4, 73].

Гуаш забезпечує більш матову, насичену площину кольору, добре підходить для плоских графічних рішень та яскравих ігрових образів, які легко читаються дитиною. Професійні художники й аматори часто обирають гуаш за її інтенсивність та можливість ретушування. Оригінали, виконані гуашшю, зазвичай сканують у високій роздільності та коригують цифровими засобами для поліграфії.

Колажні техніки, характерні для робіт таких авторів, як відомий американський письменник і художник-ілюстратор дитячих книг Ерік Карл (1929-2021), використовують пофарбований папір (часто серветковий або тонкий рисовий папір), який ріжуть, тріпають і наклеюють для створення форм та текстур. Карл сам описував свій метод: фарбування тонкого паперу акрилом/гуашшю, його нарізка/рвання й подальше наклеювання для формування образів. Колаж дозволяє отримати унікальну фактуру та глибину, яку важко імітувати цифровими засобами [3].

Чіткі контури й декоративні лінії традиційно досягаються тушшю та пером. Графіт і кольорові олівці застосовують для інтонування, штрихування й доопрацювання деталей, що дають сильний графічний характер, який добре читається у невеликих форматах сторінок [4, 102].

Хоча друковані техніки більше асоціюються з художньою книжкою, вони знаходять застосування й у дитячих виданнях, створюючи виразні, іноді дещо «різкі» текстури. Окремі автори робили акцент на відчутті «ручної серії» через використання гравюр чи літографії [5, 134].

З поширенням планшетів і програмного забезпечення (Photoshop, Procreate, Illustrator) цифрова робота стала стандартом у професійній практиці. Ілюстратори застосовують повністю цифрові процеси або комбінують традиційні малюнки/акварель/колаж зі скануванням і подальшою цифровою обробкою (колаж+додавання тіней, корекція кольору). Дослідження розвитку цифрових форм ілюстрації підкреслюють, що технологія змінила робочі процеси видавництва і дозволила швидше адаптувати зображення під різні формати (електронні книги, анімація, інтерактив) [2, 204]. Багато сучасних ілюстраторів комбінують ручні техніки з цифровою обробкою: сканують акварельні фони або колажі, додають дрібні деталі цифровим пензлем, коригують колір і готують макети для друку, що прискорює робочий процес та дозволяє легко вносити правки й адаптувати ілюстрації під кілька форматів. Матеріал і техніка впливають не лише на естетику, а й на сприйняття змісту дітьми: колажі та текстурні поверхні заохочують увагу до фактури й форми; яскраві площини - швидко читаються і підходять для раннього віку; тонкі акварельні рішення сприяють створенню настрою. З іншого боку, на думку Дж. Даніельсон, надмірна цифрова «гладкість» іноді знижує відчуття «ручної присутності», що має емоційний і педагогічний ефект. Тому у практиці ілюстрованих видань важливо балансувати між технічною досконалістю і збереженням художнього «тепла» оригіналу [1].

Таким чином, можемо підсумувати, що наприкінці XX – на початку XXI ст. ілюстрація дитячої книги представлена широким спектром технік: від класичних (гуаш, акварель, туш) до друкованих і колажних прийомів. Технологічний прорив дав змогу цифровим інструментам інтегруватися в традиційну практику, породивши гібридні підходи, що завдяки митцям можуть створити сильну впізнавану візуальну мову, яка добре працює з дитячим сприйняттям.

Список використаних джерел

1. Danielson J. Just Enjoy the Pictures: Hand-Crafted Versus Digital Art. URL: <https://www.hbook.com/story/just-enjoy-pictures-hand-crafted-versus-digital-art> (date: November 2025).
2. Lichiou Ch. The development of digital forms of illustration and their impact on print publishing from 1990 to the present, with particular reference to children's books (1 Volumes): Doctoral thesis, Birmingham City University, 2008. 350 p.
3. Kleon A. Eric Carle, collage artist. URL: <https://austinkleon.com/2021/05/27/eric-carle-collage-artist> (date: November 2025).
4. Salisbury M. Illustrating Children's Books: Creating Pictures for Publication. Barron's Educational Series, 2004. 144 p.
5. Salisbury M., Styles M. Children's Picturebooks. The art of visual storytelling / London: Laurence King Publishing, 2012. 192 p.

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ДОСВІДУ

Turkalo Roman

Маріупольський державний університет, м. Київ

Myroslav Yahoda ‘Execution. Moscow Over Us,’ 1989 (Reflection of Colonization in the Art)

The Lviv-based artist and poet Myroslav Yahoda (1957–2018) embodied in his creative work a nonconformist stance toward the ideological control and cultural domination imposed by the Moscow–Kremlin regime.

A striking example of his artistic position is the painting “Moscow Above Us” (1989). The idea of the work can be interpreted in various ways; however, it is evident that during the Soviet period—when socialist realism was the only officially recognized artistic method and Moscow was depicted as the “mother of all Soviet peoples”—Yahoda presents an entirely different world. Instead of the joyful faces of peasants and workers gazing toward a radiant future, we see Moscow in the role of an executioner, splitting a human skull against the backdrop of the Kremlin tower. From this skull, in a manner reminiscent of Byzantine iconography, a soul emerges — a symbol of the generations to come, destined to continue the struggle against the oppressor.

Painted in 1989, two years before Ukraine’s declaration of independence, the artwork reflects the atmosphere of a collapsing empire. By that time, the Soviet totalitarian regime, weakened by economic crises and social upheavals, could no longer maintain control over its ideological order as it once had.

With his painting “Moscow Above Us,” Myroslav Yahoda presented a genuine rather than an official vision of Russian colonization. Through the symbolism of the work, the artist exposed the violence and hypocrisy underlying the Soviet imperial project, offering a perspective fundamentally opposed to the state-imposed ideal of “fraternal unity.” The composition also contains a prophetic allusion to the forthcoming resistance against Moscow’s expansionist

ambitions — a struggle that has materialized in the present day, unfolding both in the cultural sphere and on the battlefield.



Fig. 1. Myroslav Yahoda. *Execution. Moscow Over Us*. 1989. Photo of the original, author's personal archive.

Vysotskyi Oleksandr

*Навчально-науковий інститут практичної культурології та артменеджменту
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ*

The Contemporary Cultural Practices of Ukraine: Reinterpretation and National Identity

In the context of the difficult social and economic state, Ukraine has faced the necessity to search the new way of the cultural practices of the representation and consideration of the cultural heritage and national identity. In our opinion, cultural practices of Ukraine function in a two-level system of physical/material and symbolic/spiritual dimensions [4, C. 75]. The process of rethinking them as practices of resistance and national mobilisation is influenced by the following factors:

- intensification of the language issue and support for the Ukrainian language as an important factor of national identity (through legislative and cultural-educational initiatives at the state level, as well as through the enrichment of folklore modifications, political legitimisation of spelling, popularisation of Ukrainian-language content – at the level of civil society) [3, C.423]. In this case, language, symbols, signs and rituals serve as social markers that identify social groups, distinguishing in the dichotomy «us» and «them», forming a sense of community and cultural identity, and contributing to the consolidation of the nation under the wartime and post-colonial transformation;

- the continuity of cultural forms of resistance in the historical traditions of the society [6] (the OUN-UPA national liberation movement, the partisan war, the activities of the Shistdesiatnyky, the Revolution of Dignity, the Crimean Tatar occupation, etc.). This experience has been shaped by folk songs and oral traditions, slogans and visual symbols, cultural marking of local spaces, «underground» digital communication channels, cultural practices in frontline areas and shelters, and the politicisation of celebrations.

- the culture of memory revision through practices of resistance and the capacity for national consolidation, mobilisation, and historical continuity. Analysing the cultural memory in the context of the enemy's reproduction of the imperial narrative and legitimisation of occupation in Ukrainian space, we point

out the need to form an authentic culture of memory among Ukrainians and actively instrumentalise it in the symbolic sphere [1, C. 344].

- the applying of media and the digital environment as a space for preserving and transmitting cultural narratives. The Internet space is saturated with numerous cultural practices, which can be broadly classified into those that support social links, convey cultural resistance, provide rapid documentation of real events, counteract disinformation, propaganda and fakes, counter colonial narratives of the enemy, as well as those that work for the enemy within Ukrainian society, with the aim of spreading fear, uncertainty and mistrust;

- the penetration of military topics into the cultural sphere, which shapes recognisable symbols and visual images of resistance (changes in artistic language, control of the visual and narrative dimensions of war, restrictions on public discourse, thematic context). The militarisation of cultural practices is reflected in rhetoric, slogans, symbols, historical reconstructions, etc., taking on radically different meanings and significance in democratic and totalitarian regimes.

Based on the mentioned above we can say that the interconnection and mutual influence between the values of resistance and self-identification of Ukrainians in the context of the modification of cultural practices in the extreme conditions of war. We define the values of resistance as cultural and social guidelines (active resistance to the aggressor, social mobilisation and solidarity, writing), while self-identification is defined as the process of realising and expressing one's national identity. Cultural practices as forms of symbolic production, cooperation and solidarity-based culture creation are considered by us as an instrument of resistance, on the one hand, and reflection on self-identity, rejection of foreign cultural codes, and decolonisation of cultural space, on the other [3].

Thus, this interconnection proves that cultural practices under the martial law have a dual function: on the one hand, they take on the characteristics of struggle, reflection on trauma and pain, and compassion, which stimulates social unity; on the other hand, they activate issues of our «selfhood» calling for a rethinking of cultural memory [2]. The main ways to this process are the politicisation of culture, as art, language, signs and symbols, etc.; the changes in

the functions of cultural practices (the priority functions are mobilisation, the formation of collective memory, psychological protection, social unity and solidarity); decolonisation and active reorientation of identity (rejection of foreign narratives and their replacement with national ones); the emergence of new formats of cultural practices (memorialisation of public spaces, introduction of ‘rituals of peaceful life’, digital cultural practices, military cultural initiatives, etc.).

References

Агеєва, В. (2023). *За лаштунками імперії: есеї про українсько-російські культурні відносини*. Віхола.

Агеєва, В. (2025). *Проти культурної амнезії. Есеї про національну пам'ять та ідентичність*. Віхола.

Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення: зб. матер. Міжнародної наук.-практ. конф., 29-30.05.2024. (2024). Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Парахонський, Б., & Яворська, Г. (2019). *Онтологія війни і миру: безпека, стратегія, смисл: монографія*. НІСД.

Українське суспільство в умовах війни. Рік 2024: Колективна монографія (2024) / С. Дембіцький, О. Злобіна, Н. Костенко та ін.; за ред. Є. Головахи та С. Дембіцького. Інститут соціології НАН України.

Alkatiri, Z., & De Archellie, R. (2021). *National patriotic day parade: the politics of historical memory and reconstruction of the Russian identity during Putin era*. <https://surl.li/zqoyex>

Horb Yevhen

Centre français de recherche en sciences sociales (CEFRES), Маріупольський державний університет, м. Київ

Slavistics ‘for Sale’: The Works of Aleksander Brückner and the Folk History Market in Poland at the Early 21st Century

Aleksander Brückner is one of the founders of European Slavistics as a meta-science. Despite his affiliation with academic circles, the scholar never shied away from popularising science. Moreover, he considered the popularisation of the history of the Polish language and culture to be part of his mission as a scholar. The popular genre attracted Brückner for other reasons as

well, which we can indirectly deduce from the information contained in the researcher's correspondence and the memoirs of his colleagues. Brückner was in a great hurry to publish the results of his scientific research, and therefore did not pay much attention to the scientific and reference apparatus and the accuracy of quotations. There is evidence that Aleksander Brückner often quoted historical sources from memory because he did not have time to sort through his notes. There were also motives that are not usually discussed in academic circles: after resigning from his position as professor of Slavic languages and literatures, the scholar simply did not have enough money to live on and was forced to accept numerous offers to publish his early works in a more popular format.

During his long life, Aleksander Brückner published over 1,800 scientific and popular science works, and even today there is no complete scientific bibliography of the scholar. Brückner died in 1939, but his works continue to be republished today, despite the fact that Slavic studies as a science have advanced considerably and many of the ideas of the Polish-German historian of culture are outdated. In this short study, we will try to identify the circumstances that influenced the surge of interest in Brückner's work. The conclusions presented below are based mainly on an analysis of trends characteristic of the contemporary Polish book market, which, in turn, are a response to the demands of society.

Polish society, conservative and faithful to Catholic ideals, is mostly extremely concerned about calls for expanding intercultural dialogue, general openness and tolerance, which are heard in the EU. Poles, who have a rich and painful experience of defending their statehood and identity from external threats, are extremely reluctant to engage with "other" cultures. This explains the rise in popularity of right-wing parties and hatred of migrants that has been observed over the last few decades. The marginal and anti-scientific ideas of 'Great Lechia' – the cradle of all Slavic peoples, a buffer that protected Slavs from aggression from Northern and Western Europe – are gaining considerable popularity. In Poland, there is a number of authors who have made a name for themselves by conceptualising the fantastical history of medieval Poland. These works have already attracted the attention of researchers of pseudoscientific

concepts such as Jan Malicki and Roman Żuchowicz. Malicki even introduced the term “Lechiada” to refer to the whole set of national historical myths associated with the history of Polish lands in the Middle Ages.

Aleksander Brückner’s works unexpectedly found themselves in the spotlight of renewed interest in folk history, which has only grown since the start of Russia’s full-scale aggression against Ukraine. It should be noted that not all of the scholar’s works are in demand, but only those devoted to Slavic paganism, mythology, and attempts to reconstruct the spiritual culture of the ancient Slavs. Brückner’s methodology, based almost exclusively on the search for linguistic analogies, is extremely appealing to the ideologues and supporters of ‘Great Lechia,’ who tend to ignore the latest archaeological discoveries, considering them to be mass falsifications aimed at concealing the truth about the great past of medieval Poles.

Brückner’s works were actively published in the late 1980s and early 1990s, which was due to socio-political transformations in Poland and Central and Eastern Europe in general, which were trying to “reinvent” their own history after decades of socialist dogma. However, after 1991, interest in Brückner’s scientific legacy in mass book publishing declined. The last significant project was the publication of *Słownik etymologiczny języka polskiego* (*Etymological Dictionary of the Polish Language*) in 1993. Only two decades later the interest in Brückner’s works returned with a force that the scholar had never experienced during his lifetime. For example, between 2021 and 2025, some of Brückner’s works on Slavic and Baltic mythology were published five times! This does not include separate editions of the classic *Dziejekultury polskiej* (*History of Polish Culture*) in an “all volumes in one” format. Such interest can only be compared to the mass reproduction of the works of Karamzin, Solovyov and Kostomarov in Russia in the early 2000s, with their subsequent distribution throughout the republics of the former USSR. Again, the relatively cheap and brightly published “all volumes in one” formats were in demand.

The covers of Brückner’s publications from 2022-2025 clearly indicate the direction of these books – they are designed in dark colours, contain images of Slavic idols and runic symbols, and (almost always) show the use of AI. In other words, Polish readers are dealing with cheap, uncritical publications without any

scientific apparatus. For publishers, the absence of the need to take property rights into account is extremely attractive, as Brückner's texts have long been in the public domain. In summary, we can predict further growth in the publication of Aleksander Brückner's works, but this will not indicate a surge of interest in the scholar's work. On the contrary, these publications are aimed at those who are interested in the subject matter, rather than Brückner's name.

Соколенко Ірина

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, м. Київ

Весільні ритуали як маркер культурної ідентичності: Скандинавія та Київська Русь у діалозі культур

Проблема культурної ідентичності посідає центральне місце у гуманітарних студіях, зокрема у контексті вивчення традиційних ритуальних практик. Серед ключових ритуалів життєвого циклу виокремлюються весільні, що відіграють важливу роль у формуванні та збереженні культурної самобутності народів. У період IX–XII століть, коли відбувалися активні контакти між скандинавськими та східнослов'янськими спільнотами, весільна обрядовість стала не лише механізмом відтворення культурних традицій, а й простором міжкультурного обміну.

Попри наявність численних досліджень окремих аспектів весільної обрядовості, компаративний підхід до вивчення весільних ритуалів Скандинавії та Київської Русі залишається недостатньо розробленим. Особливої актуальності набуває з'ясування їхньої ролі у формуванні культурної ідентичності та значення для сучасного осмислення культурної спадщини. Метою дослідження є аналіз весільних ритуалів у культурах Скандинавії та Київської Русі як маркерів культурної ідентичності з виявленням спільних та відмінних рис, а також визначенням їхнього впливу на формування культурного діалогу.

Період IX–XII століть характеризувався інтенсивними контактами між скандинавськими та східнослов'янськими культурами. Присутність скандинавів на території Київської Русі, розвинена торгівельні зв'язки та

династичні шлюби між представниками еліт створювали умови для взаємопроникнення культурних практик.

Археологічні дані свідчать про присутність скандинавських елементів у весільних практиках еліти Київської Русі. Знахідки скандинавських прикрас у жіночих похованнях можуть указувати на запозичення окремих елементів весільної атрибутики. Літописні джерела фіксують випадки династичних шлюбів, що передбачало адаптацію ритуальних практик обох культур.

Особливий інтерес становить питання впливу християнізації на трансформацію весільних обрядів. Київська Русь офіційно прийняла християнство наприкінці X століття, тоді як скандинавські країни християнізувалися поступово упродовж X–XII століть. Цей асинхронний процес створював унікальну ситуацію культурного діалогу, у межах якої представники обох культур могли перебувати на різних етапах релігійної трансформації.

У регіонах активної взаємодії, зокрема в Новгородській землі та Подніпров'ї, формувалися специфічні синкретичні форми весільної обрядовості. Тут язичницькі скандинавські елементи поєднувалися з дохристиянськими слов'янськими практиками та новими християнськими нормами, утворюючи унікальні культурні гібриди.

Весільні ритуали у досліджуваних культурах були складною системою ритуальних дій, що означували перехід людини з одного соціального статусу до іншого. Структура весільного циклу демонструє значні подібності, які свідчать про спільні архетипічні основи ритуальних систем обох культур.

Передвесільний період включав ритуали сватання та заручин, що мали як приватний, так і важливий суспільний характер. У скандинавській традиції процес укладання шлюбу розпочинався з переговорів між родинами, де ключовими питаннями були розмір приданого та викуп нареченої. Аналогічні практики були властиві й культурі Київської Русі.

Весільна церемонія в обох культурах вирізнялась багатою символікою. У скандинавів центральне місце посідав обмін обручками, публічні клятви, що надавали шлюбу юридичної сили. Особливого

значення набував весільний бенкет, який виконував важливу соціальну функцію зміцнення родинних та племінних зв'язків.

Весільна ритуальність Київської Русі демонструє складний синкретизм дохристиянських та християнських елементів. Після офіційної християнізації 988 року церковне вінчання поступово стало обов'язковим компонентом весільного ритуалу, проте народна традиція зберегла численні архаїчні елементи, що відображали язичницькі уявлення про сакральність шлюбу.

Семіотичний аналіз весільних ритуалів двох культур дозволяє виявити багатий символічний зміст закодованих базових культурних цінності та світоглядні уявлення. Весільна символіка реалізується на: *вербальному* (весільні пісні, благословення, замовляння), *предметному* (весільне вбрання, прикраси, ритуальні об'єкти) та *дійовому* (ритуальні дії, жести) рівнях.

Весільне вбрання несло глибоке символічне навантаження. У скандинавській традиції наречена одягала весільну корону, що символізувала її новий статус. Червоний колір часто домінував у весільному одязі, асоціюючись з родючістю та життєвою силою. У давньоруській традиції кольорова символіка також займала особливе значення: червоний та білий кольори несли сакральний зміст.

Ритуальні предмети відігравали важливу роль у весільній церемонії. У скандинавській культурі особливе місце посідав молот Тора, що використовувався для благословення, символізуючи захист, родючість. У киеворуській традиції ключову роль відігравав коровай, який символізував достаток та єдність двох родів. Цей елемент зберігся в українській народній традиції до сьогодні.

Просторова організація весільного ритуалу мала символічний сенс. Перехід нареченої з батьківського дому до дому нареченого супроводжувався численними обрядовими діями, що позначали її трансформацію.

Весільні ритуали виконували численні соціальні функції, що виходили за межі простого оформлення шлюбного союзу. 1. весілля було механізмом соціальної інтеграції, що об'єднувало дві родини, зміцнювало соціальні зв'язки в межах громади. Весільний бенкет слугував простором

для демонстрації соціального статусу, встановлення нових союзів. 2. весільний ритуал виконував функцію узаконення шлюбу перед спільнотою. Публічний характер церемонії, свідки, обмін клятвами та дарами надавали шлюбу юридичної та соціальної значущості. В умовах формування писемного права ритуальне оформлення мало надважливе значення для визнання легітимності шлюбу. 3. весільна обрядовість була важливим механізмом трансляції культурних цінностей. Через участь у весільних церемоніях молодші члени спільноти засвоювали базові культурні коди, поведінкові моделі. Таким чином весілля виступало інструментом культурної соціалізації, збереження культурної ідентичності.

Для еліти весільні союзи були інструментом політики. Династичні шлюби між представниками правлячих родів Скандинавії та Київської Русі слугували засобом укладання політичних союзів, встановлення торговельних зв'язків. У цьому контексті весільні церемонії набували особливого символічного значення.

Весільна ритуальність відігравала ключову роль у формуванні культурної ідентичності на різних рівнях. На **індивідуальному рівні** через участь у весільних ритуалах людина засвоювала основні культурні коди своєї спільноти, символічні системи та світоглядні уявлення. Весільний ритуал маркував не лише зміну соціального статусу, але й глибшу трансформацію особистісної ідентичності.

На **колективному рівні** вона слугувала механізмом підтримки групової ідентичності. Специфічні форми весільних обрядів, регіональні варіації символіки створювали відчуття культурної унікальності, відмінності від інших спільнот. Водночас спільні елементи весільної символіки засвічували приналежність до ширшої культурної спільноти.

Дослідження весільних ритуалів середньовіччя має важливе значення для розуміння сучасних процесів культурної ідентифікації. У контексті глобалізації спостерігається активне відродження інтересу до традиційних обрядових практик. Неоязичницькі рухи в Скандинавії та Україні активно реконструюють давні весільні ритуали, адаптуючи їх до сучасних умов.

Історичні фестивалі та культурні події включають реконструкції середньовічних весіль, що сприяє популяризації історичної спадщини.

Елементи давніх весільних обрядів інтегруються в сучасні весільні церемонії, створюючи зв'язок між минулим і сьогоденням. Актуальним є питання автентичності таких реконструкцій, їхнього впливу на формування сучасної культурної ідентичності.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що весільні ритуали в культурах Скандинавії та Київської Русі IX–XII століть становили складні символічні системи, що виконували численні соціальні та культурні функції.

Процеси міжкультурної взаємодії між скандинавськими та східнослов'янськими спільнотами призвели до формування синкретичних ритуальних форм, що демонструють динамічність культурних систем середньовічного періоду. Ці процеси мали важливе значення для формування культурної ідентичності регіону.

Вивчення механізмів міжкультурної взаємодії в середньовічний період може надати цінні висновки для інтерпретації сучасних процесів культурного діалогу. Досвід формування синкретичних культурних форм демонструє можливості продуктивного культурного обміну без втрати власної ідентичності.

Список використаних джерел

1. Davidson, H. E. (Ed.). (1996). *The history of the Danes* (Vols. 1–2, P. Fisher, Trans.). D.S. Brewer.
2. Bell, C. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press.
3. Brøndsted, J. (1965). *The Vikings*. Penguin Books.
4. Davidson, H. R. E. (1990). *Gods and myths of Northern Europe*. Penguin Books.
5. Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. Harcourt Brace.
6. Костомаров, М. І. (1994). *Слов'янська міфологія*. Либідь.
7. Андрощук, Ф. (2022). *Від вікінгів до Русі*. Наукове некомерційне видання.
8. Стурлусон, С. (2022). *Старша Едда* (В. Кривоніс, Пер.). Видавництво Жупанського.
9. Стурлусон, С. (2022). *Молодша Едда* (В. Кривоніс, Пер.). Видавництво Жупанського.

Цензура як чинник формування колективної пам'яті

Питання впливу цензури на формування колективної пам'яті досліджують багато українських вчених. Посилений інтерес до цієї проблематики зумовлений тим, що роль цензури, як одного з ключових чинників конструювання колективної пам'яті, набуває особливої актуальності в умовах російсько-української війни. У контексті сучасних викликів, дослідження механізмів контролю інформації та впливу цензури на колективне сприйняття історії, є нагальною потребою для формування справедливого бачення нашого минулого.

Упродовж століть російська колонізаторська політика цілеспрямовано позбавляла українців пам'яті про власне минуле, прикриваючись ідеологічними канонами та «вищими» політичними цілями. Одним із основних методів боротьби проти української ідентичності стала цензура, що спрямована на придушення будь-яких проявів національної свідомості. У часи Російської імперії книги, написані українською мовою, підлягали суворій цензурі, а українська культура стала об'єктом заборон. У радянські часи цензуру впроваджували через контроль над видавництвами та обмеження національної літератури, що стало чинником формування спотвореної колективної пам'яті. І сьогодні, під час військової агресії, російські війська спалюють українські бібліотеки та знищують книги, намагаючись стерти культурну пам'ять нашого народу. Поняття «цензура» зазвичай викликає негативні асоціації, але чи обмежується поняття лише негативною конотацією?

Існує безліч тлумачень поняття «цензура». У «Кембриджському словнику» наведено таке визначення: «Цензура – це система, у якій влада обмежує поширення книг, фільмів, документів чи інших видів комунікації, тому що вони містять або підтримують певні ідеї» [12]. Згідно з онлайн-словником «Merriam-Webster», цензура – це «інституційна система або практика заборони й контролю, що реалізуються завдяки репресіям» [14]. В «Українському тлумачному словнику» цензура трактується як «перегляд

творів, призначених для друкування, постановки в театрі або якої-небудь кореспонденції, здійснюваний органами державної, церковної та іншої влади» [10]. Доволі вичерпно описано поняття «цензура» в «Британській енциклопедії»: «Цензура – це зміна, придушення або заборона висловлювань чи письмових текстів, які вважаються такими, що підривають загальне благо» [13]. Таке трактування, природно, спонукає до питання: що таке «загальне благо» і ким воно визначається?

За словами В. Агеєвої, конфлікт між українським і російським культурними фронтами бере початок з імперського світогляду, однак його сутність має значно глибший вимір. Російська імперія прагне утвердити уявлення про власне тисячолітнє коріння, якого насправді не має – на відміну від України. Ця «відсутність» проявляється у постійній потребі апелювати до ідеї імперської єдності та конструювати штучні наративи (передусім, шляхом насадження міфів і символів) [2]. Нестача справжнього культурного та історичного спадку змушує імперську ідеологію не лише змагатися з українською культурою на рівні цінностей і символів, але й активно втручатися у процес формування та функціонування української свідомості. Це втручання виявляється через обмеження та контроль інформації, нав'язування власної «правди» – тобто через цензуру. У цьому контексті цензура постає інструментом компенсації браку автентичної спадщини: вона створює ілюзію історичної та культурної глибини імперії, примусово нав'язує образи й наративи, що підтримують імперську ідентичність. Коли ж українська культура та її самобутність починають підривати «загальне благо» імперських цінностей, цензура стає головним механізмом впливу на колективну пам'ять.

Хоча цензура, зазвичай, асоціюється з обмеженням свободи слова та примусовим контролем над інформацією, її роль у культурному вимірі може бути набагато складнішою. У випадках, коли на культурне надбання та колективну пам'ять здійснюється зовнішній тиск або відбуваються спроби спотворити історичний спадок, цензура може виступати інструментом захисту. Вона здатна відсікати руйнівні впливи і сприяти відновленню тих культурних здобутків, що формують основу національної ідентичності. У цьому сенсі цензура перестає бути однозначно негативним

явищем. Вона може виконувати захисну функцію – відмежовувати суспільство від спотвореної правди та відновлювати той історичний спадок, який є фундаментом свідомості народу. Такий підхід до цензури спрямований не на придушення свободи вираження, а на підтримку колективної пам'яті та на відновлення того, що в культурі було спотворено.

У сучасному українському культурному просторі цензура, справді, виконує захисну функцію, спрямовану не на придушення свободи слова, а на відновлення культурної пам'яті, очищеної від імперських наративів, що століттями домінували в культурному середовищі. Прикладом такої цензури можна вважати політику декомунізації, що покликана: відновити історичну справедливість, повернути пам'ять про репресованих, усунути з публічного простору маніпулятивні ідеологічні символи та практики й, водночас, сформувати нову колективну пам'ять. Така форма цензури спонукає до переосмислення історичного досвіду українського суспільства в контексті, де Україна постає як незалежний суб'єкт власної історії, а не складова імперії. У цьому сенсі декомунізація спрямована не лише на очищення простору від імперських впливів, а й на творення нової колективної пам'яті, адже її мета полягає не лише у відміні минулого, а й у відродженні забутих наративів.

Ще одним із проявів захисної функції цензури є українське культурне поле, що сформувалося після початку повномасштабного російського вторгнення. У сучасних умовах війни Україна свідомо регулює доступ до російської літератури в освітніх програмах, культурних проєктах, бібліотеках і книгарнях. Російська культурна політика історично має колонізаторський характер і спрямована на нав'язування завойованим народам комплексу меншовартості. Україна не стала винятком – навпаки, є одним із найяскравіших прикладів такого впливу.

Майже усі колонізатори забороняють колонізованим висвітлювати власну історію, а президент держави, яка розпочала сучасну війну, і досі нав'язує свою інтерпретацію історичної пам'яті українців. Колонізаторські сили століттями формували українську культуру як сільську та примітивну, применшуючи її здобутки, формуючи в суспільстві відчуття неповноцінності власної культурної спадщини, що безпосередньо

вплинуло на формування колективної пам'яті. У Валуєвському циркулярі українську мову прямо називали «наріччям, придатним лише для вираження проблем селянства», свідомо зводячи її до статусу «неповноцінної» та другорядної, маргіналізуючи українську культуру. Колонізаторська ідеологія цілеспрямовано працювала над тим, щоб звести постать Т.Шевченка до виключно «сільського» та «фольклорного», ігноруючи філософську глибину, а його творчість до примітивної «сільської» літератури.

Так з'явився штучно створений образ «малороса», який існує лише в тіні «великої» російської культури. Українці, у творах російських класиків, часто були комічними елементами, або з'являлись як другорядні персонажі: няньки, солдати, слуги, які розмовляли «кумедним» російським діалектом. Як наслідок, стереотипний образ українця, його мова і культура, закріплюється у колективній пам'яті як провінційна частина «великої» російської культурної спадщини. Відмова від російської літератури та обмеження її присутності в освіті, бібліотеках і культурному просторі стала свідомим кроком на шляху деколонізації колективної пам'яті.

Варто зауважити, що гібридна війна не обмежується традиційними військовими діями, а поєднує інформаційні, культурні та інші засоби впливу. Тому прояв цензури не зводиться лише до заборони російської літератури з метою викорінення імперських наративів, а водночас відкриває шлях для розвитку українського культурного простору та стимулює повернення до національної ідентичності. Сьогодні спостерігається стрімке зростання інтересу до української літератури та усвідомлення її ролі у світовому культурному процесі.

В. Агєєва, О. Гнатюк, М. Павлишин, Р. Семків, М. Шкандрій та О. Забужко – дослідники, які аналізують українську літературу крізь призму постколоніальних студій, зосереджуючи увагу на тому, як імперські ідеї метрополії впливали на уявлення українців про власну ідентичність [1; 4; 9; 12; 14]. До прикладу, дослідження В. Агєєвої «За лаштунками імперії» має на меті не лише викриття механізмів імперської влади, а й демонструє, як культурні, історичні та інформаційні процеси формують свідомість і впливають на колективну пам'ять. Авторка наголошує, що імперські

наративи є штучними конструктами, тож суспільство потребує інструментів для їхнього аналізу, критики та осмислення [1].

У сучасному контексті постколоніальні студії набувають особливого значення, адже дають змогу простежити, як колишні колоніальні та імперські системи впливали на формування колективної пам'яті. Вони показують, що цензура в такому контексті може виконувати не репресивну, а відновлювальну функцію – обмежуючи поширення спотворених наративів і сприяючи критичному аналізу історичних джерел. Таким чином, постколоніальні студії не лише досліджують минуле, а й стають інструментом формування оновленої колективної пам'яті та протидії впливам, здатним її викривити.

Українські прояви цензури відрізняються від традиційних імперських тим, що не обмежують свободу слова, а спрямовані на відновлення втраченого спадку й формування засад нової колективної пам'яті. Вони виступають інструментом національного самоусвідомлення, допомагаючи суспільству осмислити історичні травми, відновити культурні традиції та утвердити власну ідентичність. Цензура, як і будь-яке соціальне явище, має багатогранну природу й не зводиться лише до негативних функцій. Її сприйняття залежить від контексту, в якому вона може слугувати не тільки інструментом придушення, а й засобом захисту культурної спадщини та механізмом формування оновленої колективної пам'яті.

Список використаних джерел

1. Агеєва, В. (2022). *За лаштунками імперії*. Віхола.
2. Агеєва, В. (2025). *Віра Агеєва проти культурної амнезії*. Шалені автор(к)и. <https://youtu.be/-etTYIgdNrY>
3. Галушко, К. (2018). *Історія без цензури*. Клуб Сімейного Дозвілля.
4. Гнатюк, О. (2005). *Процання з імперією: українські дискусії про ідентичність*. Критика.
5. Диктатори нищать книжки. (2025). *Сьогоднішня Америка й історія цензури*. Шалені авторки. <http://www.youtube.com/watch?v=WtWc0EIIZkg>
6. Забужко, О. (1999). *Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика 90-х*. Факт.
7. Каракоз, О. (2017). *Цензура в публічних бібліотеках України 1917–1939 рр.: монографія*. Ліра-К.
8. Марочко, В. (2008). *Голодомор 1932–1933 років в Україні: хроніка*. Києво-Могилянська академія.

9. Павлишин, М. (2014). *Постколоніалізм. Генерації. Культура: збірник статей*. Лаурус.
10. Цензура. (2025). *Словник.ua*.
<https://slovnyk.ua/index.php?sword=цензура>
11. Шкандрій, М. (2004). *В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби*. Факт.
12. *CENSORED: English meaning*. (2025). *Cambridge Dictionary*.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/censored>
13. *Censorship: Britannica*. (2025). *Encyclopaedia Britannica, Inc.* <https://www.britannica.com/topic/censorship>
14. *Censorship noun*. (2025). *Merriam-Webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/censorship>

Матюшин Ігор

Маріупольський державний університет, м. Київ

Чинник українського національного театру у збереженні культурної ідентичності в умовах вимушеної еміграції

Вступ

Сучасна вимушена еміграція, спричинена повномасштабною російською війною проти України, ставить перед українцями за кордоном гостре питання збереження власної культурної ідентичності. У цьому контексті, саме український театр набуває надзвичайно важливої, багатофункціональної ролі, виступаючи не лише як мистецьке явище, але й як потужний соціокультурний та психологічний чинник єднання та самоідентифікації в умовах обмеженої, або відсутньої інституційної державної підтримки.

I. Театр, як культурний маркер ідентичності та духовний центр єднання:

Відтворювати національний культурний простір. Створення вистав рідною мовою, на основі класичної та сучасної української драматургії, перетворює театральний простір на частину України, створюючи відчуття «власного дому» в чужому культурному та ментальному середовищі. Бо театральне мистецтво є потужним інструментом для збереження та зміцнення культурної ідентичності, особливо для людей, які опинилися у вимушеній еміграції.

Сприяє зорової візуалізації національного коду. Сценічне мистецтво використовуючи міфи, образи, символи, архетипи та традиційні сюжети, які глибоко вкорінені в культурі, допомагає глядачам відновити у пам'яті та закріпити національні асоціації та стереотипи. Бо саме через п'єси та вистави театр візуалізує та оживляє вербальні та просторові легенди й міфи, акцентуючи увагу на найважливіших елементах культурної національної спадщини. А перегляд вистав, що резонують із досвідом вимушеного переселення, допомагає глядачам пережити психологічні травми, знайти спільні емоції та відчуті підтримку співвітчизників.

Формуванню нових наративів. Саме театральний дискурс спонукає не тільки до пошуку нових сенсів і формуванню нових наративів майбутнього, інтегруючи досвід еміграції в загальнонаціональний контекст, він допомагає кожному віднайти свій особистий «глибинний сенс».

Засіб єднання та спільно творення. Спільне переживання мистецького досвіду під час вистави об'єднує спільноту емігрантів, створюючи простір для спілкування рідною мовою та відчуття приналежності до спільної культури. А театральні проекти перетворюються в осередок для організації діаспори, одночасно руйнуючи ізоляцію та зміцнюючи соціальні зв'язки, залучаючи людей до активної участі у збереженні та популяризації української культури.

Емоційна підтримка та психологічне заміщення. Театральне мистецтво, завдяки своєму емоційно-психологічному впливу, допомагає підтримувати моральний дух та відновлювати духовну рівновагу в умовах травматичного досвіду еміграції. Переживаючи на сцені «шлях героя», або складні екзистенції, глядачі можуть здійснити психологічне заміщення, дистанціюючись від травматичних аспектів власного досвіду через сприйняття мистецької дійсності.

Збереженню рідної мови. Постановки українською є важливим елементом для збереження та використання української мови в повсякденному житті, особливо для наступних поколінь.

Висновки

Таким чином, український театр за кордоном слугує живим та дієвим маркером ідентичності, що допомагає громадянам поза межами батьківщини, саме українській театр виступає як жива і дієва платформа для збереження національної ідентичності та культурної спадщини, як засіб психологічної підтримки та є осередком для консолідації емігрантської спільноти.

Тому, усвідомлюючи нові історичні виклики для країни, саме зараз висококваліфіковані спеціалісти незчисленних управлінь та департаментів з керівництва *укрсучкультурою* відчайдушно гуртують за кордоном нову повноводну ріку вимушених українських емігрантів.

До прикладу, 12 серпня поточного року автор скористався можливістю прийняти участь у режимі «он-лайн» в роботі конференції під омофором Міністерства Культури України на тему: «Концепція збереження української локальної ідентичності».

Спікери були переконливі, світло, звук-майстерними, слайди-яскравими, а пафосна промова очільниці *укрсучкультури* Донеччини виголошена з папірця, вводила слухачів в культурологічний екстаз.

За наступні чотири доби (після 12 серпня) внаслідок прямого телефонного спілкування з посадовими особами, задіяними в роботі конференції, автор дізнався, що єдиним наслідком для емігрантської спільноти після обговорення цієї *«Концепції збереження української локальної ідентичності»*, буде чергове велике «НІЧОГО». А з огляду на наявність запрошених закордонних гостей, стала зрозумілою цільова аудиторія заходу.

Підставою такого висновку є особистий досвід автора. Так, *на початку весни 2025 р.* департамент культури Маріупольської міської ради було запропоновано взяти участь у наступних заходах (попередньо узгоджених з французькою стороною і які не потребували фінансових витрат):

- *Префектура Montpellier департаменту Herault*: Літо (червень-липень- серпень) Оздоровлення маріупольських дітей; Участь

маріупольської громади у фестивалі стріт-арту та стріт-фуду. (перевага-аматорським колективам);

- *Paris: Theatre de L'arlequin*, (Commune du rôle principal). Інсценізація сучасної української драматургії, вибір творів-з урахуванням пропозицій української сторони, вірогідні гастролі країнами ЄС;

- *Privas: «Festival multicultural elderue»*. (Серпень). Музичні, театральні колективи, митці перформансу;

- *Festival à Altberville*, жовтень. Документальний фільм; Участь музичного колективу, або виконавця; Участь у Книжковому ярмарку.

На честь маріупольських чиновників від культури, ініціатору пропозицій жодного разу не відмовили, його просто проігнорували. І якщо відсутність реакції на запрошення майстрів народного мистецтва з Маріуполя можна пояснити їх раптовим поголовним отупінням, звісно, з точки зору очільників департаменту, то ігнорування можливості оздоровлення маріупольських дітей у Франції за рахунок приймаючої сторони, незрозуміло від слова «зовсім». Тому, відчувши на собі справжнє ставлення українських державних установ за кордоном до взаємодії з вимушеними емігрантами, яке тотожне ставленню культурних керівників на батьківщині, автор у 2023-2025 рр., зробив наступне:

Кінопроекти

1. "Квитки дійсні" (Документальний фільм)
 - Роль: Сценарист.
 - Режисер: В. Харченко-Куліковський.
 - Суть: Історія виживання маріупольської родини у драмтеатрі.
 - Посилання: <https://youtu.be/5i6R18r-XRU>
2. "Three Apples" (Поетична кіноновела)
 - Роль: Консультант фільму.
 - Режисер: Giulio Ginesi.
 - Суть: Трагічна історія українських підлітків на початку вторгнення. Зйомки в Парижі.
 - Відзнаки: Фестивалі у Барселоні та Словаччині.



Афіша спектаклю «Квітки дійсні». Фестиваль «Ledocenscène» (23–24.03.2024). Фотоархів автора.



Актори фестивального показу спектаклю «Квітки дійсні» (І. Тур, ідея та сценарій; В. Слобода, режисер) [Фотографія]. (2024). © RFI, 2024



Репетиції вистави «Квітки дійсні» [Фотографія]. (2024). Фестиваль «Ledocenscène» (23–24.03.2024). Подвійний акторський дебют автора із сином – Олександром Кузнецовим. Фотоархів автора.

ХУДОЖНІ СТИЛІ, ЕСТЕТИКИ ТА МАТЕРІАЛЬНІ МОВИ КУЛЬТУРИ

Гуменюк Тетяна

Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, м. Київ

Гуменюк Володимир

Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, м. Київ

Сучасна трагедія: від театрального жанру до світоглядного дискурсу

«Що стається з трагічним, коли трагедія починає «червоніти» на вулицях?» Ці слова, сказані одним з «батьків-засновників» європейського романтизму Франсуа-Рене Шатобріаном у далекому від нас сьогоденні XIX столітті, є своєрідним свідченням «кінця трагедії». Тут йдеться про переломний момент у народженні нової «постсучасної» трагедії нового постсучасного світу, корені якого заховані у тих історичних подіях, що призвели до завершення європейської епохи Просвітництва. Саме тоді трагедія переходить з театральної сцени на, умовно кажучи, «сцену»/стадію історії, ставлячи під сумнів ідеї великої доби торжества розуму і філософського оптимізму. І справа тут не лише в зміні епох, а в суттєвій трансформації відначальної оптики: відтепер цілі натовпи глядачів «злітаються» на видовище виконання смертної кари за допомогою «машини смерті» - гільйотини. Театралізація публічної страти починає змагатися з традиційним «місцем видовища» (грецьк. θέατρον), з театром як «святилищем», «храмом» Мельпомени. Так, трагедія як театральний жанр починає занепадати.

Результатом осмислення цих процесів є опредмечування, перехід, субстантивация (від латинського substantivum — іменник) прикметника «трагедійний», «трагічний» у поняття «трагічне» як філософсько-естетичну категорію.

Отже, зазвичай асоційована з трагедією як театральним жанром категорія трагічного насправді охоплює усі види мистецтва, а також є об'єктом різноманітних гуманітарних наук: філософії, естетики, культурології та мистецтвознавства.

Тому актуальність звернення до дослідження даного феномену полягає в необхідності зосередження на трагічному як баченні світу, як категорії одночасно теоретичного, художнього та соціального порядку, що яскраво продемонстрував французький філософ і соціолог Люсьєн Гольдман [1].

Завдяки своєму безпосередньому зв'язку з проблемами сенсу людського життя і смерті, трагічне як одна з чи не найбільш філософських естетичних категорій є однією з надзвичайно проблематичних і суперечливих у сучасній думці. Множинність реінтерпретацій та варіативність теоретичних протиріч, якого зазнає «трагічне бачення» світу протягом тисячоліть, актуалізує необхідність у створенні такого опису даного явища, який би відповідав реаліям сьогодення, не втрачаючи при цьому зв'язок із відповідними ранніми, зокрема, й давньоантичними теоретичними розробками на дану тему, оскільки феномен трагічного онтологічно вкорінений у буття людини.

У немеркнучій пам'ятці філософсько-естетичної думки Арістотель визначає трагедію як «відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх, сприяє очищенню (катарсису – Т.Г., В.Г.) подібних почувань» [2, с.47]. Однак, завдяки тлумаченням теоретиків і драматургів наступних часів, зокрема представниками французького класицизму XVII століття, з'явилася принципова помилка, яка полягала в тому, що цей текст давньогрецького мислителя перетворився на нормативний. Справа в тому, що у IV столітті до нашої ери творчість великих афінських трагіків вже стає історією й Арістотель представив узагальнюючий опис основних елементів, частин і виразних засобів жанру античної трагедії періоду розквіту, зводячи їх у певну завершену й цілісну систему.

Цілком справедливо видатний німецький вчений, філолог-класик та історик античної культури Ульріх фон Віламовіц-Мьоллендорф пов'язує форми давньогрецької грецької трагедії з умовами, в яких вона була виконана, тому що вони не є роздільними. За його визначенням це є твір,

заснований на героїчному міфі/легенді, оброблений поетично у піднесеному стилі, представлений у святилищі Діоніса як невід'ємна частина публічного поклоніння хором громадян Афін спочатку одним, а згодом двома-трьома акторами. [Див:3]

У 80-х роках такого вже далекого від нас, як здається, ХХ-го століття знаний французький письменник і режисер Мішель Дойч (Michel Deuch) у есе «Sitveniaverbo» / «Нехай буде прощення за це слово» (*португ.*) відзначив як застарілість жанру трагедії, так і необхідність перебудови нового театру на самому її попелі / згарищі: «Трагедія мертва, марно було б намагатися її воскресити (як, можливо, уявляла собі й понині уся традиція. ...) Святкування похорону – церемонія, сказати б, ритуал – стане початком нашого театру».

Однак, не дивлячись на достатню поширеність подібних тверджень в теоретичній думці та мистецькій практиці пост (-пост)модерних часів «оче-видним» є те, що присутність трагедії як жанру на сучасній сцені, й давньогрецької трагедії, зокрема, не ослабла і що звернення до феномену трагічного й до трагічних форм постійно відтворюється й існує в дискурсах найрізноманітніших інтелектуалів та митців.

Перспективи наших роздумів є досить різноманітними: ми підходимо до жанру трагедії не як до тексту, спадщини, яка має передаватися, реконструюватися, відроджуватися, інтепретуватися тощо, а як до культурної конструкції, послання в колективній уяві, яка є історично формою-«рорзробкою» і змінюється залежно від рецепції наступних культурних епох. Цей культурний об'єкт формується та оновлюється у грі послідовних нашарувань (стратифікацій), що живляться як художніми творами, так і різноманітними дискурсами (філологія, історія, антропологія, література, філософія чи психоаналіз), перекладами, критикою чи медійним дискурсом про поточні події.

У такому тлумаченні трагедії як жанру, більше того, тлумаченні трагедійного як категорії ми вже вбачаємо вихід за межі естетичного її розуміння: вона розповсюджується на життя взагалі, переростає усі свої визначення й стає по-справжньому універсальною характеристикою буття людини. У подальшого розвитку стало характерним використання трагічного як поняття з більш широкими контурами як загальної умови людського існування, незмінно пов'язаного зі скінченністю, смертністю людини.

Так, у своїй традиційній формі трагедія вже не здатна виразити травматичний досвід сьогодення і передати сучасне «трагічне почуття життя» (Мігель де Унамуно «*Lesentimentstragiquedelavie*»). Інші види і форми мистецького «письма» беруться за це завдання, не без повторного використання мови, структур або тем, традиційно пов'язаних з класичною трагедією. Як наслідок такої трансформації виявилось, зокрема, прирівнювання «трагічного» до абсурду. Творчість «великих» абсурдистів Семюела Беккета та Ежена Йонеско також відноситься до трагічного бачення, яке слід відрізняти від попередніх. Сам Йонеско називав Шекспіра попередником театру абсурду. Класична трагедія вже не в змозі так переконливо спростувати стереотипи суспільної свідомості. Абсолютне зло, що підтримується переляканими масами, коли хори підспівувачів завжди є більш чутними за тихі голоси праведників, де «інтелектуали» охочіше вірять чужим словам, ніж розуму і серцю й зрештою зраджують собі – невже це не абсурд? Підтверджуючи цю думку, згадаймо, що герой великої трагедії Шекспіра в інтерпретації Йонеско, який сів на трон слідом за Макбетом, вже пообіцяв, що він виліє до біса «солодке молоко злагоди, приведе увесь світ до цілковитого розладу, знищить на землі будь-яку єдність». Нам сьогоднішнім пропонується самостійно додумати, чи можлива така ситуація, чи все це – плід політичного песимізму абсурдиста Йонеско. Тож сьогодні звернення саме до творчості абсурдистів дає привід для найнеоднозначніших і найжахливіших аналогій.

У третьому тисячолітті світ переживає новий Апокаліпсис, не вигаданий, не міфічний, а реальний. З початком повномасштабного вторгнення росії в Україну наша нація опинилася у вирі воєнних жахів, у ситуації боротьби за власне виживання. Тема страждання «колективного тіла» України, суголосна страждання всього людства у різноманітних війнах, соціальних, екологічних катастрофах та конфліктах як немислимого зіткнення зі смертю.

На цій хвилі в мистецтві з'являються художні тексти (проза, поезія, драматургія, кінематограф, документальна проза, публіцистика), які висвітлюють своєрідний творчо-рефлексивний загальний перезапуск культурної моделі в художній творчості, перехід від постмодерністських настанов та теоретичних надбудов, до нових тенденцій. Можна впевнено казати про те, що «культурний фронт» стає не лише місцем творчої

самореалізації особистостей митців, а сучасним простором і вираженням мета-модерністських ідей. Йдеться про поєднання певних аспектів модернізму та постмодернізму, а також загальнолюських гуманістичних істин та класичних концепцій художньо творчості. І, зрештою, українські митці, знаходячись в ситуації «мета-», творять мистецтво трагічного, яке осмислює та візуалізує російсько-українську війну, транслює його всьому світові, розповідаючи про конкретну війну в масштабах людського виміру, об'єднуючи людство в боротьбі проти зла.

Список використаних джерел

Goldmann, L. (1964). *The hidden god: A study of tragic vision in the works of Pascal and the tragedies of Racine* (P. Malcolm Walleragic, Trans.). London, NJ: Routledge & Kegan Paul Ltd. 421 p. ISBN 0710036213. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203431696/hidden-god-lucien-goldmann-philip-malcolm-walleragic>

Арістотель. (1967). *Поетика* (Б. Тен, Пер.). Київ: Видавництво «Мистецтво». 130 с.

Wilamowitz-Moellendorff, U. von. (n.d.). *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Ulrich-von-Wilamowitz-Moellendorff>

Deutsch, M. (1988). *Sit venia verbo* (French Paperback). Paris: Bourgois. 92 p. ISBN 2267005654. URL: <https://www.amazon.com/Sit-venia-verbo-Michel-Deutsch>

Макієнко Степан

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, м. Київ

Наївність як феномен у сучасній музичній культурі

Наївність у мистецтві традиційно пов'язується з «простотою» вираження, емоційною безпосередністю та дитячою сприйнятливістю. Проте у XX–XXI століттях вона трансформується, стаючи своєрідною стилістичною маскою – від неоромантичної щирості до постмодерної іронії. Поняття наївності має глибоке коріння. Ще з давніх часів люди були схильні вірити у все, що їм говорили, і не задаватися питанням про достовірність інформації.

В епоху античності поняття наївність часто асоціювалося з поняттям «простоти» і «чистоти». Давньогрецькі філософи, такі як Сократ і Платон, розглядали наївність як стан душі, вільний від обману і підступності. Наївність в їх розумінні була невіддільна від понять доброчесності та істини. У своїх діалогах Платон, розмірковуючи про безсмертя людської душі, поділяє їх на «досвідчені душі» та «наївні душі». У діалозі «Федр» наївні душі він називає ніжними та непорочними.

У середні віки поняття наївність було особливо поширеним. Воно набуло релігійного виміру. Церква відігравала важливу роль у суспільстві і контролювала інформацію, яка доходила до людей. Багато хто вірив у чудеса, магію і забобони, не замислюючись про логіку і раціональність. Поняття наївності починає асоціюватися з поняттям невинності і близькості до Бога. У літературних творах цього періоду ми часто зустрічаємо персонажів, які уособлюють наївність і чистоту, святі мученики. Такі персонажі підкреслювали важливість простоти і віри для духовного розвитку людини.

Епоха Просвітництва принесла значні зміни в розумінні наївності. У XVII-XVIII століттях погляди таких філософів, як Джон Локк і Жан-Жак Руссо, акцентували увагу на природній доброті та чистоті людини. Ж.-Ж. Руссо у своїй праці «Еміль, або про виховання», розглядав наївність як природний стан дитини, який повинен бути збережений і розвинений через правильне виховання дитини.

Звертаючись до літератури XIX століття, романтизм і реалізм теж вплинули на концепцію наївності. У багатьох творах романтизму наївність часто ідеалізувалася як прояв щирості. А ось реалісти, такі як Стендаль, прагнули показати наївність як недолік, що призводить до трагічних наслідків. У його творах наївні персонажі часто стикаються з гіркою реальністю, що в кінцевому рахунку призводить до їхнього дорослішання і втрати наївності.

З розвитком науки люди стали більш критично мислити і аналізувати інформацію. Однак, незважаючи на це, наївність все ще залишалася поширеним явищем, але набула нової форми. З розвитком масової культури і засобів масової інформації, люди стали схильні до масового маніпулювання. Реклама, політична пропаганда та різні маніпуляції стали

частиною повсякденного життя. Люди почали вірити у все, що їм говорили, і не задаватися питанням про правдивість інформації. Це призводило до масового обману маніпуляції, які використовувалися для досягнення різних цілей.

У XX столітті наївність переходить у сферу дослідження психологів. З. Фрейд і його послідовники Г. Лебон, Ж. Лакан, С. Жижек досліджували наївність як аспект людської психіки, пов'язаний з інфантильним станом і механізмами захисту. Сучасні дослідники розглядають наївність як комплекс поведінки свідомих установок, що включає в себе як позитивні, так і негативні аспекти. Персонологи XX століття позначили наївність і дитячість, як «необхідну умову становлення трагічного внутрішнього досвіду».

Для українських композиторів XX–XXI століть семантика наївності стала продуктивним художнім ресурсом. Вона простежується у творах В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, А. Загайкевич, Ю.Шевченка та інших, де поєднуються елементи дитячої інтонаційності, фольклорної простоти, експериментальної театралізації та сучасних мультимедійних практик.

У цьому контексті постає потреба комплексного культурологічного та музикознавчого аналізу феноменів наївності, що дозволить розкрити не лише стилістичні, але й світоглядні засади українського музичного процесу XX–XXI століть, чим і зумовлена актуальність дослідження.

Таким чином, поняття наївності має багату і складну історію розвитку. Від античної філософії до сучасних психологічних досліджень, наївність залишається важливим і багатозначним поняттям, що продовжує викликати інтерес і вимагає глибокого осмислення. Розуміння історичного контексту наївності дозволяє повно і глибоко дослідити цей феномен у сучасних наукових і практичних контекстах.

Наївність у музиці – тема окремого масштабного дослідження, тим більше, що це поняття притягує, з одного боку, асоціативно-синонімічний ряд наївний-примітивний-маргінальний, і тоді до музичного наївізму включається дитяча творчість, фольклор і масова культура. З іншого боку, можливий інший смисловий ряд: наївний-сентиментальний-мрійливий – і тут можна говорити про ностальгію і стилізацію. Наївне бачення композиторів забарвлює їхні твори особливими фарбами ностальгії. Це позначається на образній характеристиці творів («мрії», «сон»,

«колискова», «спогад») і на використанні прийому стилізації старовинних жанрів і старовинного музикування.

Історична еволюція наївності свідчить про багатозначність цього поняття: від античної ідеї «природної простоти» через ідеалізацію дитячості у Просвітництві та романтизмі до критичного осмислення в реалізмі та психології ХХ століття.

З розвитком масової культури у ХХ ст. наївність отримала новий вимір – вона стала не лише індивідуальною рисою, але й масовим явищем, пов'язаним із маніпуляціями свідомості через пропаганду, рекламу, ЗМІ.

Вивчення феномена наївності дозволяє поєднати філософський, психологічний і культурологічний рівні, розкрити зв'язки між дитинством, грою, мистецтвом і культурною пам'яттю, а також простежити, як цей феномен трансформується від «природної простоти» до складного символу сучасності.

Список використаних джерел

1. Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики*. Основи.
2. Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Ніка-Центр.
3. Гримич, М. (2000). *Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців*. Випол.
4. Еліас, Н. (2003). *Процес цивілізації. Соціогенетичні та психогенетичні дослідження*. Альтернативи.

Зернецький Федір

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

Акварель в українському живописі ХХ–початку ХХІ сторіч: художньо-стилістичні трансформації

Акварель у художній культурі України пройшла складний шлях від допоміжної техніки й швидких етюдів – до автономного жанру, що має власні естетичні та технічні настанови. Упродовж ХХ століття акварель змінювала своє статусне положення відповідно до суспільно-історичних трансформацій, художніх парадигм і технічних інновацій.

На переломі століть (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) акварель в Україні все частіше виступає не лише як техніка для етюдів, але й як самостійний

вид творчості, особливо серед пленеристів і художників, що працювали в жанрі пейзажу й міського мотиву. Пленерні практики сприяли поширенню швидких живописних прийомів, тонкому відтворенню світла й атмосфери, що відповідає природним властивостям акварелі. Цей період заклав технічні основи подальшого розвитку: робота по вологому паперу, тональні переходи та фокус на прозорості шару фарби [4, 11].

У першій третині XX ст. українське образотворче мистецтво було пов'язане із загальноєвропейськими модерністськими течіями, відтак акварель застосовували й як підготовчу, і як самостійну техніку. На цей період припадає активність митців, котрі поєднували декоративно-графічні прийоми з експериментами в кольорі й композиції. У цьому аспекті варто згадати художницю О.Кульчицьку, яка працювала з графічною лінією й витонченою акварельною палітрою, а в її творчості спостерігається характерний акварельний перехід від графіки до тонкої колористики [5].

У радянський період, особливо після 1930-х рр. мистецтва знаходилося під сильним ідеологічним тиском, оскільки соцреалізм фактично визначив всю тематику і його функціональну спрямованість. Водночас акварель зберігала свою окремішню роль у створенні ілюстрацій, ескізів, жанрових сцен, пристосовуючись до нових сюжетних вимог [3, 79]. Багато художників, які працювали з широкими форматами в олії або монументалістиці, продовжували експериментувати з аквареллю в малих формах, оскільки це був зручний засіб швидкої живописної фіксації. Численні роботи художників цього періоду (зокрема М.Бойчука, М.Глуценка) демонструють, що навіть у межах ідеологічних обмежень техніка акварельного живопису зазнала стилістичних адаптацій [2, 127].

У другій половині XX століття акварель дедалі більше оформлюється як автономний вид із власними виставковими практиками та майстернями, а окремі художники продовжують розвивати власні школи акварельного живопису, формувати тематичні напрями (пейзаж, міські сюжети, інтер'єр, натюрморт тощо), паралельно освоюючи нові матеріали і різновиди паперу. У цей час також зростає інтерес до декоративності й графічності в акварелі, що відповідає загальним художнім трендам та впливам зарубіжного мистецтва [1, 48].

Пострадянський період, що найперше позначився зняттям перепон для вільного культурного обміну, приніс плюралізм художніх підходів: акварель виявилася платформою для індивідуальних експериментів: від ліричного реалізму - до абстрактних і декоративних практик. В цей період відповідно зростає кількість персональних виставок митців, виникають різні фестивалі, підвищується інтерес до збереження акварельних творів. Сучасні акварелісти поєднують традиційні техніки з інноваціями, як-от нові акварельні матеріали, поєднання фарб, що забезпечує широке поле для стилістичних трансформацій [3].

В цьому контексті можна виокремити кілька основних трансформаційних векторів: техніко-матеріальна трансформація, що йде від польових етюдів до застосування спеціалізованих паперів і інструментів; розвиток прийомів «по-вологому», промивки шару, використання резервування та білих плям як художнього засобу; функціональна трансформація, де допоміжної техніки для ескізів акварель перетворюється на автономний виставковий жанр; зростання кількості стилів: ліричний пейзаж, урбаністична акварель, декоративна та ілюстративна акварель, абстрактна/живописна акварель та ін. Відповідно всі ці напрями взаємодіють, породжуючи окремі школи та індивідуальні стилістичні прийоми, що позначаються поєднанням технічних інновацій, художніх течій (плєнеризм, модернізм, соцреалізм, постмодернізм) та соціально-культурних змін.

Таким чином, сучасна українська акварель репрезентує широкий спектр підходів: від традиційного ліричного пейзажу - до авангардних експериментів із матеріалом, що дозволяє говорити про її стійку актуальність в українському національному мистецтві.

Список використаних джерел

1. Велігура, Н. М. (2018). *Традиції і новаторство в акварельному живописі у художній культурі України XX — початку XXI століття* (Дис. ... канд. мист.). НАКККіМ.
2. Долеско, С., Бойко, В. (2024). Актуалізація акварельного живопису Миколи Глуценка у виставкових проєктах сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 79(1), 122–131. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-16>

3. Кашпай, О. (2024). Українське мистецтво XX – початку XXI століття: спроба визначення національного контексту. *Українська академія мистецтва*, (35), 76–84.

4. Сад, Н. О. (2023). Міські мотиви у творчості українських акварелістів. *Матеріали науково-практичної конференції* (м. Дніпро, 26–27 травня 2023 р., с. 10–13). Молодий вчений.

5. Lean Art Foundation. (n.d.). *Olena Kulchytska*.
<https://leanartfoundation.com.ua/en/open-collection/olena-kulchytska>

Фелькер Інна

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, м. Київ

Орнамент модерну як синтез української етнічної традиції та європейського стилю

В історичному часі свого існування український модерн постає не як просте наслідування західноєвропейської сецесії, а як національний стиль, що поєднував європейські формотворчі прийоми з національною орнаментальною традицією [1, с. 910].

Українська народна орнаментика мала розвинутий графічно-символічний код (геометричні та фітотофні мотиви, символіка рослин і тварин та ін.), який у другій половині XIX ст. став об'єктом наукового інтересу і мистецького осмислення. Водночас у Європі розгортався стиль модерн (сецесія), в якому акцентувалася декоративність, органічність форм, інтегруючи мистецтво в побут. Українські митці та архітектори почали поєднувати ці дві традиції, створюючи орнаментальні системи, що еволюціонували під впливом такого ж народного ремісничого досвіду та особливостей національного стилю [4, с.15].

Процес перетворення народного мотиву в модерністський орнамент можна описати трьома взаємопов'язаними механізмами: стилізація, що передбачала спрощення й графічне узагальнення складних народних візерунків у знакові композиції, що краще відповідали вимогам архітектурної або декоративної площини; редуція форми, в межах якої

відбувалося зменшення декоративних деталей і спостерігався відхід від природної натуралістичності до умовної, ритмічної побудови; семантична трансформація, якою передбачалося перенесення символічних значень (знаки, аграрні символи) у новий контекст (публічний простір, інтер'єр, декоративні панно тощо), де їх декоративна функція поєднувалася з ідеями модернізму.

Ці художні опції дозволяли митцям зберегти видимий «фольклорний код», одночасно роблячи його сумісним із зарубіжними декоративними практиками. Аналітичні дослідження підтверджують, що орнаменти модерну часто зберігали мотиви вишивки, але змінювали їх ритм і масштаб [5, с.87].

Архітектори українського модерну активно використовували керамічні панно, поліхромну плитку й фасадну орнаментику, де народні мотиви набували нових, урбаністичних інтерпретацій. Ідеї О. Сластіона щодо застосування кераміки як декоративного матеріалу сприяли втіленню національного декору в міській архітектурі. Будівлі з орнаментальним декором демонструють, як народний орнамент поступово «вирослав» у фриз, картуш чи повторювану геометрію, властиву модерну [7, с.36].

Майстерні художньо-промислового мистецтва, як відзначає А.Дяченко, застосовували модерні орнаменти на предметах побуту: меблях, текстилі, кераміці. Тут відбувалася найтісніше просування народного малюнка у нові функціональні форми. Дослідження художньо-промислового руху першої третини XX ст. фіксують важливу роль цих проєктів у популяризації національного орнаменту в масовому вжитку [2, с.128].

Художники-графіки, у тому числі ті, хто працював у рамках неопримітивізму та бойчукізму, трансформували народні мотиви у декоративні композиції для книжкових видань, плакатів та плакатної

графіки - із чіткою лінією, формою і повторюваними орнаментами, що посилювало візуальну впізнаваність українського стилю в культурному просторі [3, с.106].

Михайло Бойчук та його школа відіграли важливу роль у створенні ідеї монументального синтезу, де орнамент вступав у діалог із фігуративною композицією й монументальною пластизацією. Бойчук апелював до візантійських, давньоруських і народних джерел, надаючи їм нове, модерне прочитання, де орнамент виступав структурним елементом композиції, що взаємодіє з формою й архітектурою [6].

У модерністських інтерпретаціях народних символів часто відбувалася пом'якшена релігійно-обрядова семантика - мотиви втрачали свою первісну роль і набували більше естетичного значення. Водночас для частини митців збереження символічного наповнення було важливим елементом національної ідентичності, що впливає із застосування певних колористичних і геометричних форм у громадських інтер'єрах і церковній пластичній реставрації [1, с.912].

Процес синтезу не був однорідним і мав свої проблеми, що найбільше мали прояв у надмірній декоративності народних мотивів, комерційній експлуатації національної образності, а також суперечностях між з одного боку, прагненням до модерної європейської форми, й з іншого, - до збереження автентичності народних символів. Можемо зазначити, що орнамент модерну в українському контексті є результатом складного культурного синтезу народної орнаментальної традиції та європейських модерністських практик, що відбувався через процеси стилізації, редукції та семантичної реінтерпретації [4, с.16]. Архітектура, кераміка та графіка виступали головними середовищами реалізації такого синтезу; а українські митці (О. Сластіон, бойчукісти та ін.) заклали принципи, що забезпечили публічне визнання українського модерну.

Таким чином, орнамент модерну в українському мистецтві постає як унікальне явище культурного синтезу, у якому національна декоративна

традиція поєдналася з європейськими стильовими тенденціями початку ХХ ст. Українські митці творчо інтерпретували мотиви народного орнаменту, надаючи їм нових форм, ритмів і символічних змістів, характерних для модерну, посприяло формуванню власного художнього коду української культури, що поєднує національну ідентичність із загальноєвропейськими естетичними процесами.

Список використаних джерел

1. Герій, О. (2021). У пошуках національного забарвлення орнаменту інтер'єрів церков Західної України межі ХІХ-ХХ століть: відгомін Середньовіччя в переддень модерну. *Народознавчі зошити*, 4(160), 909–917.
2. Дяченко, А. (2024). Художньо-промислове мистецтво України першої третини ХХ століття: витоки та спадщина для сучасності. *Українська академія мистецтва*, (36), 126–134.
3. Личковах, В. (2019). Естетика українського авангарду: енерго-інформаційний вимір. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*, 1(85), 103–110.
4. Мельник, І. (2019). Роль українського народного орнаменту в графіці стилю модерн: теоретичні та прикладні аспекти. *Вісник ЛНАМ*, 41, 11–18.
5. Оборська, С. В. (2020). Специфіка орнаментальної стилізації декору стилю модерн. *Вісник НАКККиМ*, 1, 85–89.
6. Boychuk, M. (n.d.). *Mykhaylo Boychuk*. <https://uaview.ui.org.ua/artist/Boichuk-Mykhaylo>
7. Dyda, I. (2020). Ukrainian identity in buildings of Ivan Levynskyi's company. *Architectural Studies*, 6(1), 32–40.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ТА АНАЛІТИЧНІ РАМКИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Кагало Аліна

Національна музична академія імені П.І. Чайковського, м. Київ

Теорія та метод у культурологічному дослідженні

Методологію гуманітарних досліджень метафорично можна назвати територією зі складним кліматом і підступною погодою. З моменту усвідомлення відмінності між науками про дух і про природу, ця територія є ареною боротьби між епістемологічними моделями, що вирости з традицій природничих наук (їх найбільш мирну версію можна знайти в редакційних вимогах до оформлення статей у професійних виданнях), і моделями, що намагаються зберегти специфіку гуманітарних наук. Статті з природничих наук побудовані як звіт про результати досліджень і тому включають в себе опис методів (у множині), виклад результатів, отриманих до публікації, обговорення результатів, з коментарями авторів до зробленого відкриття, і висновки, часто із зазначенням практичної цінності.

Дослідження в галузі гуманітарних наук, зазвичай, носять пошуковий характер. І хоча в гуманітарних статтях цілком можливо знайти використання різних дослідницьких технік, метод гуманітарних розвідок завжди є тим чи іншим варіантом інтерпретації текстів. Постмодерністська тотальна деконструкція не наблизила нас до закінчення цієї боротьби методологій, але іронічно забарвила всі спроби говорити про метод. Проте саме метод відрізняє наукове дослідження, наприклад, від художнього тексту. Художній текст — це вільне вираження творчого суб'єкта, автора; якщо автор дотримується того, що він або вона вважає методом, то це значить те ж саме, що й дотримання правил граматики або стилістики:

правила не обмежують автора, вони лише роблять текст доступним для сприйняття.

Результати гуманітарних досліджень можуть викликати у нас симпатію або антипатію, але за своїм змістом вони залишаються поза критикою, тому що, незалежно від наших симпатій або антипатій, ці результати є розкриттям суб'єктивного сенсу. Саме це суб'єктивне значення, розкрите дослідником, робить гуманітарні дослідження необхідними. Так відбувається приріст гуманітарних знань. Метод, за допомогою якого отримуються ці результати, – це те, про що ми можемо і повинні говорити, тому, що метод може бути «хорошим» (у тому ж сенсі, в якому, наприклад, ЙєХаошень і ГендрікусСтам обговорюють поняття «goodtheory» (YeandStam, 2003)) або субоптимальним; він може мати досить надійний філософський фундамент (філософський, тому що ми говоримо про гуманітарні науки: окрім філософії жодна інша галузь знання не знає про людину та її діяльність) або набір окремонаукових підпор; нарешті, метод може бути релевантним для предмета дослідження або нерелевантним. Питання про релевантність методу, яке є за своєю природою чисто теоретичним, має велике прикладне, прагматичне значення.

Предмет дослідження і метод перебувають у складних взаємовідносинах. За Едмундом Гуссерлем, кожен предмет сам диктує свій власний спосіб поводження з собою. Метод дозволяє нам бачити в предметі те, що можна побачити тільки за допомогою цього методу, а не будь-яким іншим способом. Так, стилеметричний аналіз дозволив нам побачити стиль не тільки як естетичне враження, але і як онтологічну характеристику тексту. Через це текст набув нового виміру – його існування-для-нас і наше розуміння того, що таке текст, тобто онтологія тексту – змінилося, стало повнішим і ширшим. Винахід мікроскопа призвів до появи мікробіології. З цих прикладів ми бачимо, що метод, якщо він релевантний, ставить перед дослідником нові онтологічні завдання.

Однак онтологія – це область теоретичної філософії. Спроба використовувати цей термін у образному сенсі, як, наприклад, роблять програмісти, є погано сконструйованим психологічним захистом від

онтологічного тягаря дослідника, від відповідальності за застосування методу, яка пов'язана з тим, що результат гуманітарних досліджень не обмежується констатацією деяких так званих фактів, але змінює, нехай навіть несвідомо для дослідника, онтологію людського життєвого світу.

Онтологічне завдання передбачає роботу теорії. Теорії в гуманітарних науках є скоріше суб'єктивним продуктом, аніж пояснювальним механізмом природничих наук, і це цікаво. Неможливо уявити собі т. зв. «хорошу» теорію в гуманітарних науках, яка була б об'єктивістською. Структуралізм і постструктуралізм є прикладами цього. Послідовне застосування цієї позитивістськи орієнтованої епістемологічної парадигми призводить до знищення суб'єктивності як предмета культурологічних досліджень і заміни цього предмета набором технічних (навіть якщо їх називають стилістичними) прийомів. Структуралістські теорії в силу своєї позитивістської природи ретроактивні: для свого існування вони вимагають вже сформованого культурного явища, яке можна розібрати, як слово за складом, на окремі елементи. Випадкова рекомбінація цих елементів не приносить творчих плодів. Можливо, тільки лінгвістика і суміжні галузі були б в змозі протистояти спокусі структурного аналізу, тому що мова сама по собі є лише інструментом мовлення і нічим більше. Вони могли б, але спокуса ніколи не буває єдиною. Людський розум за своєю природою завжди в решті решт спрямований на комунікацію, він зорієнтований на суб'єктивності іншого, тому він не може утримуватися від суджень про суб'єкт – або його необхідну відсутність. Як це трапилось з Жаком Лаканом, «... language comes from the Other, and the idea that 'I am master of my discourse' is only an illusion – мова походить з Іншого, і сама ідея, що Я є господарем своєї власної мови, є лише ілюзією», зазначає Ділан Івенс (Evans, 1996, p.55).

Для збереження здорового філософського глузду культурологічної теорії недостатньо, але необхідно, щоб теорія була побудована як базова онтологія людського життєвого світу, в якій існує онтологічна модель досліджуваного культурного явища. Очевидно, що така онтологічна модель повинна відображати істотні і необхідні властивості явища, яке ми

маємо намір досліджувати, тобто вона повинна бути концептуальною моделлю.

Щоб уникнути втрати суб'єктивності, тобто власного предмета, культурологічна теорія не повинна бути набором пояснювальних інструментів або оазою метафор, а повинна бути трансцендентальною онтологією людського світу. Таким чином Іммануїл Кант, виводячи свободу зі сфери природи і поміщаючи її в сферу людського, тобто культури, встановлює для нас базову онтологічну систему координат. Іншими словами: неможливо (принаймні, після Канта) уявити культуру інакше, як область суб'єктивності, що конструює свій власний світ.

Це, в свою чергу, означає, що якщо теоретична основа гуманітарних досліджень є досить широкою (навіть при виконанні вищезазначеної умови), то їх метод не може суперечити онтологічним передумовам філософії культури. Це, в свою чергу, означає, що ми насправді не вибираємо метод відповідно до завдання дослідження. Метод не є довільним. Він визначається онтологічною моделлю предмета дослідження. У процесі свого застосування метод уточнює, доповнює, тобто формує онтологію предмета. Фактично, це і є завдання дослідження феномену культури. У цьому сенсі філософія культури — це філософія методу. Ось як про це говорить німецький лінгвіст і культуролог Карл Фосслер: «the philosophy of language is not the application of this or that Weltanschauung to science; it means independent thought and research in the nature of language. By deepening and clearly following up these thoughts a definite weltanschauung will grow up as the natural reward of work. Empiricism can be separated from metaphysics as little as research from thought — філософія мови не є застосуванням того чи іншого світогляду до наукового дослідження; вона означає незалежний роздум і дослідження самої природи мови. Світогляд виростає з цього роздуму в міру його поглиблення в досліджуваний предмет як природна нагорода за дослідницькі зусилля. Емпірична дослідницька установка може бути відокремлена від метафізики так само мало, як дослідження від роздуму» (Vossler, 1951, p.6). Фосслер, відомий водночас своєю боротьбою з позитивізмом у гуманітарних науках (Vossler, 1904), показує нам, що

позиція емпіризму, незалежно від бажань дослідника, невіддільна від рефлексії, роздумів про власні дослідницькі засади. Перш за все, це повинна бути сувора система понять, що охоплює онтологію досліджуваного предмета. Говорячи про предмет дослідження, неможливо обмежуватися так званими самоочевидними речами. Фосслер, використовуючи як приклад проблему мови, формулює це так: «...everyone thinks he knows what language is: a meaningful sound, a sociable noise, a passing to and fro of signs, which men make chiefly with the mouth and take it through the ears and by means of which they communicate with each other – through gestures, hands, eyes, etc., also help. No one denies that behind this shifting pattern something is at work that may be called Force, or Meaning, or Will, or Mind, or Body and Soul of Man, or anything else. But as soon as we inquire what is this something is, opinions begin to diverge widely – кожен думає, що знає, що таке мова: значущий звук, соціальний шум, перекидання сигналами, які люди виробляють головним чином за допомогою рота, а отримують через вуха і за допомогою яких вони комунікують один з одним – хоча жести, руки, очі тощо теж допомагають. Ніхто не заперечує, що за цим мінливим патерном є якась діюча сутність, яку можна назвати силою, або значенням, або волею, або духом, або тілом і душею людини, або чим завгодно ще. Але як тільки ми намагаємося розібратися, що це насправді, думки сильно розходяться» (Vossler, 1951, p.1). Оскільки мова йде про систему понять онтології культури, саме така система дозволить сформулювати метод гуманітарних досліджень, який, зберігаючи суб'єктивність як свій об'єкт, позбавить нас від небезпек теоретичного свавілля і позитивістського емпіризму.

Фосслер пропонує нам формулювання, з яким, на наш погляд, неможливо не погодитися: «Above all we wish to combat that much favoured division of labour, whereby the philosopher undertakes to think and the empiricist to collect and to «know» – Перш за все, ми хотіли б відкинути цей надто популярний поділ праці, при якому філософ (на боці якого знаходиться теорія методу, тобто методологія — АК) намагається думати, а емпірик (який проводить

конкретні наукові дослідження, тобто застосовує метод — АК) збирає факти і нібито щось знає» (Vossler, 1951, p.6).

Підводячи підсумки щодо співвідношення теорії і методу в культурології, слід ще раз зазначити, що культурологічна теорія — це теорія методу, і тому повинна представляти собою онтологію досліджуваного предмета, тобто підніматися ввід рівня емпіричних узагальнень і пояснень до рівня філософії культури.

Список використаних джерел

Evans, D. (1996). An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. Routledge

Vossler, K. (1951). The Spirit of Language in Civilization. Routledge and Kegan Paul Ltd

Vossler, K. (1904). *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft: Eine sprach-philosophische Untersuchung*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Ye, Haosheng& Stam, Henderikus. (2013). What Is a Good Theory? A Perspective from Theoretical Psychology. *Acta Psychologica Sinica*. 44. 133-137. 10.3724/SP.J.1041.2012.00133.

Сказін Данило

Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ

Культурологічні аспекти феномена тілесності в оптиці античності

Феномен тілесності в сучасних дослідницьких програмах займає одне із чільних місць, що органічно впливає із найновіших стратегій цифрового вектору осмислення моделювання життя в комп'ютерах типу клітинних автоматів. Мова в даному випадку йде про виникнення складного життя організмів на дисплеї комп'ютера і відповідно досягнення цього абсолютно нового феномена в контексті людського життя загалом. У цій ситуації, з нашого погляду, важливою постає оптика щодо генези пізнання смислового континууму людини як духовної та тілесної істоти з часів становлення людської культури, і, передовсім, античної культури.

Період розвитку античної культури позначений домінуванням проблеми тілесності: до людського тіла стали придивлятися не лише як до

біологічної реальності, але, насамперед, як до гармонійного, космічно впорядкованого образу. В древніх греків з'являється ідея калокагатії, що уособлювала собою нероздільну єдність добра і краси, глибинний гармонійний зв'язок внутрішньої духовності людини і зовнішньої досконалості. Водночас, у період античної класики виникає і набуває відповідної аргументації концептуальне оформлення феномена тіла в розрізі його осмислення крізь призму таких понять як міра, пропорція, закон, що наближають людину до бога в усіх його прекрасних атрибутах, і розміщують її в епіцентрі космічного порядку. Для античної культури характерний космоцентризм – світ мислився як впорядкований космос, у якому кожна річ має своє місце і міру. Людина, як частина цього космосу, повинна відповідати його гармонії. Тіло, у цій перспективі, постає не лише природним, але й естетичним і моральним феноменом: воно є образом космічної впорядкованості. Якщо звернутись до ідей окремих філософів, як, наприклад, Піфагора, то саме в нього ми знаходимо джерела формування відповідної традиції, що утверджувала думку про математичну гармонію тіла. Як зазначав Піфагор, краса тіла полягає в пропорційності його частин, а отже, має раціональну, обчислювану основу. Ця ідея стане згодом основою класичного канону в грецькій скульптурі – від Поліклета до Праксителя, яка відома як «Канони» Поліклета.

Поліклет створивши знамениту статую «Дорифор», фактично реалізував принципи естетичного зображення образу людського тіла, де знайшли втілення відповідні розроблені ним пропорції ідеального тіла. Тіло тут – не чуттєвий об'єкт, а зримий образ духовної рівноваги, єдності логосу і матерії. Водночас, на відміну від східних культур, де тіло часто сприймалося як гріховне або підвладне тлінню, греки надали йому матеріально-онтологічної гідності – тіло є не в'язницею душі, а її форма, засіб прояву.

На нашу думку, особливої уваги заслуговують ідеї сформульовані двома найвидатнішими філософами стародавньої Греції – Платоном і Аристотелем, праці яких фактично заклали фундамент для усіх наступних філософських шкіл, напрямів, течій, і в яких водночас можна достатньо легко помітити неоднозначні інтерпретації феномена тіла. Саме у Платона

і Аристотеля ми знаходимо ідеї стосовно розуміння тіла, в яких наявний дуалізм між тілом і душею.

Так у Платона тілесність постає як сфера обмеження, яка заважає душі досягти істинного пізнання. Істинне знання і благочестя можливі лише через звільнення душі від тілесних пут. Тіло смертне і належить чуттєвому, мінливому світу, тоді як душа безсмертна і прагне до вічного, розумного світу. У діалозі «*Федон*» філософ стверджує: «Поки ми маємо тіло й душа наша поєднана з таким злом, ми не здобудемо як слід того, чого бажаємо, — істини. Бо тіло приносить нам безліч турбот... воно наповнює нас пристрастями, бажаннями, страхами, усякою маячною, через що ми не можемо споглядати істину» [1, 112].

У Платона тіло виступає «в'язницею душі», але водночас у «*Федрі*» філософ підкреслює, що через прекрасну тілесність душа пригадує світ ідей. Отже, тіло у Платона – суперечливе поле взаємодії духу і матерії: воно може як відволікати від істини, так і бути засобом наближення до неї крізь естетичне споглядання. Краса тіла стає «дзеркалом» ідейної краси, а любов (ерос) — сходженням від тілесного до духовного. Тому тілесність не відкидається, а трансцендується: через неї розкривається шлях до духовного. Тіло, за Платоном, не просто матеріальна оболонка, а причина духовної темряви. У діалозі «*Держава*» він говорить про необхідність підпорядкування тілесного духовному: «Тіло, якщо не приборкувати його й не підкорити душі, прагне насолод, розкоші, їжі, пиття і любовних утіх, стає свавільним і веде душу в рабство» [2, 317]. Така позиція виражає класичний платонічний дуалізм: тіло належить світові становлення, мінливості й смерті, тоді як душа – сфері вічного й незмінного. У «*Тимей*» Платон підкреслює, що тіло створене як тимчасове житло для душі, яка, опускаючись у матеріальність, «стає смертною» [3,401]. Водночас тілесність не відкидається повністю: через неї душа здобуває досвід, необхідний для пізнання істини й духовного очищення (*Федр*, 246a–250c).

В Аристотеля ми чітко можемо спостерігати заперечення платонічного дуалізму, він долає антитезу «душа – тіло», формулюючи вчення про їхню єдність. Душа і тіло не існують окремо, вони єдина сутність. Тіло – це «орган» душі, необхідний для її функціонування

(наприклад, сприйняття). Мета людини — евдемонія (щасливе життя, розквіт), що досягається через діяльність розуму, але тіло має бути здоровим для належної активності.

У трактаті *«Про душу»* він визначає душу як «форму тіла, що має життя у можливості» [4, 25]. Тобто, душа не може існувати окремо від тіла, а є його сутністю. Таким чином, тілесність не суперечить духовності, а є її матеріальним виявом. У своїй праці *«Про душу»* він визначає душу як «ентелехію живого тіла» — тобто як його форму, принцип життя. У цьому підході тіло вже не є перешкодою для духу, а необхідною умовою його реалізації. Тілесність у Аристотеля набуває онтологічного статусу: вона є частиною форми, без якої дух не може актуалізувати себе у світі. Аристотелівська етика також виходить з гармонії між тілесним і духовним. В етичному вченні Аристотеля тілесні почуття стають частиною морального досвіду. Як зазначає філософ у *«Нікомаховій етиці»*: «Доблесть не втікає від тілесних почуттів, а приборкує їх, спрямовуючи до міри. Бо насолода й біль — властиві тілу, але саме в їх належному керуванні виявляється чеснота» [5, 57].

Для досягнення доброчесності людина має підтримувати рівновагу — уникати як надмірностей, так і нестачі (золота середина). У цьому сенсі тіло не відділяється від морального виміру: етика й естетика взаємопроникні, а тілесне здоров'я стає передумовою духовної рівноваги. В інтерпретації людини як «істоти тілесної і водночас розумної» [6, 98] Аристотель розкриває тілесність як передумову активності, дії та соціального буття. Навіть у найвищій формі діяльності — споглядальному житті — тілесне залишається необхідним чинником: «Божественне у людині — це розум, але навіть він потребує тілесного стану, що не заважає його діяльності. Адже без тілесного здоров'я не може бути щастя» [5, 243].

Таким чином, Платон і Аристотель по-різному інтерпретують тілесність, але обидва визнають її невід'ємну роль у структурі людського буття. Для Платона тіло — це перешкода для пізнання й символ обмеженості людського існування, тоді як для Аристотеля воно — природна форма реалізації життя, необхідна умова гармонії. Якщо платонічна модель тілесності зорієнтована на трансценденцію, то аристотелівська — на іманентність. У цьому полягає перехід від метафізики «звільнення від

тіла» до онтології «втіленої душі». По суті, антична філософія заклала два базові архетипи ставлення до тілесності: платонічний — духовно-аскетичний, спрямований до подолання тілесного як шляху до істини, аристотелівський — гармонійно-натуралістичний, що розуміє тіло як необхідну форму прояву життя. У подальшому європейська традиція (від неоплатонізму до феноменології) поєднуватиме ці дві лінії, переосмислюючи тілесність як феномен, у якому духовне і матеріальне перебувають у постійній напрузі та взаємопроникненні.

Відзначаючи велику ціннісну вагу ідей Платона і Аристотеля в історії європейської культури, необхідно обов'язково зазначити ряд об'єктивних обставин, що сприяли появи цих ідей, як і філософських ідей ряду інших видатних мислителів Стародавньої Греції. Це, насамперед, те, що у давньогрецькій культурі і житті тіло займало одне із ключових місць. Тут були добре розвинені атлетика і гімнастика. Практика гімнастики була не просто спортом, а частиною виховання (*paideia*) і громадянської ідентичності. А Олімпійські ігри та інші змагання прославляли ідеально розвинене, гармонійне, прекрасне тіло (*kalokagathia* — ідеал прекрасного і доброго). Тренування були спрямовані на досягнення фізичної досконалості як відображення внутрішньої чесноти. В мистецтві, особливо в скульптурі, зображувалось тіло в ідеалізованій, пропорційній, спокійній формі, втілюючи уявлення про ідеальну гармонію фізичного та духовного. Оголене тіло (за винятком жінок) на спортивних змаганнях і в мистецтві не вважалася ганебною, а була символом досконалості та героїзму. І тому найяскравішим втіленням ідеї тілесності стало мистецтво, особливо скульптура. У ньому тілесна форма набуває онтологічного значення: вона не лише відтворює людину, а й репрезентує гармонію космосу і людини, як органічної його складової. В античному мистецтві тіло — вмістилище ідеї, символ вічності, тоді як у пізнішій християнській традиції воно набуде більш драматичнішого, гріховного характеру осмислення.

Список використаних джерел

1. Платон. (2000). *Федон* / Твори: у 3 т. Т. 1. Київ: Основи.
2. Платон. (2002). *Держава* / Твори: у 3 т. Т. 3. Київ: Основи.
3. Платон. (2001). *Тімей* / Твори: у 3 т. Т. 2. Київ: Основи.

4. Арістотель. (2003). *Про душу* / Пер. з давньогр. В. Куценка. Київ: Юніверс.

5. Арістотель. (2002). *Нікомахова етика* / Пер. з давньогр. О. Кислюка. Київ: Акта.

6. Арістотель. (2000). *Політика* / Пер. з давньогр. В. Ставнюка. Київ: Основи.

Kulyniak Stepan

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич

Integrating Leadership Psychology into Cultural Studies: Interdisciplinary Approaches to Public Administration Education

Public administration operates in socially and culturally embedded contexts. Administrators must not only manage policies and resources, but also engage with values, identities, and cultural dynamics within and across communities. Traditional public administration curricula often emphasise legal, managerial, and economic dimensions – while paying relatively less attention to cultural, psychological, and symbolic aspects. Meanwhile, psychological research on leadership offers rich insights into how leaders process meaning, build followership, manage emotions, and navigate identity dynamics. Cultural studies offer tools to examine power, discourse, symbolic systems, and cultural reproduction. Bringing these two fields together – leadership psychology and cultural studies – can yield deeper understanding of how public leaders operate in culturally plural environments.

This paper explores how such integration can be operationalised in public administration education. Specifically, this conference paper seeks to address the research questions that follow: 1) How can leadership psychology inform cultural analysis of public organisations? 2) How can cultural studies sensitise leadership training to context, power, and meaning? 3) What curricular designs, methodological approaches, and challenges arise in implementing this interdisciplinary framework?

The review of the recent scientific literature reveals an increasing convergence between leadership psychology, cultural studies, and public administration education. In the field of leadership psychology, contemporary research has evolved from trait-based models toward more relational and contextual paradigms. Scholars such as Liden et al. (2025) highlight this

trajectory, noting a growing emphasis on dynamic leadership frameworks that incorporate emotional intelligence, follower interaction, and situational adaptability. Emotional intelligence in particular has emerged as a key leadership competency, with studies demonstrating its influence on team cohesion, organisational climate, and decision-making efficacy (Coronado-Maldonado, 2023).

Additionally, a bibliometric analysis by Maheshwari et al. (2023) underscores the proliferation of leadership styles being studied – ranging from transformational to servant and authentic leadership – and calls for more integrative, theory-bridging approaches. Within the public sector, the effectiveness of various leadership models such as transactional, transformational, has been reviewed with respect to organisational culture, performance, and sustainability (Jemmy, 2024).

Despite these advances, the psychological literature often engages with culture only as a secondary variable – typically as a context or moderating factor – rather than as a domain of symbolic meaning, power relations, or institutional reproduction.

This is where cultural studies offer a valuable corrective. As an academic discipline, cultural studies investigate how systems of representation, discourse, identity, and power shape both institutions and subjectivities. It foregrounds questions of meaning, ideology, and resistance – dimensions that are underexplored in conventional leadership education. Methodologically, cultural studies bring tools such as critical discourse analysis, ethnography, and narrative inquiry, encouraging students and researchers to reflect on their own positionality and the symbolic order within which leadership operates. Integrating these perspectives within public administration education is not unprecedented but remains underdeveloped. Interdisciplinary scholarship, such as that LePere-Schloop and Nesbit (2024), points to the intellectual and practical value of knowledge integration across fields.

Public administration, historically influenced by law, economics, and political science, has gradually opened to psychological and sociocultural insights. However, what remains largely uncharted is the cultural-psychological dimension – how leadership behaviours are both shaped by and reshape cultural norms within bureaucratic and public institutions.

Further insights come from adjacent domains such as educational leadership, which provide instructive models. For instance, Wilson Heenan et

al. (2023) present a systematic review of how transformational leadership in schools affects institutional culture and staff motivation. Likewise, Chaaban et al. (2025) emphasise the importance of culturally responsive leadership in achieving equity and inclusion in educational settings. These studies highlight the need to consider cultural context and symbolic interaction as foundational to leadership, not merely peripheral.

Overall, the reviewed literature suggests a significant opportunity for interdisciplinary synthesis. By combining the behavioural insights of leadership psychology with the critical, reflexive lens of cultural studies, educators and scholars can design more holistic public administration curricula – ones that prepare leaders not only to manage, but to interpret, influence, and ethically navigate the diverse cultural landscapes in which public governance unfolds. To facilitate the integration of leadership psychology and cultural studies within public administration education, we propose a triadic conceptual framework comprising three interrelated domains: psychological–cultural reflexivity, contextual leadership design, and institutional–cultural change (see Figure 1).



Figure 1. *Triadic Conceptual Framework for Integrating Leadership Psychology and Cultural Studies in Public Administration Education*

The presented model critically illuminates the multidimensional interplay between individual cognitive-emotional processes, culturally embedded contexts, and institutional structures of public leadership. By positioning leadership as both an internally reflective and externally transformative practice,

the framework captures the dynamic tensions that arise in navigating identity, power, and meaning within public organisations.

The first domain – psychological–cultural reflexivity – addresses a core gap in traditional leadership development: the lack of self-critical awareness regarding how leaders are shaped by cultural narratives, symbolic norms, and unconscious assumptions. This dimension challenges leaders to move beyond technical rationality and instead engage in deep reflexive inquiry. The recognition of culturally patterned behaviours – such as deference to hierarchy or resistance to dissent – underscores how identity and perception are co-constructed through social scripts. Critically, this domain reframes leadership as an interpretive act grounded in cultural literacy and emotional intelligence.

The second domain – contextual leadership design – compels a re-examination of mainstream leadership models through the lens of cultural specificity. While psychological theories such as transformational or servant leadership offer valuable insights, they are often applied uncritically across diverse contexts. This framework invites a more rigorous, situated analysis of how leadership legitimacy is discursively produced and sustained in organizational settings. Cultural studies, with its emphasis on power, discourse, and symbolic construction, equips practitioners to interrogate how institutional authority is negotiated and challenged.

The third domain – institutional–cultural change – repositions public leaders not simply as policy implementers but as agents of symbolic and cultural transformation. This is perhaps the most radical element of the model: it envisions leadership as praxis, where theory, identity, and action converge. Leaders are called upon to cultivate inclusive organisational cultures, subvert exclusionary narratives, and construct new meaning-making frameworks. In doing so, they engage in a form of cultural labour that requires political acumen, ethical sensitivity, and the courage to disrupt normative orders.

Together, these three domains do not operate in isolation but intersect in complex, iterative ways.

The diagram visually reinforces this interdependence, illustrating how reflexivity, design, and change are mutually reinforcing processes in leadership development. As a conceptual tool, this model pushes the boundaries of traditional public administration education by embedding leadership within a critically informed, culturally grounded, and psychologically attuned paradigm.

It offers a pathway for cultivating leaders who are not only effective managers, but also reflective thinkers, cultural interpreters, and institutional innovators.

To implement the triadic framework in both pedagogy and research, we identify key mediating constructs that connect leadership psychology with cultural analysis. These serve as both learning goals and analytical tools within an integrated curriculum. They include:

- cultural intelligence (CQ) and cross-cultural competence
- narrative leadership and the construction of meaning
- symbolic legitimacy and institutional myths
- identity complexity and plural affiliations
- critical reflexivity and leader positionality
- emotional labour and culturally shaped affective norms

Together, these constructs enhance understanding of leadership as both a psychological process and a cultural practice.

We propose the following testable propositions for future research:

1. Integrated curricula will improve students' cultural reflexivity, emotional intelligence, and adaptive leadership outcomes.
2. Leadership effectiveness will depend on how well strategies align with institutional cultural-symbolic norms.
3. Cultural–psychological reflexivity mediates the relationship between leadership education and effectiveness in diverse public settings.

This framework offers a foundation for evidence-based curriculum design and the development of reflective, culturally responsive public leaders.

To operationalise the integration of leadership psychology and cultural studies in public administration education, curriculum design must intentionally bridge theoretical knowledge with applied, context-sensitive learning. A recommended module could incorporate foundational theories from leadership psychology, cultural studies, and institutional theory, enriched by case studies of public organisations operating in culturally diverse environments. Reflective exercises – such as narrative self-reflection, cultural life-history exploration, and critical incident analysis – can help students interrogate their own positionalities. Simulations and role-plays in cross-cultural administrative contexts, along with ethnographic mini-projects in local institutions, provide experiential grounding. Workshops on discourse analysis, symbolic critique, and narrative leadership further equip students with analytical tools. Ideally, such courses would be co-

taught by interdisciplinary faculty teams spanning psychology, anthropology, sociology, and public administration, or led by instructors with hybrid expertise in “cultural leadership.” Methodologically, a range of approaches is appropriate for studying this integration. Qualitative methods – such as ethnography, discourse analysis, and narrative interviews – offer deep insight into symbolic and affective dynamics, while mixed-methods designs can combine these with quantitative measures of emotional intelligence or cultural intelligence. Action research presents a valuable model, embedding learners in real institutional contexts to enact culturally informed leadership interventions. Longitudinal and cohort-based studies could track the developmental impact of such programs over time. Assessment strategies should align with these pedagogical goals. These may include reflective essays on cultural-psychological dynamics, ethnographic fieldwork reports, critical case analyses, and capstone projects that propose institutional innovations. Pre- and post-program surveys measuring leadership self-efficacy and cultural reflexivity could offer empirical validation of learning outcomes. Collectively, this pedagogical model aims to produce public leaders capable of acting with cultural awareness, emotional depth, and transformative intent.

To conclude, this paper argues for a robust interdisciplinary integration of leadership psychology and cultural studies as a foundation for more reflective, culturally attuned public administration education. The proposed conceptual framework and curriculum ideas aim to prepare future public administrators not only as efficient managers but as meaning-makers, cultural interpreters, and institutional innovators.

References:

1. Chaaban, Y., Badwan, K., & Arar, K. (2025). Educational leadership for social justice: A systematic review. *Review of Education*, 13(2), Article e70077. <https://doi.org/10.1002/rev3.70077>
2. Coronado-Maldonado, I., & Benítez-Márquez, M. D. (2023). Emotional intelligence, leadership, and work teams: A hybrid literature review. *Heliyon*, 9(10), Article e20356. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2023.e20356>
3. Jemmy, J. (2024). Leadership Styles in Public Administration: A Systematic Review of Their Effectiveness in Driving Organizational Performance. (2024). *Management Studies and Business Journal (PRODUCTIVITY)*, 1(5), 817-825. <https://doi.org/10.62207/1jd1rg05>

4. LePere-Schloop, M., & Nesbit, R. (2024). Interdisciplinary knowledge integration in public affairs scholarship: An empirical analysis of the contributions of public administration, policy sciences, and nonprofit studies. *Journal of Public Affairs Education*, 30(3), 418–449.

<https://doi.org/10.1080/15236803.2024.2349477>

5. Liden, R. C., Wang, X., & Wang, Y. (2025). The evolution of leadership: Past insights, present trends, and future directions. *Journal of Business Research*, 186, Article 115036. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2024.115036>

6. Maheshwari, G., & Kha, K. L. (2023). A bibliometric analysis of influence of leadership styles on employees and organization in higher education sector from 2007 to 2022. *International Journal of Leadership in Education*, 1–45. <https://doi.org/10.1080/13603124.2023.2236968>

7. Wilson Heenan, I., De Paor, D., Lafferty, N., & Mannix McNamara, P. (2023). The Impact of Transformational School Leadership on School Staff and School Culture in Primary Schools – A Systematic Review of International Literature. *Societies*, 13(6), 133. <https://doi.org/10.3390/soc13060133>

Литвинов Володимир

Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля, м. Київ

Культура і нормотворчість: про деякі дискусійні питання сучасної вітчизняної культурології

Основним питанням тексту, що пропонується, є таке, що стосується використання досягнень української культурологічної думки в дослідженнях представників інших наук, передусім гуманітарних (соціально-гуманітарних). Маються на увазі сфери знань, що стосуються формування та регулювання взаємовідносин людей у суспільстві: релігієзнавство, етика, але насамперед правознавство.

Першим пунктом запропонованої теми є означення питання про можливість, доцільність тощо звернення до праць советського періоду. Виглядає логічним зробити спробу виокремлення тяглості вітчизняної культурологічної думки в зазначеній царині. Зважаючи на значущість категорії культури в дослідженнях провідних представників Інституту філософії НАН України імені Григорія Сковороди (В.П. Іванов, В.І. Мазепа, М.В. Попович, В.Г. Табачковський, В.І. Шинкарук та ін.),

створена ними наукова школа (1970-ті-1990-ті роки) отримала назву «культурно-антропологічної». Особливо враховуючи той внесок, що більшістю з них було зроблено вже після набуття Україною незалежності, низка попередніх висновків стала фундаментом наступних досліджень. Це висновки про культуру як сферу людського буття в єдності матеріального та духовного (найширше й найглибше онтологічне визначення культури), а також стосовно засадничих світоглядних категорій (людина і світ, простір і час, свобода і необхідність тощо), які в своїй первинності є категоріями не філософії, а культури (Шинкарук, Бистрицький, 1996, с. 6). Цю думку, але вже стосовно права як нормативної системи, розвивають і в сучасному правознавстві, як зарубіжному (М. VanHoeck, M. Warrington, 1998, р. 514), так і вітчизняному (Литвинов, 2014, с. 48-50).

Другим пунктом є звернення до прикладів, що вже існують, і де до найбільш відомих належать наукові праці, що набули значної популярності і за межами кола спеціалістів – фахівців у певній сфері знань. Відомий історик України, директор Українського наукового інституту Гарвардського університету С.М. Плохій для актуального висвітлення шляху нашої країни зі стародавніх часів до сьогодення спирається на ідею «довготривалого часу» французьких істориків «школи анналів» (середина ХХ століття). Особливістю такого методологічного підходу є його ж констатація того, що в праці «Брама Європи» було використано «недавній культурологічний поворот в історичній науці та дослідженнях національної самосвідомості» (Плохій, 2025, с. 22). Автор цієї історії України «від скіфських воєн до незалежності» намагається знайти місце української культури, яка завжди мала шукати *modusvivendi* з культурами «іншими» (Плохій, 2025, с. 24).

Тоді постає питання критеріїв саме української культури та їх відповідності або невідповідності тому, що нею вважається. Розглядаючи аналогічне питання в праці, спеціально присвяченій історії культури України, де охоплюється приблизно такий же величезний період, видатний філософ і культуролог М.В. Попович звертається до поняття «вимір», висвітлюючи «Русь у культурно-політичній перспективі України». Він

наводить приклади «мовного виміру» та «виміру культури побуту» для аналітичного розгляду, оцінювання та висновків стосовно цих аспектів як буття народів (племен) на території навколо Києва, і також у порівнянні з сусідами зі східного і північного напрямків (Попович, 1998, с. 65-68). Тож маємо пошуки і такого *modusvivendiz* іншими культурами в уже конкретизованих «вимірах».

Стосовно самого поняття «вимір» («виміри») маємо вже висловлені позиції, причому в сучасній культурологічній думці. Відома дослідниця-культуролог Ю.С. Сабадаш, аналізуючи категоріальний апарат сучасної культурології, висловлює сумніви стосовно коректності використання деяких понять, оскільки говорить про «парадоксальність» ситуації, коли такі поняття, як «культурологічні виміри» або «культурологічний аспект» применшують роль інших гуманітарних наук: (Сабадаш, 2021, с. 36). Як удається, така точка зору має рацію за умов насправді невиправданого їх використання як можливої підміни відповідного поняття, що може бути більш точним для означення якогось явища. Втім, коли йдеться про насправді «вимірювання», навіть і в метафоричному сенсі, або, як у наведених прикладах, у порівнянні певних якостей в процесах пошуку *modusvivendiz* іншими культурами, використання цього поняття («вимір») може надати позитивні результати. Зокрема, коли йдеться про «культурологічні виміри» як поняття, що об'єднує «виміри» інші як складові (до «мовного виміру» можна додати й інші, що можуть добавляти визначеності поняттю «національного», і не тільки в історичному аспекті тощо).

Стосовно можливості культурологічних вимірів нормотворчості та нормативності в цілому, в зазначеній площині маємо приклад культурологічного дослідження становлення національної свідомості в українському шляхетному середовищі, що його здійснила філософія О.С. Забужко, відома сьогодні переважно як поетеса та письменниця. Це продовження другого пункту звернення до прикладів, що вже існують. У своїй книжці (що позначена як «Науково-літературне видання»), присвяченій розкодуванню міфів про Лесю Українку, створених у ХХ

столітті в руслі совєтської ідеології, вона показує культурно-історичні основи формування та функціонування українського шляхетного стану як необхідного для формування будь-якої нації. У О.С. Забужко йдеться про значення емоційної складової у нормотворчості, що стосується взаємовідносин і представників цього стану, і з представниками станів інших, коли норми моральні фактично набувають того ступеня обов'язковості та загальності, що мають вже статус правових. Йдеться про честь, шляхетність тощо. Вона прямо наполягає на необхідності культурологічного погляду на «звичаєвість», говорить так, звертаючись безпосередньо до культурологів як науковців-фахівців: «...культуролог має вміти розгледіти...» (Забужко, 2025, с. 347-348 та ін.).

Цікавою і повчальною є полеміка на сторінках цієї книжки з М.В. Поповичем стосовно розуміння козацької культури як шляхетської, а не селянської, оскільки це принципово суперечить передусім рівню міркувань. Можемо продовжити думку О.С. Забужко: фактично вона навіть звертає увагу, що у шановного академіка використовується буденний, а не науковий, або, стосовно втілення думки, функціональний стиль української мови «розмовний», а не «науковий» (Пашук, Васильєва, Максименко, 2022, с. 80-97). Констатується, що це є вплив «радянщини» на світоглядному рівні, а далі надається аргументація, що показує конструктивність саме наукової критики полемічного гатунку, оскільки надається обґрунтування і своєї точки зору, і точки зору опонента тощо. Далі, як культуролог, О.С. Забужко показує й доводить, що тяглість (маються на увазі культурні норми, що стають обов'язковими, моральними і навіть правовими) – це справа шляхетна, елітарна (Забужко, 2025, с. 346-347). І ще далі, на сторінках цього свого дослідження, демонструє таку тяглість уже в науковому сенсі, коли говорить про значення поняття «смысл», посилаючись на думку видатного російського культуролога М.М. Бахтіна – в'язня совєтських концтаборів: смысли – це відповіді на питання (Забужко, 2025, с. 362). Наведений приклад, як удається, має позитивний вигляд в контексті першого пункту, визначеного в тексті цих тез.

У контексті другого пункту цього тексту пропонується думка у вигляді запитання про те, чи можна до культурологічних вимірів долучити таке, як у О.С. Забужко? Коли вона говорить про світоглядні засади «української народницької інтелігенції» XIX століття, то говорить так: «Її модель нації була взагалі не ДЕРЖАВНИЦЬКА ... а ДУХОВНО-КУЛЬТУРНА, з дуже сильним етичним наголосом на *рівності й свободі*» (Забужко, 2025, с. 336). Тобто, це збігається з наведеним визначенням культури, де духовна складова є невід'ємною від самого поняття культури та тієї її складової, що зазвичай визначається як матеріальна. Але тут відразу відбувається апеляція й до того, що вноrmовує буття (життя, існування, взаємодію) людей. Іншими словами, людини як певної особи-персони та людини іншої як певної та відмінної від неї особи-персони. А це відоме вже філософське «Я — Інший», що має історичне втілення та юридичне підтвердження.

Список використаних джерел

- Шинкарук, В., Бистрицький, Є., ред., 1996. Феномен української культури : методологічні засади осмислення. Київ: Фенікс.
- VanHoeck, M., Warrington, M., 1998. LegalCulturesandLegalParadigms: Towards a NewModelforComparativeLaw. InternationalandComparativLawQuarterly. Vol. 47. P. 495–536.
- Литвинов, О.М., 2014. Право як феномен культури: спроба філософського осмислення. Луганськ: Янтар.
- Плохій, С., 2025. Брама Європи; пер. з англ. Романа Ключка. Перероб. і доп. вид. Харків : Книжковий клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”.
- Попович, М.В., 1998. Нарис історії культури України. Київ: «АртЕк».
- Сабадаш, Ю.С., ред., 2021. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики. Київ: Видавництво Ліра-К.
- Забужко, Оксана., 2025. NotreDamed`Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Видання 4-те. Київ : Видавничий Дім «КОМОРА».
- Пашук, Р., Васильєва, Г., Максименко, О., уклад., 2022. Фахова мова правника: теорія і практика : навчальний посібник з елементами інтерактивних технологій Вид. 2-ге, доповн. Івано-Франківськ: ЛДУВС імені Е.О. Дідоренка.

КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУЦІЇ, ШКОЛИ, ПЕРСОНАЛІЇ

Бойко Богдан

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, м. Київ

Культуротворчий портрет Володимира Подгорного (Харківська баянно-акордеонна школа)

Харківщина займає ключову позицію серед регіональних осередків баянно-акордеонного мистецтва, і є важливим аспектом в культуротворенні української держави. Слугує певним фарватером на шляху академізації музичної культури, зокрема розвиток баянно-акордеонного мистецтва органічно вписується у багатогранну культурну палітру регіону. Хоча інституційність народно-інструментального мистецтва на теренах Слобожанщини належить до найстарших в Україні (заснована у Харківському музично-драматичному інституті у 1926 році), формування регіонального центру баянно-акордеонного виконавства починається з кінця 20-х років XX століття. З 1927 року в Харкові активно проводяться фестивалі гармоністів. Вже у 1934 році в Харківському музичному училищі відкрито клас баяна, а у 1943 – в перші дні після звільнення міста від «коричневої чуми», баян включений до освітньої програми у Харківській музичній десятирічці (сьогодні Харківський державний музичний ліцей). 1951 рік стає кульмінаційним етапом у формуванні харківської баянно-акордеонної школи, клас баяна входить до складу оркестрової катедри Харківської консерваторії (сьогодні Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Ця подія маркує багаторівневу освітню систему підготовки висококваліфікованих кадрів – виконавців-інструменталістів та фахових педагогів.

Баянно-акордеонний клас очолив Леонід Миронович Горенко (1925 – 1989), випускник київської консерваторії (клас професора Марка Мойсейовича Геліса 1903 – 1976). Дослідник Андрій Стрілець у своїх

розвідках зазначає «В роботі зі студентами професор Л. М. Горенко активно займався вирішенням проблеми виконавського репертуару. Ним зроблено близько 50 обробок і перекладень для баяна відомих фортепіанних і скрипкових творів. Леонід Миронович підготував десятки високопрофесійних музикантів, серед яких професорка Харківської державної академії культури Т. В. Большакова, доценти В. Курисько і О. Чиняков» (Стрілець, С. 146).

У 1956 році клас Леоніда Горенка закінчує видатний митець та композитор — Володимир Якович Подгорний (1928 – 2010). Унікальний композиторський та виконавський стиль маестро, що сформувався на початку 1960-х років, істотно модернізував методику викладання гри на баянні та акордеоні. Його транскрипції та перекладення вимагають глибокого творчого мислення, вирізняються насиченою гармонією. Виконавські пріоритети та культура звукоутворення студентів Подгорного якісно вирізняються. Ці ціннісні аспекти сьогодні виступають у ролі індикатора харківської баянно-акордеонної школи.

Після завершення навчання на композиторському відділенні у 1956 році (клас В. Т. Борисова) В.Подгорний отримує запрошення викладати на відділі народних інструментів Харківської консерваторії. «Подгорний мав величезний авторитет серед студентів, а його несамовито експресивне і надзвичайно чуттєве виконання творів вихором підкорювало серця слухачів і учнів. Потужна складна гармонія, симфонізація і поліфонізація фактури приголомшували» — зазначає автор (Стрілець, С. 147).

Культуротворчий потенціал Володимира Яковича генерує нову хвилю якісного розвитку виконавства не лише для Харкова чи України, а й суттєво вплинула на динаміку розвитку баянно-акордеонного мистецтва всього тогочасного «Советського Союзу»².

² У всіх європейських мовах у назві «Советський Союз» слово «совет» не перекладають, це слово лише адаптується до інших мов. Наприклад: Англ. – SovietUnion; Нім. – DieSowjetunion; Серб. – Совјетски Савез; Слов. – Sovietskaszveza та інші. Підміна поняття «совет» на «рада» є політично-

Цінною оптикою дослідження є звернення до культурологічної біографістики В. Подгорного, яка дозволяє повномірно розкрити потенціал митця, котрий суттєво збагатив та розширив виконавський репертуар. Творчий доробок охоплює понад 30 оригінальних творів для кнопкового та клавішного акордеона, методичні посібники «Школа технічної майстерності і ладо-гармонічного мислення» та «Альбом для юнацтва», численні транскрипції та перекладення для баяна скрипкової, фортепіанної та оркестрової музики. Є автором численних музичних творів для домри, вокальної та симфонічної музики.

В. Я. Подгорний є прикладом унікальної особистості: в шестирічному віці хлопчик випадково підбивається на снаряді, в результаті нещасного випадку повна втрата зору та серйозна травма кисті правої руки. Неабиякий вольовий характер і безмежний талант дозволили хлопцю досягти мети. Його якісні риси, це важка праця і непереборне бажання навчатися, уможливили завершення навчання екстерном у музичному училищі. «Тим самим вказавши шлях іншим молодим талановитим музикантам. І вони наслідували приклад вчителя» (Стрілець, С. 147). Серед численних випускників В. Подгорного варто відзначити заслужених діячів мистецтв України: В. Овода та О. Назаренка, заслуженого артиста України О. Міщенка. Також лауреати престижних міжнародних конкурсів В. Зеленюк, Є. Малихін, П. Потапов, Є. Малихін, Ю. Євченко, Ю. Абраменко та інші.

Основною метою великого педагога було фокусування уваги учня на художньо-образному змісті твору. Вагомими для баянно-акордеонного мистецтва України стали напрацювання Подгорного з впровадженням п'ятипальцевої аплікатури для двох рук, поступ до гармонічного мислення, нові виконавські прийоми, створення ансамблів і концертного репертуару. Також варто відзначити виняткові здібності Володимира Подгорного, він мав здатність почути у насиченій музичній фактурі

психологічним кроком Москви, щоб замаскувати окупаційний аспект і привити відчуття свого. Мовознавець Ю. Шевельов принципово не вживав слово «радянський». Пряма транслітерація слова «советський» зберігає його колоніальний зміст і є найкращим актом мовного опору.

найменшу фальш, тому його студенти максимально уважно та відповідально відносились до нотного тексту. Отже, Володимир Якович Подгорний та Леонід Миронович Горенко є фундаторами баянно-акордеонної школи в регіоні, викладачі Харківської консерваторії.

Академічна виконавська школа, що ґрунтується на авторських надбаннях Володимира Яковича Подгорного і його найближчих соратників, слугує явищем кристалізації традицій регіональної баянно-акордеонної школи. Сьогодні, в оптиці вдосконалення системи мистецької освіти, загострюється необхідність осмислення ролі виконавських шкіл, зокрема, баянно-акордеонної. Саме тому вивчення та аналіз історичного внеску виокремлених мистецько-освітніх осередків, їх культуротворчий потенціал, становлення та формування мистецької освіти в контексті соціокультурних і політичних перипетій набувають значної актуальності та ціннісних сенсів.

Список використаних джерел

1. Давидов, М. А. (2010). *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник* (2-ге вид., доп. та випр.). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

2. Семешко, А. А. (2003). *Володимир Подгорний: Один погляд на портрет художника*. Київ: Асо-opus Publishers.

3. Стрілець, А. (2018). Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: збірник наукових статей*, Вип. 49. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

ПЕРЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Котвицька Катерина

Житомирський державний університет імені Івана Франка, м. Житомир

Розробка персонажів української народної казки «Котигорошко»

Постановка наукової проблеми. Без коріння не буде і насіння – так говорить прислів'я українського народу, відтак збереження культурної ідентичності має бути одним з пріоритетних напрямів розвитку українського графічного дизайну. Звернення до розробки гарно ілюстрованих друкованих видань, зокрема народних казок, в умовах цивілізаційних сучасних викликів, з якими українці нині зіштовхнулися, має стати важливим завданням для українських графічних дизайнерів. Розвиток національного книговидавництва тісно пов'язаний із працею художників-ілюстраторів і графічних дизайнерів, але щоб друковані видання користувалися попитом у споживачів, необхідно створювати привабливі образи на основі національної айдентики.

Метою даною розвідки є створення оригінальних графічних образів персонажів відомої української казки «Котигорошко». Основними завданнями цього дослідження є розробка графічного рішення персонажів казки «Котигорошко» на засадах українського етностилю.

Виклад основного матеріалу. Український графічний дизайн зберігає зв'язок з культурною спадщиною та активно інтегрується у глобальні тренди, формуючи унікальний візуальний стиль, який знаходить шанувальників не тільки в Україні, а й за кордоном. Особливостями є: мінімалізм, етнічні мотиви, експерименти у шрифтах, функціоналізм, екологічний дизайн, інтерактивний дизайн. Потрібно ще згадати, що події в країні за останні роки вплинули на створення багатьох соціальних та

політичних плакатів[3]. Це говорить про те, що графічний дизайн є інструментом вираження часів, в які ми живемо, що переживаємо і як на це реагуємо. Етностиль – це один з способів просувати себе, використовуючи елементи народних мотивів, в цьому випадку мова йде про ілюстрування української народної казки «Котигорошко». Після збирання і аналізу аналогів різних років цієї казки було виявлено: 1)казка про Котигорошка,що знаходяться в збірці казок, не завжди має багато ілюстрацій; 2)головний персонаж: в українському народному вбранні і з булавою; 3)колір його волосся буває зрідка білявим, але переважає коричневе забарвлення; 4)другорядні персонажі бувають відсутні. Тож власна розробка персонажів цієї казки базувалася на ідеї вільної асоціації про зовнішність персонажів: вона залежить від їхньої ролі в казці. Котигорошко - це юнак з білявим волоссям, яке часто зустрічається на Поліссі;одягнений в простий одяг, що складається з шапки зі шерсті і темно червоної тканини, чоботи червоні і пояс теж, штанці салатові, що відсилатиме до його походження, сорочка з синьою вишивкою (для контрасту з червоними елементами), і, звичайно булава. Вернидуб через свою силу і ім'я асоціюється з зеленню. А зелений колір заспокоює і його любляють українці [2, с. 130]. Але у його вбранні буде червоний жупан, оранжевий пояс і жовте взуття, зелений тільки каптан. Оранжевий – це теплий, життєрадісний, дещо легковажний та екстравагантний колір [1, с. 130]. Люди з оранжевим волоссям асоціювалися як непокірні, темпераментні та пристрасні, саме тому волосся цього персонажу буде таким. Крутивус – це літній чоловік, який маніпулює водою завдяки своїм вухам. Так як він асоціюється з водою, то одягнений буде в каптан синього кольору, накидка рожево-червона як знак того, що він досить активний, коричневі штани, жовте взуття та елементи жовтого на рукавах і поясі. Вернигора буде жителем Гуцульщини, так як там Карпатські гори під стать особливостям його статури. Його вбрання відсилає нас до одягу гуцулів: капелюх, жилетка з червоним орнаментом і чорним хутром, сорочка з вишивкою, коричневе взуття і коричневі штани. Матиме чорняве волосся і вуса.



Рис. 1. Ескіз персонажів казки «Котигорошко».

Висновки. У процесі розробки персонажів української казки «Котигорошко» було визначено ключові образи твору, їх характерні риси та роль в сюжеті. Створені візуальні образи персонажів відображають національний колорит, надаючи героям казки нової, оригінальної виразності. Розроблені образи можуть бути основою для сучасного дитячого видання, яке підкреслює культурну цінність народної казки і робить її актуальною для молодого покоління.

Список використаних джерел

1. Бабкіна М., Бабкіна Б. Роль ілюстрації в дитячому книжковому виданні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 37. Т. 1. С. 4–8.

URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-1-1> (дата звернення 12.05.2025).

2. Білодід Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Київ: Видавець Парапан, 2021. 229 с.

3. Матоліч І.Я. Сучасний український графічний дизайн: тенденції розвитку. *Сучасні технології в мистецькій освіті*: матеріали Всеукр. науково-педагогічного підвищення кваліфікації, м.Львів – м.Торунь 3 черв. – 14 лип. 2024. Вип. 37. Т. 1. С. 19–22.

URL: http://repository.ukd.edu.ua/bitstream/handle/123456789/1098/%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D1%82_advanced_training_cultural%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення 05.05.2025).

Ніколайчук Ксенія

Маріупольський державний університет, м. Київ

До питання про збереження культурної спадщини України в умовах війни

Російсько-української війна, яка триває з 2014 року, і повномасштабна фаза агресії, що розпочалася 24 лютого 2022 року, довели трагічним досвідом, що культура є важливим елементом національної безпеки. Саме таке концептуальне її бачення має лежати в основі національної стратегії відбудови та розвитку України.

Цілеспрямоване знищення культурної спадщини України російським агресором, викрадення музейних колекцій з окупованих територій, розпорошення музейних фондів, а також багато інших проблем ставлять серйозні виклики, окреслюють тактичні та стратегічні задачі щодо збереження та відновлення культурної спадщини України, що перебувають у фокусі уваги міжнародних профільних організацій, академічної спільноти і міжнародних медіа.

Українське професійне середовище культурної спадщини зазнало величезних, інколи непоправних втрат. Інвентаризація культурної спадщини є вагомим складником її зберігання та відновлення. Сюди входять: оцифрування об'єктів, предметів, документації, створення, функціонування і зберігання бази даних; ревізія наявних інструкцій, реєстрів, актуалізація та зведення в єдину систему. Втілення і розуміння моделі культури як основи національної безпеки можливе можливі завдяки освіті. Зокрема, потрібно відновити та посилити освітні програми у галузі архітектурної реставрації, ініціювати програми обміну досвідом, привести фундамен-тальні науки до практики роботи з архітектурними пам'ятками, розвивати освітню програму адміністраторів культурної галузі. Важливим чинником є впорядкування законодавства, зокрема внесення змін до чинного законодавства щодо Цивільного захисту та сфер його діяльності в умовах кризи.

Метою доповіді є аналіз стратегічних і тактичних завдань, що постали перед охоронцями культурної спадщини під час російсько-української

війни, а саме трагічними наслідками повномасштабного вторгнення, а також аналіз діяльності і документів міжнародних організацій та реакції міжнародних медіа на проблематику культурної спадщини у контексті війни.

Опрацювання спеціальних публікацій у вітчизняних і західних медіа з культурної спадщини України у війні та вивчення українського досвіду через призму фахової міжнародної діяльності, уможливорює висновки для оформлення методичних та методологічних засад для подальшого вивчення культурної спадщини у війні не тільки в Україні, але для широкого узагальнення. На базі вказаного аналізу можливе надання рекомендацій для національних та міжнародних організацій.

Список використаних джерел

Охріменко, М. (2022). Охорона культурної спадщини в умовах війни в Україні: законодавство та практичні аспекти реалізації. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*.

<https://doaj.org/article/be92ac24e08c46ecac29b4462598b691>

Мусієнко, Н. (2023). Культурна спадщина України в контексті російсько-української війни. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 19(2), 40–52.

Шустенко Софія

Маріупольський державний університет, м. Київ

Співпраця митців, активістів і дослідників для збереження культурної спадщини

Від початку повномасштабного вторгнення Росії у лютому 2022 року культурна спадщина України опинилася перед безпрецедентною загрозою. Масовані атаки по пам'яткам матеріальної культурної спадщини та викоренення нематеріальної культурної спадщини, зокрема, української мови та національних культурних символів, що методично витісняються і замінюються на російські імперські наративи, на тимчасово окупованих територіях призводять до нового переосмислення підходів до роботи з культурною спадщиною [6, 11]. Вперше від здобуття Незалежності Україна стикається з настільки масштабною спробою знищити її культурне надбання, що надає новій ваги спадщині як символу опору та

єдності. За даними ЮНЕСКО, станом на вересень 2025 р. підтверджено пошкодження 509 пам'яток культури (з 24 лютого 2022 р.), з них – 152 релігійних об'єктів, 268 будівель, що мають історичне та/або мистецьке значення, 34 музеїв, 33 пам'ятників, 18 бібліотек, 1 архіву та 3 археологічних пам'яток [15]. Війна радикально змінила підходи не лише до охорони спадщини, а й змусила переосмислити її роль у житті українців. Відтак, виникає потреба міждисциплінарного погляду, що зумовлює пошук та формування нових підходів до роботи зі спадщиною. Об'єднання наукових, мистецьких, громадських сфер діяльності сприятимуть не лише фаховій реставрації та роботі з архівами, а й широкій просвітницькій та креативній діяльності.

Повномасштабна війна значною мірою сколихнула наукове суспільство. Українські й зарубіжні дослідники звернули увагу на стан культурної спадщини під час війни та нерідко осмислюють культурну спадщину не лише як предмет охорони, а як динамічну систему, що забезпечує національну стійкість. У сучасних наукових працях простежується тенденція до розширення методологічних рамок вивчення спадщини: від традиційної пам'яткоохоронної діяльності до аналізу соціальних, психологічних та комунікативних аспектів її збереження. Зокрема, у дослідженні Дори Мераї наголошується, що культурна спадщина у контексті війни набуває функції чинника суспільної солідарності та взаєморозуміння [12]. Спадщина виступає не лише у ролі жертви збройного конфлікту, але й стає інструментом подолання травматичного досвіду. Авторка підкреслює, що участь громад, митців та дослідників у збереженні спадщини створює підґрунтя для демократичного переосмислення минулого, де спадщина визначається не лише державними органами, а й самими громадянами. Спадщина утверджується як колективна цінність, що втілює соціальний досвід, пам'ять і взаємну підтримку в умовах кризи.

Крім того, О. Хроненко звернула увагу на правовий та документальний вимір воєнних злочинів проти культурної спадщини Маріуполя та Приазов'я, підкресливши системний характер руйнувань пам'яток, музеїв та театрів як елемент політики знищення локальної ідентичності та конструювання фейкових наративів про культурне життя міста [2-3]. У її працях про злочини проти культурної спадщини Маріуполя та знищення культурної спадщини Приазов'я і Донбасу, руйнування та

вивезення пам'яток описуються як військовий злочин, спрямований проти культурної спадщини України [2, с. 42]. У подальших роботах[1], присвячених документальним практикам театру і мистецьких інституцій у Маріуполі, дослідниця фокусується на тому, як мистецькі формати стають засобом фіксації війни і водночас простором відновлення суб'єктності спільнот.

У ширшому науковому полі спостерігається концентрація уваги на взаємозв'язку культурної спадщини з безпекою, правом та суспільною стійкістю. У своїй роботі О. Реєнт та Г. Денисенко аналізують стан нерухомої культурної спадщини України в умовах російсько-української війни та окреслюють масштаби завданих втрат [6]. Дослідники показують, що руйнування пам'яток є складовою частиною гібридної агресії, спрямованої на знищення історичної пам'яті та культурної ідентичності українців [6, 59]. Варто зауважити, що виокремлені вище дослідники становлять лише частину ширшого кола авторів, які аналізують проблеми збереження культурної спадщини України в умовах повномасштабної війни і у сукупності їхні роботи показують, що результативне збереження культурної спадщини неможливе без активної участі громадянського суспільства, міжсекторальної координації та підтримки міжнародних партнерів. Водночас значна частина цих досліджень ще лише окреслює бажані формати взаємодії, тоді як практичні механізми інституціоналізації співпраці між науковими середовищами, органами влади та громадськими ініціативами залишаються недостатньо розробленими. У цьому контексті постає потреба звернутися до конкретних ініціатив з документування, оцифрування, фізичного захисту та популяризації української культурної спадщини в умовах війни, а також до щоденної практики майстринь традиційних ремесел, які фактично забезпечують збереження і трансляцію нематеріальної спадщини.

Важливим елементом сучасних ініціатив є діяльність майстринь, які працюють не лише з герданами, що внесені до нематеріальної культурної спадщини України, а й з широким спектром українських традиційних прикрас [7]. Насамперед, йдеться про коралові, скляні та перлинні намиста, баламути, моніста, дукачі, згарди, хрестики, металеві підвіски, силянки та інші форми нагрудних і шийних прикрас, які історично формували цілісні комплекси жіночого вбрання у різних регіонах України [8]. Сучасні майстрині, які відроджують або інтерпретують коралі, дукачі,

згарди та багат шарові намиста, у соціальних мережах та інтерв'ю наголошують на систематичному зверненні до музейних фондів, каталогів, архівних фотографій початку ХХ ст. та спеціальної літератури[2]. У низці випадків така робота відбувається у співпраці з науковими співробітниками музеїв і локальними дослідниками, які консультують щодо атрибуції зразків, регіональних варіантів та семантики орнаментів[3].

Проте, з тим, як традиційні прикраси дедалі активніше входять у поле моди та дизайн-практики, широкої популярності набули українські бренди на зразок {МАЛЬВИ}, що відтворюють цілісні строї за музейними зразками й давніми фотографіями. Зокрема {МАЛЬВИ} пропонують до вбрання цілеспрямовано дібрані намиста, крайки, хустки та інші аксесуари, демонструючи, як історичні форми можуть бути інтегровані у сучасний гардероб без втрати регіональної специфіки та семантичних акцентів [4]. У низці випадків така робота ґрунтується на використанні музейних фондів, приватних колекцій та консультаціях етнографів, які допомагають уточнювати атрибуцію зразків, регіональні варіанти та семантику орнаментів. У результаті формується ланцюжок «дослідник — музей — майстриня — модний бренд», у межах якого відбувається одночасно реконструкція, адаптація й актуалізація традиційних форм у сучасному культурному просторі. Українські традиційні прикраси опиняються не лише у музейних експозиціях чи реконструкціях традиційного вбрання, а й у сегменті сучасної моди, підсилюючи їхню видимість та закріплюючи спадщину у щоденних практиках самопрезентації. Водночас така інтеграція спадщини в сегмент моди не позбавлена ризиків, оскільки комерціалізація й орієнтація на трендовість можуть сприяти селективному відбору «впізнаваних» мотивів і спрощенню складних історичних смислів до переважно естетичної складової [16].

Попри розмаїття зазначених творчих ініціатив, постає питання про те, наскільки системною є взаємодія між митцями, активістами та дослідниками. З одного боку, наявні проекти демонструють високу інтенсивність культурного реагування на війну. З іншого боку, значна частина діяльності здійснюється у паралельних, лише частково пов'язаних між собою полях. Отже, виникає потреба розглянути міждисциплінарний вимір: чи існують сталі формати співпраці, де наукові підходи

поєднуються з художніми практиками та громадською активністю, і чому саме така взаємодія є критично важливою для довгострокового збереження культурної спадщини.

Комплексна співпраця вже формується як практична реальність. Процеси цифровізації, що поступово еволюціонували від поодиноких експериментів до сталої практики управління фондами, після 2019 року не лише закріпилися, а й посилились в умовах, коли дистанційний доступ став необхідним. Особливого значення робота з сучасними технологіями набула після початку повномасштабної війни у 2022, коли постала необхідність екстреного збереження цифрової та матеріальної культурної спадщини України. Так, міжнародний проєкт SavingUkrainianCulturalHeritageOnline (SUCHO) об'єднує понад тисячу бібліотекарів, архівістів, програмістів та дослідників, які, за оцінками координаторів проєкту, з початку повномасштабного вторгнення заархівували понад 5 тисяч вебсайтів і понад 50 терабайтів даних, включно з електронними каталогами, цифровими колекціями, віртуальними турами та освітніми платформами [14]. У випадку SUCHO міждисциплінарність проявляється не лише в різнопрофільному складі учасників, а й у спільному виробленні протоколів вебархівування, де технічні рішення обговорюються разом із фахівцями з архівознавства та істориками, які визначають пріоритетність ресурсів та критерії їх опису. Взаємодоповнюючою до SUCHO є ініціатива SavingUkrainianCulturalHeritageinDigital (SaveUCHdigital), започаткована у межах консорціуму проєкту dComFra програми Erasmus+ за участю українських університетів та громадських організацій [13]. Діяльність ініціативи охоплює резервне копіювання цифрових колекцій, розроблення рекомендацій з оцифрування та підвищення цифрових компетентностей працівників культурних інституцій, що дозволяє поєднувати екстрений порятунок даних із довгостроковою модернізацією інфраструктури управління спадщиною. Разом з тим, розвиваються проєкти документування досвіду війни та збереження локальної пам'яті. У тому числі, лабораторія документування Львівського центру міської історії поєднує інтерв'ю, візуальні архіви, щоденники та цифрові платформи, створюючи багатовимірний архів воєнного часу, що вже сьогодні впливає на уявлення про спадщину та майбутнє міського простору [10]. Особливо показовими у цьому контексті є волонтерські ініціативи, що працюють на

перетині матеріальної та символічної спадщини. Зокрема, громадська організація «Історія в руках» створює гіпсові макети Маріупольського драматичного театру та інших зруйнованих об'єктів культурної інфраструктури [1]. Макети створюються на основі архівних фотографій, проєктної документації, наукових праць та свідчень очевидців, передаються до фондів музеїв, університетів та культурних центрів у різних регіонах України і використовуються в освітніх програмах, виставках та публічних акціях, спрямованих на фіксацію воєнних злочинів проти культурної спадщини та підтримку пам'яті про Маріуполь [5]. Разом з тим, навіть за наявності розгалуженої мережі цифрових та документальних проєктів, вплив ініціатив залишається нерівномірним. Насамперед охоплюються інституції, що вже мають базову цифрову інфраструктуру або включені до міжнародних мереж, тоді як частина регіональних музеїв, архівів і локальних ініціатив поки що залишається поза увагою цих процесів.

Наведені кейси показують, що саме міждисциплінарно організовані ініціативи дають відчутні результати у збереженні культурної спадщини: вони поєднують фіксацію руйнувань, створення правової доказової бази, вироблення публічних наративів та інтеграцію спадщини у повсякденні практики. Повномасштабна війна при цьому не лише загострила загрози для культурної спадщини, але й продемонструвала її значення як ресурсу стійкості й солідарності, що консолідує різні професійні й громадські середовища довкола спільної мети. Водночас залежність згаданих ініціатив від волонтерської праці, грантового фінансування та ситуативних партнерств означає, що ці моделі залишаються вразливими і ризикують не перейти у фазу стійких інституційних механізмів. Отже, співпраця митців, активістів і дослідників має розглядатися як окрема політична й управлінська задача, що потребує нормативного закріплення, стабільних фінансових інструментів підтримки та включення у стратегічне планування післявоєнної відбудови.

Список використаних джерел

Громадська організація «Історія в руках». (n.d.). *Про нас* [Електронний ресурс]. <https://historyinhand.org/>

Демідко, О. О. (2022). Злочини російських окупантів проти культурної спадщини Маріуполя. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 23, 36–45. <https://repository.mu.edu.ua/jspui/handle/123456789/5936>

Демідко, О. О. (2022). Важливість популяризації культури Маріуполя на підконтрольній Україні території. У Ю. С. Сабадаш & С. В. Янковський (Упоряд.), *Феномен культури постглобалізму: зб. матеріалів III міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 22 листоп. 2022 р.* (с. 25–30). Маріупольський державний університет.
<http://repository.mu.edu.ua/jspui/handle/123456789/4921>

МАЛЬВИ. (n.d.). *Образ українки початку XX століття, у якому одяг створений брендом на основі стародавніх музейних взірців* [Instagram допис]. <https://malvy.store/>

Маріупольський державний університет. (2025, 14 листопада). *Зберегти пам'ять про прекрасне: в МДУ презентували макет Маріупольської вежі* [Електронний ресурс].
<https://mu.edu.ua/news/zберегти-pam-yat-pro-prekrasne-ta-vidchuti-sebe-arhitektoram-i-v-md-u-prezentuvali-maket-mariupolskoji-vezhi>

Реєнт, О., & Денисенко, Г. (2024). Культурна спадщина України в умовах російсько-української війни: виклики та наслідки збройної агресії. *Український історичний журнал*, 6(579), 44–65.
<https://doi.org/10.15407/uhj2024.06.044>

Міністерство культури та інформаційної політики України. (n.d.). *Традиційні жіночі прикраси із бісеру на Прикарпатті у Національному переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України* [Електронний ресурс]. <https://mcsc.gov.ua/news/tradycijni-zhinochi-prykrasy-iz-biseru-na-prykarpatti-u-naczionalnomu-pereliku-elementiv-nematerialnoyi-kulturnoyi-spadshhyny-ukrayiny/>

Музей Івана Гончара. (n.d.). *Українські традиційні жіночі прикраси* [Електронний ресурс]. Google Arts & Culture.
<https://artsandculture.google.com/story/OQUh0O7TCGTDxg>

10 брендів прикрас в традиційному українському стилі // ШоТам. 17.05.2024. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://shotam.info/tse-10-brendiv-pykras-v-tradytsynomu-ukrainskomu-styli/>

Центр міської історії. Щоденники та сни війни [Електронний ресурс]. Центр міської історії. Б. р. Режим доступу:
<https://www.lvivcenter.org/researches/diaries-and-dreams-of-the-war/>

Council of Europe. Parliamentary Assembly. Countering the erasure of cultural identity in war and peace : Report, Doc. 16003. 10 June 2024.
<https://pace.coe.int/en/files/33579/html>

Mérai D. Heritage in War: A Key to Define the Future of Ukraine [Електронний ресурс] // Review of Democracy / Central European University.

– 2023. – Режим доступу: <https://revdem.ceu.edu/2023/03/28/heritage-in-war-a-key-to-define-the-future-of-ukraine/>

SaveUCHdigital. Saving Ukrainian Cultural Heritage in Digital [Електронний ресурс] // dComFra Project (Erasmus+). 19.04.2022. Режим доступу: <https://dcomfra.vdu.lt/saving-ukrainian-cultural-heritage-in-digital/>

SUCHO. Saving Ukrainian Cultural Heritage Online: Project Results and Data Backups [Електронний ресурс]. 2022–2025. Режим доступу: <https://www.sucho.org/>

UNESCO. Damaged cultural sites in Ukraine verified by UNESCO since 24 February 2022 [Електронний ресурс]. 2025. Режим доступу: <https://www.unesco.org/en/damaged-cultural-sites-ukraine>

UNESCO. Preliminary study into the advisability of developing a new standard-setting instrument for the safeguarding of intangible cultural heritage. Working definitions [Електронний ресурс]. — Paris: UNESCO, б. р. — Режим доступу: <https://ich.unesco.org/doc/src/05361-EN.pdf>

Piskus Yelyzaveta

Маріупольський державний університет, м. Київ

Translation as a mechanism of cultural resistance: The phenomenon of Mykola Lukash in the context of national identity preservation

The thesis examines the translation heritage of Mykola Lukash through the lens of culturology and post-colonial studies. The specific translation strategies used by Lukash to preserve the national cultural code in a totalitarian environment are analysed. The role of the translator as an agent of cultural resistance and a creator of modern national identity in the context of post-globalism is considered.

In the paradigm of modern humanitarian knowledge, translation is no longer interpreted solely as a linguistic operation of interlingual transcoding. According to the «sociological turn» in Translation Studies [1, p. 2], translation acts as a powerful instrument of cultural policy, capable of either reinforcing imperial hegemony or, conversely, serving as a mechanism of decolonization and resistance. In the context of Ukrainian cultural history of the 20th century,

the figure of Mykola Lukash (1919–1988) acquires particular significance. Working under the conditions of the Soviet totalitarian regime, which implemented a policy of assimilation of the Ukrainian language towards Russian standards, Lukash chose a translation strategy that can be defined as «cultural resistance. » It is crucial to analyse Lukash's heritage not through traditional philological analysis, but through the lens of post-colonial studies and the concept of cultural identity construction.

The methodological basis of the research is the theory of «domestication» proposed by Lawrence Venuti. In his seminal work *The Translator's Invisibility*, Venuti distinguishes between two strategies: «foreignization» and «domestication. » While foreignization retains the alien nature of the text, domestication adapts it to the target culture [2, p. 20]. Mykola Lukash utilized a radical form of domestication, which became a political act in the Soviet reality. By translating world classics –from Boccaccio's *Decameron* to Goethe's *Faust*– Lukash did not merely reproduce the content; he fundamentally reconstructed the expressive potential of the Ukrainian language.

This approach aligns with the theoretical framework of post-colonial translation studies, which views translation as a tool for reclaiming cultural agency. As Maria Tymoczko notes, postcolonial translation studies ipso facto constitutes a postpositivist approach, for they engage the question of perspective directly, radically inverting the positivist assumption of a single (objective, correct, dominant, and imperialist) perspective by approaching colonialism primarily from the viewpoint of colonized subjects [4, p. 192]. In the context of the Soviet Union, the «single» and «dominant» perspective was the official policy of bringing Ukrainian culture closer to Russian models. Lukash radically inverted this perspective by proving that the Ukrainian language, often marginalized as a «peasant dialect, » possessed the resources to render the most complex works of European literature.

Furthermore, this strategy resonates with the concept of translation as a «nation-building project, » described by the researcher Maksym Strikha [3, p. 22]. In her analysis, Tymoczko pays particular attention to the operations of

translators in post-colonial societies as a means of engaging with ideas of empowerment [4, p. 192]. Lukash used the power of translation to assert the sovereignty of the Ukrainian language. A striking example is his translation of Miguel de Cervantes' *Don Quixote*. Instead of using a neutral, standardized lexicon, Lukash employed the rich, colorful language of the Ukrainian Baroque. By doing so, he created a text that sounds organic to the Ukrainian reader, effectively «glocalizing» the Spanish masterpiece and demonstrating that integration into the European context does not require the erasure of national specificity.

In conclusion, Mykola Lukash transformed translation from a serving discipline into a nation-building practice. His work went beyond linguistics, becoming a factor in preserving collective memory and national identity in a hostile environment. For modern cultural policy in Ukraine, the «Lukash strategy» – combining openness to the world with the uncompromising preservation of linguistic uniqueness – serves as a model for strengthening cultural sovereignty. The study of his heritage through the prism of cultural resistance opens new perspectives for understanding the role of the translator in the history of non-dominant nations and offers effective tools for the current struggle for cultural independence.

References:

1. Angelelli, C. V. (ред.). (2014). *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 145 p. URL: <https://mu.edu.ua/c/NEm1N> (accessed: 17.11.2025)
2. Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge. 353 p. URL: <https://mu.edu.ua/c/VwGKV> (accessed: 18.11.2025)
3. Стриха, М. (2006). *Український художній переклад: між літературою і націєтворенням*. Київ: Факт. 344 с. URL: <https://mu.edu.ua/c/NgbgV> (accessed: 19.11.2025)
4. Tymoczko, M. (2007). *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome Publishing. 353 p. URL: <https://mu.edu.ua/c/N2bnN> (accessed: 19.11.2025)

Challenges of translating and representing elements of identity and memory

One of the main issues in a post-global society lies in the dimensions of culture and communication, which inevitably gives rise to the problem of translating information for representing oneself and others across different cultural contexts, as well as for the interpretation of this information by recipients. In this process, the choice of words indeed plays a key role in positioning oneself in the world; however, translation is not limited to selecting expressions – it can also serve as a means of “transformation”.

When we approach translation as a transformative act, the boundaries of adequacy, equivalence, and interpretation start to blur. Much of the meaning depends on the translator’s choices: their understanding of language, history, culture, and the identity that is being represented. In this sense, the translator becomes a creator and a translation itself turns into a cultural object, a mediator, an active participant in the discourse, one capable of shaping how content is perceived, interpreted, and remembered by different audiences. It contributes to forming new layers of collective memory and identity.

Translation is never just about accuracy. Peter Newmark wrote that “you [as a translator] have to determine its [text’s] intention and the way it is written,” emphasizing that translation is not a mechanical task but a deeply interpretive one [4, c. 12]. To translate well, one must understand not only what is being said but how and why it is said and what it means in the broader cultural sense.

In this light, translation becomes a cultural act. As mentioned in *Translation and Identity*, “the tragedy in the play comes not from incorrect orthography or clumsy paraphrase but from the physical presence of the interpreter” [1, c. 76]. While this phrase literally refers to the interpreter’s presence on stage, its significance extends to all forms of translation. The translator’s presence, whether physical, vocal, or even psychological, shapes how meaning is conveyed. In oral or live interpretation, tone, timing, gestures, and inflection

become part of the translation, influencing the audience's reception. Even in written translation, the "presence" of the translator manifests through choices of phrasing, emphasis, and cultural references. In every case, the translator's identity, formed by their experiences, worldview, and cultural context, inevitably guides interpretation. Translation, therefore, is not neutral. It reflects both the text and the translator's own way of seeing the world.

Concepts like culture, memory, and identity may seem clear in theory, but when they are expressed through language or other means, they become complex and deeply layered, as each culture builds its own cognitive and symbolic system full of metaphors, traditions, and collective experiences that can be almost impossible to transfer directly.

National culture and collective memory, in particular, are difficult to translate. They contain historical and emotional codes rooted in a shared past – codes that may have no direct equivalent in another culture. The main challenge lies in preserving and adapting cultural codes to fit the cognitive framework of the recipient. Translators must constantly choose whether to foreignize a text—maintaining its original cultural distinctiveness—or to domesticate it by aligning it with local expectations. As Venuti explains, "A fluent translation is immediately recognizable and intelligible, 'familiarised,' domesticated, not 'disconcerting[ly]' foreign, capable of giving the reader unobstructed 'access to great thoughts,' to what is 'present in the original.'" Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work 'invisible,' producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems 'natural,' i.e., not translated" [6, c. 5]. This demonstrates how cultural translation is often regarded as the ultimate achievement of domestication, an attempt to bridge rather than expose difference, to create a sense of relation rather than distance. Yet this very choice determines how identity is represented, shaping whether the translated text reflects cultural coexistence or cultural assimilation. When we simplify or adapt too much, identity can be distorted or lost; but when we preserve too much foreignness, the message risks becoming inaccessible. Either way, the translator's decisions directly influence how a culture and its people are

understood by others. No perfect guidance exists for such transformations to be carried out adequately, and this leaves a gap that some may find inspiring, a space where new senses and meanings can be born, or, conversely, misused and misinterpreted.

Translation also affects how we deal with memory, especially collective and historical memory – since it is not static and evolves as it is retold and reinterpreted. The Translating Memories project at Tallinn University explores this very idea. As stated on their website, “in contrast to competing political discourses on twentieth-century totalitarianisms, the arts have developed more productive comparative and translational approaches that negotiate national and regional differences, address the ethical and political complexity of narrating experiences of war and state terror” [5]. This shows that translation can serve as a tool for ethical storytelling when dealing with pain, silence, and responsibility – a unique experience that carries a strong authorial voice. The translator has to keep both the historical truth and the emotional tone intact, while making them accessible to new audiences and such translations create new layers of remembrance, expanding our understanding of shared history. This project also shows how carefully guided translation – where the organizers likely shaped or even produced translations of their own materials, such as the website – can influence the story presented to a new generation, creating a fresh perspective on the past and giving a sense of agency through translation, ultimately producing new ways of remembering.

While linguistic skills are essential, translating culture and identity relies even more on empathy and flexibility, which inform the translator’s choice of strategies. As Leleka suggest, the main ones to navigate these challenges are: “transcription, calquing, substitution (selection of the closest meaning), explication, and adaptation... Also we can say about the descriptive periphrasis, transcription (transliteration), situational equivalent, calquing, hyperonymic renaming (generalisation), transposition at the connotative level, synonymous replacement and contextual interpretation of realities” [3, c. 249-250]. For practical purposes, these strategies can be grouped into four broad categories:

- Contextual adaptation – adjusting cultural references so they remain meaningful without erasing their origin;
- Explanatory addition – adding brief explanations to guide the reader through unfamiliar concepts;
- Symbolic equivalence – replacing one cultural symbol with another that has a similar emotional or social weight in the target culture;
- Intersemiotic translation – translating across forms (for example, verbal to visual) to capture mood and meaning beyond words [2, c. 233].

These strategies show that translation is a creative act of balance, one that constantly moves between preservation and transformation. The translator's task is not to erase difference but to build understanding through it.

Translating identity and memory is one of the most complex challenges of translation today. It is about more than linguistic precision – it is about cultural awareness and ethical responsibility. Translation acts as a bridge between histories, values, and perspectives, helping different cultures see one another more clearly, but every bridge also transforms what crosses it. In that sense, translation shapes both how we remember and how we define ourselves. It creates new meanings, new connections, and sometimes, new versions of memory itself. The translator, standing between languages or even semiotic worlds, functions as an often-overlooked mediator of cultural dialogue – one who transmits memory across borders and participates in the redefinition of collective identity.

References:

- Cronin, M. (2006). *Translation and identity*. Abingdon: Routledge. 177 p. Retrieved October 13, 2025, from <https://opencourses.ionio.gr/modules/document/file.php/DFLTI112/KEIMENA%20ΕΠΓΑΣΙΑΣ/KEIMENO%203.%20Translation%20and%20Identity.pdf>
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In *On translation* (p. 233). Retrieved October 13, 2025, from https://www.academia.edu/26570349/Jakobson_Roman_1959_On_Linguistic_Aspects_of_Translation
- Leleka, T. O. (2024). Translation peculiarities in the cultural aspect. *Research Bulletin Series Philological Sciences*, (208), 247–252. <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-208-34>

Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Hempstead: Prentice Hall International. 292 p. Retrieved October 13, 2025, from [http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20\(1\).pdf](http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20(1).pdf)

Project - Translating Memories. (n.d.). *Translating Memories*. Retrieved October 13, 2025, from <https://translatingmemories.tlu.ee/project/>

Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. London: Routledge. 366 p. Retrieved October 13, 2025, from https://www.academia.edu/19224281/The_Translator_s_Invisibility_A_History_of_Translation

Усач Дар'я

Маріупольський державний університет, м. Київ

Забуті календарні свята українців: символіка, звичаї, ритуали

У доповіді розглянуто календарні свята як одну з фундаментальних складових традиційного світогляду українців. Висвітлено їхній зв'язок із природним та аграрним циклом, роль у формуванні соціальної згуртованості, збереженні культурної пам'яті та передачі знань між поколіннями. Проаналізовано основні обряди ранньої та пізнішої календарної обрядовості (Колодій, Ярила день, Купайло, Спасівки, Обжинки, Калита), їхню символіку, звичаї, ритуали та трансформацію після прийняття християнства. Окрема увага приділена значенню свята для громади, символічним образам (вогонь, вода, сонце, зелень, хліб), а також сучасним викликам: втраті традицій, комерціалізації та недостатній документації локальних обрядів. Наголошено на необхідності збереження та відродження календарної спадщини через освітні практики, етнографічні дослідження та локальні культурні ініціативи.

Календарні свята були фундаментальною частиною світогляду українців. Вони пов'язували життя людини з ритмами природи – зміною пір року, кліматом, аграрним циклом.

Це не просто “дні відпочинку”, а складна система символів, вірувань і ритуалів, що об’єднувала спільноту, зберігала пам’ять про минуле і забезпечувала відчуття безпеки та гармонії з навколишнім середовищем.

До ранніх форм календарних свят належить аграрна обрядовість: святкування у зв’язку із посівом, збором врожаю, переходом між сезонами, очищенням землі, родинним циклом.

Згодом, особливо після прийняття християнства, святковість “обрядів старих” подекуди увійшла в церковний календар або стала супроводжуватися християнськими символами, але в народі збереглися елементи обрядовості, які з церквою не завжди мають прямий зв’язок [1].

Колодій (Масниця / передвеликодній період). Свято прощення, веселощів, прощання із зимою. Люди ворожили, співали пісні, влаштовували гуляння, колодійські ігри, частування. Має символіку очищення і переходу – готування до посту (у християнському контексті) + залишки язичницької магічної практики.

Ярила день. Присвячений весняному сонцю, пробудженню природи, закоханням. Обряди могли включати співи й танці навколо квітів, зелені гілок, вираження подяки природі за оновлення. Символізує початок життєвого циклу, родючість [4].

Купайло (Івана Купала) Одне з популярніших, але з багатьма народними елементами, часто “комерціалізоване”, а багато старих обрядів – забуті.

Як правило пов’язане з літнім сонцестоянням, очищення вогнем та водою, плетіння вінків, пошуки папороті, загадування бажань. Значення: очищення, любов, мужність / жіночість, взаємодія з природою.

Спасівки / Три Спаси. Серія свят врожаю: наприклад Медовий Спас, яблучний Спас тощо. Обертальні обряди подяки природі за плоди дерева, фруктів; благословення яблук чи горіхів. Часто супроводжувалося спільними обрядами у селі або громаді.

Обжинки. Закінчення польових робіт, збір остаточного врожаю (зерно, хліб).

Обряди подяки землі, спільне святкування, застілля, співи, інколи ритуали з залишками зерна або соломи. Символічно – завершення циклу посів-урожай, підбір зерна, можливо “перший хліб” або “останній сніп” [4].

Калита / Андріївські вечорниці. Молодіжні обряди, вечірки з ворожіннями, іграми, святковою їжею. Ворожіння на шлюб, на майбутнє, пісні і танці, символи врожаю / родинного життя.

Символіка, ритуали і звичаї:

Вогонь – очищення від злих сил, перетин кордону між старим і новим, захист, сила.

Вода – оновлення, очищення, відродження.

Сонце – джерело життя, тепло, родючість, перехід від темряви до світла.

Зелень / квіти / дерево – природа як живий організм, символ росту, оновлення, життя.

Хліб / зерно / сніп – символ достатку, збереження родового роду, матеріального забезпечення [1].

Спільні дії (співи, танці, хороводи, ігри, ворожіння) – підтримка соціального зв'язку, зміцнення громади, передача знань між поколіннями.

Обрядові предмети – вінки із квітів і трав, стрічки, корм для символічних дій, спеціальні страви або ласощі (солодощі, печиво, мед, фрукти), часто зберігалися народні рецепти.

Формування ідентичності громади – через спільне відзначення, через усвідомлення родових і місцевих традицій. Психологічна роль – перехід між сезонами, часом важких праць і відпочинку, надання внутрішньої опори людині у її зв'язку з землею та спільнотою.

Освітня й етнографічна роль – передача знань про природу, про аграрні цикли, про співвідношення людини і природи.

Збереження культурної спадщини, попри забуття, війни, переселення, соціальні трансформації, ці свята нагадують про корені, про спосіб мислити, про взаємодію людини з навколишнім світом [3].

Сучасне відродження: у XXI столітті частково відроджується інтерес до народних обрядів, етно-фестивалів, реконструкцій звичаїв як відповідь на глобалізацію, культурне знання і прагнення відновити “свій голос”.

Багато обрядових практик втрачено: через урбанізацію, міграцію, втрату носіїв традицій (старше покоління).

Часткова комерціалізація або естетизація (фестивалізація) свят – вони часто втрачають глибину, стають шоу, а не носіями змісту.

Недостатня академічна документація або дослідження деяких локальних форм народної обрядовості. Відсутність системної підтримки (на рівні освіти, культури, місцевої влади) для збереження спадщини [2].

Таким чином, забуті календарні свята – це не просто “старі дні”, а важлива частина культурної пам’яті України. Вони формують історичний зв’язок поколінь, забезпечують відчуття зв’язку з природою і місцем.

Відродження або популяризація таких свят може допомогти сучасній громаді усвідомити своє коріння, створювати нові локальні традиції, зберігати культурну самоідентичність. Пропозиція: проводити локальні дослідження (опитування старожилів, запис локальних звичаїв), інтегрувати теми календарної обрядовості в освітню програму, підтримувати фольклорні фестивалі й реконструкції обрядів.

Список використаних джерел

1. Лозко, Г. (2009). *Українське язичництво – класичне джерело про дохристиянські вірування та обрядовість*. Київ: Укр. центр духов. культури. URL: <https://readukrainianbooks.com/3558-ukrayinske-jazichnictvo-galina-sergiyivna-lozko.html> (дата звернення: 14.11.2025)
2. Календарні свята в живописі / етнографія – дослідження символіки свят у мистецтві та культурі. URL: <https://ethnography.org.ua/content/kalendarni-svyata-v-zhyvopysi> (дата звернення: 14.11.2025)
3. Народний календар як джерело національно-історичної пам’яті українського народу. URL: <https://uahistory.co/article1/bi365.php> (дата звернення: 15.11.2025)
4. Стішова, Н. (2016). Традиція і стан збереження української календарної обрядовості осіннього циклу на Слобідській Україні. *Матеріали до української етнології*, (15), 41–46. URL: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000688479>

Роль громади у збереженні і відродженні обрядової культури України

У доповіді на прикладі діяльності Шепетівської громади розглянуто роль локальних громад у підтримці, трансляванні та відновленні традиційної обрядовості українців. Підкреслено, що громада виступає основним носієм нематеріальної культурної спадщини, забезпечуючи її функціонування через міжпоколінну передачу знань, організацію обрядових практик та збереження локальних традицій, що формують ідентичність. Проаналізовано механізми взаємодії громади з культурними інституціями, освітніми закладами та волонтерськими ініціативами в контексті відродження обрядової культури.

Ключові слова: обрядова культура, громада, культурна спадщина, Обрядова культура традиційно була невіддільною від української громади, адже саме вона здавна виступала основним середовищем формування, збереження та природної передачі звичаїв між поколіннями. У межах спільноти виникав особливий соціокультурний простір, де народжувалися пісні, танці, вірування, символи й ритуальні дії. Старші покоління передавали знання молодшим через спільну участь у календарних і родинних святах, обрядах, виготовленні символічних предметів, таких як писанки, дідухи, весільні рушники чи обереги. Саме так створювався безперервний ланцюг традиційності, який забезпечував сталий розвиток української культури.

У сучасному світі, попри урбанізацію, втрату носіїв фольклору, соціальні зміни та активні процеси міграції, громада залишається ключовим осередком відродження традиційної обрядовості. Значно зросло значення локальних ініціатив, фольклорних гуртів, освітніх і культурних проєктів, що працюють над фіксацією, збереженням і популяризацією регіональних варіантів традиційної культури. Зокрема, у громадах впроваджуються шкільні програми з народознавства, організовуються творчі майстерні та фестивалі, створюються етнографічні студії, а також проводяться записи старожилів – носіїв автентичної обрядовості.

Особливо важливою є роль громади у збереженні локальних форм пісень, танців, замовлянь, предметної культури й ритуальних дій, адже

саме вони становлять унікальну мозаїку української нематеріальної спадщини. У період соціальних криз, війни та вимушених переселень обрядовість набуває додаткового значення: вона допомагає людям відновлювати психологічну рівновагу, підтримувати стійкість, почуття єдності та впевненості, згуртовує спільноту навколо спільних символів і цінностей.

Прикладом ефективної роботи громади у сфері відродження традицій є діяльність Шепетівської міської громади. Тут реалізується низка культурних ініціатив, що спрямовані на підтримку, осмислення та популяризацію обрядової спадщини регіону [3]. Так, у міському будинку культури діє фольклорний ансамбль «КОЛОРИТ», який виконує народні пісні, зберігає автентичні манери виконання та активно відтворює пісенну традицію краю. Участь ансамблю у міських і обласних заходах сприяє залученню громади до живої народної культури, а також підтримує інтерес молоді до фольклору [1].

Щороку в громаді проводять традиційний фольклорний фестиваль «Різдвяна зірочка» – свято колядок і щедрівок, присвячене зимовим обрядовим практикам. Фестиваль має багаторічну історію: так, 14-й «Різдвяна зірочка» відбувся за активної підтримки міської влади та залучив численні вокальні й танцювальні колективи [2]. Кожен виступ вирізнявся власним стилем, трактуванням мелодії та обрядових текстів, що підтверджує: традиція продовжує розвиватися й адаптуватися, зберігаючи при цьому свою автентичність [7].

Не менш вагому роль відіграє Всеукраїнський фестиваль народних ремесел «При Майстрах якось легше», який також проходить у Шепетівці. Під час заходу майстри з різних регіонів України демонструють традиційні техніки – писанкарство, гончарство, різьблення, ткацтво, виготовлення народної іграшки. Відвідувачі можуть не лише спостерігати, а й долучатися до творчого процесу, зокрема до масового розписування писанок. Такий практичний формат сприяє передачі знань у живому середовищі, а також формує у громадян відчуття причетності до спільної культурної спадщини [4].

У 2025 році в громаді урочисто розпочали Пластовий рік – подію, що демонструє поєднання традиційності, патріотизму й духовної культури. У пластовому русі збереглися численні ритуали, символи, обрядові елементи, які передають виховні цінності та національну ідентичність. У межах заходу пластуни вшановують пам'ять полеглих захисників України,

беруть участь у традиційних церемоніях, співають давні й сучасні патріотичні пісні. Таким чином, громада підтримує не лише культурну, а й громадянську традицію, що є важливим складником сучасної обрядовості [5].

Також важливою подією є обласний огляд-конкурс хорових колективів імені Миколи Бідюка, організований міським будинком культури за підтримки Шепетівської міської ради. Захід сприяє розвитку вокально-хорової культури, підтримує аматорські колективи та зберігає живий зв'язок між поколіннями, адже під час конкурсів звучать як традиційні, так і сучасні інтерпретації народних творів [6].

Усі ці ініціативи свідчать, що громада не лише підтримує культурну спадщину формально, а активно взаємодіє з нею, реконструює та трансформує традиції відповідно до потреб сучасності. Сучасні механізми відродження обрядовості в громаді включають фольклорні фестивалі, творчі майстерні, локальні етнографічні дослідження, взаємодію з музеями, залучення молоді до традиційних форм мистецтва. Це підтверджує: саме громада є центральним елементом у збереженні й розвитку обрядової культури України, адже лише вона здатна забезпечити її живу, а не «музейну» присутність у сучасному житті.

Список використаних джерел

1. Шепетівський міський будинок культури. (n.d.). Інформація про фольклорний ансамбль «КОЛОРИТ». *Шепетівський міський будинок культури*. https://shepet-mbk.com.ua/kolektyvy/kolektyvy_koloryt
2. Shepetivka.com.ua. (n.d.). Новини громади про проведення традиційного фольклорного фестивалю «Різдвяна зірочка». *Shepetivka.com.ua*. <https://shepetivka.com.ua>
3. Шепетівська міська рада. (n.d.). Новини про культурні заходи та діяльність закладів культури громади. *Шепетівська міська рада*. <https://shepetivka-rada.gov.ua>
4. Pravdorub.live. (n.d.). VI Всеукраїнський фестиваль народних ремесел «При Майстрах якось легше» у Шепетівці. *Pravdorub.live*. <https://pravdorub.live>
5. Шепетівська міська рада. (2025, October 11). Офіційне повідомлення про відкриття Пластового року у Шепетівці. *Шепетівська міська рада*. <https://shepetivka-rada.gov.ua>

6 Шепетівська міська рада. (п.д.). Огляд-конкурс хорових колективів ім. Миколи Бідюка – культурна подія громади. *Шепетівська міська рада*. <https://shepetivka-rada.gov.ua>

7. Шепетівська міська рада. (2025). Про роботу закладів культури Шепетівської громади за 2024 рік [Звіт]. *Шепетівська міська рада*. <https://shepetivka-rada.gov.ua/wp-content/uploads/2025/04/pro-robotu-zakladiv-kultury-za-2024-rik.pdf>

Сабадаш Крістіна

Маріупольський державний університет, м. Київ

Вища освіта і культура України на зламі XVI–XVII століть: Острозький колегіум

Серед закладів вищої освіти України Національний університет «Острозька академія» посідає особливе місце. Унікальність цього вишу полягає в тому, що він є історичним нащадком першої школи вищого типу східнослов'янських народів – Острозького слов'яно-греко-латинського колегіуму (1576–1636), що відігравав важливу роль не тільки у вищій освіті та культурі України, але й всього православного світу Нового часу.

Острозький колегіум перший серед європейських закладів помежів'я XVI–XVII ст. поєднав два типи культури: східнослов'янський та західноєвропейський. Назва колегіуму «слов'яно-греко-латинський» відображала не так мови навчання, як загальну культурну орієнтацію вишу, прагнення до синтезу слов'янської (кирило-мефодіївської та специфічно української) спадщини, сформованої на засадах греко-візантійської духовності, зі здобутками латинської культури католицько-протестантського світу.

Синтезування «східних» і «західних» елементів було властиве українській культурі на всіх етапах її розвитку. Однак в Острозі чи не вперше в Східній Європі було деклароване інституційне забезпечення саме такого напрямку культурного розвитку. Згодом тип слов'яно-греко-латинської колегії був запозичений Києвом (1632).

Традиційно у працях науковців минулого та сучасності Острозький колегіум досліджувався як визначний центр освіти і культури, який

виховав цілу плеяду не тільки відомих вчених і освітян, а й політичних та культурних діячів України. Проте виховання просвітників було підпорядковано в колегіумі меті ще вищого порядку – розвитку духовності нашої нації – самоусвідомленню українців.

Актуальність доповіді полягає у винятковому значенні Острозького колегіуму в становленні і розвитку національної вищої освіти і культури в Україні помежів'я XVI–XVII ст.

Список використаних джерел

Бондарчук, Я. (2005). Острозька слов'яно-грецько-латинська академія як осередок національного та духовного формування особистості. *Етнічна історія народів Європи*, 19, 44–50.

Микитась, В. (1994). *Давньоукраїнські студенти і професори*. Абрис.

Мицько, І. З. (1990). *Острозька слов'яно-грецько-латинська академія (1576–1636)*. Наукова думка.

Аль-Танбук Анастасія

Маріупольський державний університет, м. Київ

Міфологія у науковому дискурсі

Міфологія живе і розвивається, виявляє здатність відгукуватись на події, що зачіпають інтереси суспільства, збуджує уяву людей. Тенденції розвитку духовної культури людства на сучасному етапі визначаються трьома напрямками: формуванням загальних рис духовної спільності, виявленням особливостей духовної культури за відповідними історико-етнографічними регіонами, збереженням специфічних рис культури етносів, що вимагає ґрунтового наукового студіювання

У сьогоденні наука, розглядаючи міфологію потребує осмислення й переосмислення в багатьох як теоретичних, так і практичних питаннях, які постають у час стрімких драматичних суспільно-політичних змін, виникненні нових методик і методологій у гуманітаристиці, інтегруванні та зближенні різних наук, подоланні проблем нівеляції етнічної самобутності в умовах глобалізації тощо.

У цьому контексті сучасний обсяг поняття «міфологія» досить складний: йдеться про традиційну культуру не лише спільноти однієї окремої країни, але й тих, хто, опинившись за її державними кордонами, зберігають свою історію, мову, усну народну творчість, міфологію. Його яскраву синтетичність підкреслюють у своїх спеціальних студіях сучасні українські дослідники міфології: Мирослава Вовк, Микола Дмитренко, Леся Мушкетик, Святослав Пилипчук, Ганна Сокіл та інші.

Процеси нівелювання інтересу до міфології на тлі домінування постмодернізму та урбанізації у сьогоденні, необхідність збереження генетичних, історичних та культурних коренів – того, без чого не може розвиватися жодна нація та загалом культура – все це вимагає розроблення системи спеціальних заходів дослідження міфології, створення сприятливих умов для її розвитку. Потрібні відповідні програми наукового дискурсу міфології.

Список використаних джерел

Мушкетик, Л. Г. (n.d.). *Сучасні виміри міфології*. Мариупольський державний університет. <https://mu.edu.ua/c/4xbGV>

Міфологія: особливості та специфіка. (n.d.). Маріупольський державний університет. <https://mu.edu.ua/c/VMynV>

Микитас Олег

Херсонський державний університет, м. Херсон

Театр постмодернізму як простір репрезентації історико-літературної пам'яті в українській культурі

Звертаючи увагу на прояви постмодерністського світогляду в мистецтві, не можна оминати театральну сферу, адже саме театр являє собою синтез всіх сучасних мистецьких тенденцій.

На сьогодні існує чимало проєктів у царині сценічних практик (зокрема театральної), які висвітлюють головні тези та ідеї постмодерного дискурсу:

- деконструкція;

- висміювання;
- руйнування панівних метанаративів тощо.

Доречно зазначити, що в умовах постглобалізму, з розширенням штучного інтелекту теми з таким посилом стають ще більш актуальними. Світові театральні проєкти звертаються до них через використання властивих постмодернізму засобів.

Погоджуємося з думкою С. Шумакової: «Сьогоднішній театр виявляє бажання спростувати все те, до чого звик театр драматичний, – принцип цілісності й наративу, логічні зв'язки і психологію» [4, с. 216]. Однак більш цікаво спостерегти особливості використання подібних способів та засобів у пострадянському просторі.

Театральне мистецтво України у час глобалізму суттєво змінилося, у тому числі, під впливом тенденцій розвитку світової культури. Однак необхідно зазначити, що постмодерний вітчизняний театр вирізняється деякими аспектами. Тут поділяємо позицію О. Лачко, яка зазначає: «...у вітчизняному мистецькому середовищі, постало два найважливіших завдання: з одного боку, знищення залишків радянської ідеології в театральній культурі, з іншого, – формування національно-орієнтованих засад як продовження модерних інтенцій» [2, с. 4].

Виявляючи бажання відокремитись від радянського впливу та позбутися наслідків російської пропаганди, українська культура в просторі постмодернізму включає не просто руйнування загальних метанаративів (у світовому контексті), але головним чином звертається до переосмислення власного історичного минулого.

Отже, вітчизняне театральне мистецтво стає не лише постмодерним, а й постколоніальним середовищем, де відбувається не тільки зміна світоглядного напрямку, а й зміна ідеології.

На разі ми чітко можемо простежити зазначене, наприклад, у проєктах мистецького об'єднання «МУР», а саме «Ти[Романтика]» та «Ребелія

1991». ««Ти[Романтика]» є третім студійним альбомом проєкту МУР, присвячений митцям Розстріляного відродження. За альбомом була створена реп-опера, яка мала значний театральний успіх у 2024 році» [3]. Тут ми спостерігаємо не лише висвітлення долі митців 30-х років ХХ століття, але й конкретні образи тогочасної влади. Вистава демонструє найбільш трагічні моменти періоду Розстріляного відродження, створюючи образи радянської системи, яка постійно слідкує та контролює письменників.

Примітними також є й інші дійові особи, завдяки яким формується ідея вистави, що сприяє підтвердженню вищезгаданих думок. Центральним персонажем вистави є Павло Тичина, якого зображують у двох концепціях (відповідно до історії життя самого митця):

- як сентиментального поета, що творив до втручання репресивного апарату;
- як «зламаного» творця, який став пропагувати соцреалізм.

З нашої точки зору, навіть суперечливі за своєю суттю герої також відображають негативні риси радянської епохи. У науковій роботі «Національна ідентичність в контексті сучасного артпроєкту: рок-мюзикл «Ти[Романтика]» хочемо відзначити таку цитату: «Образ Миколи Хвильового чітко поділений на два кольори червоний та білий, відображаючи його «найщиріше» комуністичне минуле і боротьбу за українське культурне відродження» [1, с. 233]. Таким чином у глядача формується конкретна негативна думка про радянську владу та російський культурний колоніальний вплив зокрема. Це і є одним із завдань постколоніальної української культури, яка прагне зламати оптимістичні настрої суспільства щодо радянської (а згодом і російської) системи наративів.

Вистави з історико-політичним контекстом зосереджують увагу реципієнта на цій темі дедалі ґрунтовніше. Другий сценічний проєкт

МУРУ «Ребелія 1991» зосереджує більше уваги саме на керівному апараті СРСР, його недоліках та трагічній долі митців шістдесятників через дії або бездіяльність радянської системи. Події музичних композицій та коротких розмовних інтермедій охоплюють період від 1950-х до 2001 року (від XX з'їзду КПРС до здобуття Україною незалежності). Тут автори створюють образи не лише окремих виконавців (працівників органів КДБ, як Товариш Кольчик), а й використовують героя-символ цілої системи (Белова).

Варто також наголосити, що риси постмодернізму у цій виставі простежуються не лише в аспектах постколоніального дискурсу, але й в контексті застарілих уявлень про митців. Зокрема, образ Василя Стуса в українській літературі завжди поставав як архетип мужності, героїзму, радикальної боротьби проти системи. «МУР» висміюють цей образ, навмисне гіперболізують його, наближаючи Стуса у виставі до образу месії, «спасителя Донбасу» (про це, наприклад, нам говорить хрест з написом «GodsaveDonbass» (рис. 1). Така епатажність та спроба викликати у глядача обурення є однією з визначальних рис постмодернізму.

Однак важливо наголосити, що такий крок був зроблений задля того, аби глядач переосмислив «шкільні наративи» і подивився на письменника Стуса не лише як на вічного борця за справедливість, але й розглянув більш детально інші його тексти, вивчив його біографію, познайомився з його життєписом більш широко.

Висновки. Наведені приклади не охоплюють всієї символіки та алегоричних образів запропонованих до розгляду вистав, однак дають розуміння, що українське театральне мистецтво у просторі постмодернізму реагує на виклики часу.

Російсько-українська війна у цьому контексті надала найсильніший поштовх до створення подібних проєктів. Постколоніальний дискурс та наголошення у мистецтві на концепціях «національної гідності» та

«національної ідентичності» стають панівними чинниками творення сучасного національного театрального простору.



Рисунок 1. Фрагмент з вистави *«Ребелія 1991»*.

Список використаних джерел

1. Горбатовська М. НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО АРТПРОЄКТУ: РОК-МЮЗИКЛ «ТИ[РОМАНТИКА]». The 2nd International scientific and practical conference “Scientific research: modern challenges and future prospects”, м. Мюнхен, 23–25 верес. 2024 р. 2024.
2. Лачко О. Рецепція постмодернізму в сучасній театральній культурі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019.
3. Ти (Романтика). Wikipedia.
URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Ти_\(Романтика\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Ти_(Романтика)) (дата звернення: 18.11.2025).
4. Шумакова С. Мистецькі пріоритети інновацій театру: виклики часу чи втеча від архаїки сприйняття?. Сучасне мистецтво. 2019. № 15. С. 211–217.

Средіна Софія

Маріупольський державний університет, м. Київ

Кіно і література як засіб популяризації забутих свят і звичаїв України

Авторка досліджує роль кінематографу та літератури у збереженні та популяризації українських свят і звичаїв. У сучасному світі, де глобалізація стирає національні межі, ці види мистецтва набувають ключового значення як ефективний засіб відновлення культурної пам'яті. Втрата зв'язку з минулим веде до ослаблення духовності, тому особливо важливо, щоб кіно і література не лише фіксували автентичні традиції, обряди та символіку, але й перетворювали їх на доступний і зрозумілий досвід для сучасного покоління. Таким чином, мистецтво формує інтерес до спадщини, зміцнює національну самосвідомість та гордість за власну історію.

У сучасних умовах переосмислення національної ідентичності та повернення до власного культурного коріння питання збереження й популяризації традиційної обрядовості України набуває особливої ваги. Багато давніх свят, звичаїв і ритуалів, що колись формували духовний простір українців, нині опинилися на межі забуття через урбанізаційні процеси, глобалізаційні впливи та тривалі періоди культурної асиміляції. Водночас саме культурні наративи є основою колективної пам'яті, а їх відродження сприяє консолідації суспільства та зміцненню історичної тяглості.

Кіно та література – одні з найпотужніших інструментів культурної комунікації. Вони здатні не лише відтворювати етнографічний матеріал, а й наповнювати його новими смислами, роблячи традиції зрозумілими й привабливими для широкої аудиторії. Українські кінематографісти та письменники дедалі частіше звертаються до тематики народних свят, календарної обрядовості та символічних практик, що відкриває можливості для формування сучасного, але корінним пов'язаного з минулим культурного коду. Крім цього українське кіно завжди було потужним засобом популяризації національних традицій.

Такі фільми як: «Тіні забутих предків», «Памфір» та «Поводир», через візуальні образи передають дух свят, національні символи, обряди та ритуали.

Кіно не лише розважає, а й проливає світло на історичні події, визначних особистостей та культурні явища, роблячи їх доступними для сучасного глядача.

Українське кіно, попри несприятливі умови розвитку, мало яскраві періоди, зокрема 1922–1930-х років. Тоді на кіностудіях працювали видатні письменники, художники та театralи, чий сучасний, розумний та креативний внесок у культуру важливо зберігати, незважаючи на спроби радянського наративу його стерти [3].

Література є важливим засобом збереження культурної пам'яті. Твори І. Котляревського, О. Кобилянської та сучасних авторів зберігають обрядові мотиви, народну символіку та міфологічне мислення. Вони відображають взаємодію людини з природою, міжособистісні стосунки та духовні цінності, що формували український культурний ландшафт протягом століть.

На зламі століть ці культурні вияви зазнали відродження, ставши ще більш значущими в сучасному суспільстві. Наявність власної мови, унікальних звичаїв та ідентичності є критичними елементами для існування будь-якої нації. Вважається, що втрата пам'яті про традиції предків призводить до втрати зв'язку не лише з історією, але й з духовним світом [1, с.114].

Сучасне українське кіно й література активно переосмислюють стародавні свята та традиції, впливаючи на культурну ідентичність молодого покоління. Популяризація забутих свят через мистецтво є важливою не лише для збереження нематеріальної культурної спадщини, а й для протидії інформаційним впливам, які намагаються витіснити або перевернути українську традицію. Через художні образи, наративи, емоційний досвід глядачів і читачів кіно та література сприяють актуалізації інтересу до автентичних практик, відновленню локальних традицій та формуванню культурної суб'єктності українського народу.

У 1991 році Верховна Рада України встановила державні свята, серед яких Різдво, Великдень і День Святої Трійці. Це стало частиною ширшого

руху, спрямованого на відродження національної ідентичності, мови та культурних цінностей [1, с 114].

На сучасному етапі значне місце займають етнологічні, фольклористичні та народознавчі дослідження, які є ключовими для збереження національних традицій та звичаїв. Саме на основі таких досліджень створюються якісні фільми, серіали, анімації про українські свята.

Останні два десятиліття відзначилися активним розвитком фольклорних фестивалів, що сприяє збереженню і популяризації народної пісенної традиції. Збереження, відродження та поширення традиційних українських народних свят стає пріоритетним для сучасного музейного простору в Україні [1, с 114-115].

Особливим прикладом є поема Івана Котляревського «Енеїда», яка стала першим твором українською мовою, поєднуючи гумор, пародію на звичай козацтва та художню новизну.

Ця поема згодом лягла в основу мультфільму Володимира Дахна (1991 року), який є прикладом успішного поєднання літературної основи та анімації. Сюжет мультфільму, що складається з семи частин, розгортається навколо пригод троянця Енея та його товаришів [2].

Дахно не хотів робити буквальну екранізацію, а прагнув перелицювати літературну основу, зробивши зображення більш гротескними і насиченими анімаційними трюками. «Енеїда» стала важливим культурним явищем, поєднуючи національні традиції з сучасними анімаційними техніками.

Мультфільм як символ національної гордості та творчої майстерності, що закріпив місце української анімації на світовій арені завдяки своїй художній виразності [2].

Таким чином, кіно і література залишаються потужними засобами відновлення та популяризації українських традицій. Вони не лише повертають забуті звичаї у сучасний культурний простір, а й формують національну свідомість, єдність і гордість за свою історію. Водночас дослідження взаємодії кіно і літератури як засобів репрезентації та популяризації забутих українських свят і звичаїв є своєчасним і значущим. Воно дозволяє не лише проаналізувати художні стратегії відтворення

обрядовості, а й зрозуміти ширші процеси культурної пам'яті та ідентичності України у ХХІ столітті.

Список використаних джерел

Дуборез, О. А. (2024). Збереження народних традицій в Україні на початку ХХІ століття. *Матеріали конференцій МЦНД* (29.03.2024; Херсон, Україна), 114–116.

<https://archive.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/article/view/1121>

Суспільне Культура. (n.d.). Козацькі образи й любов до історії та казок: як Володимир Дахно створив мультфільм «Енеїда».

https://suspilne.media/culture/798399-kozacki-obrazi-j-lubov-do-istorii-ta-kazok-ak-volodimir-dahno-stvoriv-multfilm-eneida/?utm_source=chatgpt.com

Ukraïner. (n.d.). Як війну зображають у кіно й літературі.

<https://www.ukrainer.net/viyna-kino-literatura/>

Уставицька Аліна

Маріупольський державний університет, м. Київ

Фонтан Треві як символ барокової естетики та культурної пам'яті Риму



Рис. 1. Фонтан Треві (італ. Fontana di Trevi). Загальний вигляд.

Сучасна постглобалістична культура визначається прагненням до збереження автентичності й локальної ідентичності в умовах глобальних

культурних потоків. У цьому контексті міський простір стає не лише функціональним середовищем, а й ареною для культурної взаємодії, де архітектура, мистецтво й історія створюють особливий діалог між минулим і сучасністю. Особливе місце в такій культурній взаємодії займають фонтани – складні синтетичні об'єкти, що поєднують архітектуру, скульптуру, інженерію та акустику.

Фонтан Треві в Римі є яскравим прикладом цього феномену, як витвір мистецтва бароко, він не лише вражає масштабом і художньою довершеністю, а й є культурним символом, що формує міську ідентичність та колективну пам'ять. Його історія, легенди та сучасне функціонування демонструють, як мистецтво здатне стати медіа-простором, який інтегрує історичну спадщину й сучасні культурні практики.

Історичний контекст: фонтан Треві був спроектований архітектором Ніколо Сальві у XVIII столітті та завершений Джузеппе Панніні у 1762 році. Він розташований у районі Треві – на перетині трьох вулиць (італ. *trevie*), що й дало назву фонтану. Монументальні розміри споруди – 26,3 м заввишки і 49,15 м завширшки – роблять її найбільшим бароковим фонтаном у Римі. Основним матеріалом для архітектурної частини став травертин, а для скульптурних елементів – мармур, що забезпечує враження світлої пластичності та монументальної легкості.

Центральна композиція присвячена Океану, який постає у колісниці, запряженій морськими кіньми й тритонами. Цей образ символізує подвійність стихії води – спокій і бурхливість. По обидва боки від центральної ніші розміщено алегорії «Достатку» та «Здоров'я» – вони підкреслюють гармонію між природою і людською діяльністю, що є ключовим мотивом барокового світосприйняття.



Рис. 2. Статуя Нептуна в центрі фонтану Треві.

Міфологічні та культурні витoki: легенда про походження Фонтану Треві сягає часів Стародавнього Риму. За переказом, дівчина показала римським солдатам джерело чистої води – подію, що стала підґрунтям для будівництва акведуку Вірго. Цей акведук функціонує і сьогодні, забезпечуючи фонтан природною водою, що символічно поєднує минуле й сучасність. Назва «Треві» частково пов'язується з латинським словом *trivium* – «місце трьох шляхів», що символізує зустріч традиції, міфу та міського життя. Таким чином, фонтан виступає не лише архітектурним шедевром, а й знаком вічного оновлення, чистоти та повернення до Риму.

Соціальні практики та культурна комунікація: фонтан Треві давно став не лише мистецькою пам'яткою, а й місцем колективних ритуалів. Найвідомішим із них є кидання монетки через плече, що, за повір'ям, гарантує повернення до Вічного міста. Щодня у фонтан потрапляє близько 3000 євро, які міська влада передає благодійній організації *Caritas*. Таким чином, сакральний акт перетворюється на соціальний жест, що поєднує міфологію, етику й доброчинність.

У ХХІ столітті Фонтан Треві функціонує як туристичний і комунікативний центр. Напередодні Ювілейного року 2025 він пройшов масштабну реставрацію: очищення фасаду, оновлення водної системи та встановлення обмежень для відвідувачів. Ці заходи підкреслюють нову парадигму збереження культурної спадщини в умовах гіпертуризму.



Рис. 3. Монети на дні басейну фонтану Треві.

Естетика світла, звуку і часу: особливу роль у сприйнятті фонтану відіграють звукові й світлові ефекти. Звучання води формує акустичну ауру простору, а гра світла створює мінливу естетику барокової сцени.

У ранкові години – з 6:30 до 8:00 – фонтан занурений у м'яке природне світло, що відкриває його пластичну досконалість і гармонію з навколишньою архітектурою.

Після 20:00 розпочинається вечірнє світлове шоу, створене дизайнерами компанії Ferragі. Вісімдесят LED-прожекторів формують динамічну гру світла і тіні, що оновлюється кожні двадцять хвилин, надаючи пам'ятці ефект живої інсталяції.



Отже, фонтан Треві є не лише видатним зразком барокового мистецтва, а й складним культурним феноменом, у якому поєднуються архітектура, скульптура, вода, звук і простір. Його художня концепція втілює гармонію між природою та людською творчістю, а міфологічні мотиви надають споруді глибинного символізму. Через образ води, що постійно рухається, фонтан транслює ідею життя, відродження та вічного повернення до Риму.

У сучасному культурному контексті Фонтан Треві виступає як простір комунікації між історією, містом і людиною. Його легенди, світлові шоу та благодійна традиція збирання монет демонструють, як історичний об'єкт може жити у сучасному медіа-просторі, набуваючи нових сенсів. Таким чином, фонтан постає символом безперервності культурної пам'яті та нагадуванням про здатність мистецтва об'єднувати минуле й сучасність.

Список використаних джерел

- Вікіпедія. (n.d.). *Фонтан Треві*.
https://uk.wikipedia.org/wiki/Фонтан_Треві
- Mandry.Media. (2025). *Фонтан Треві: цікаві факти*.
<https://mandry.media/fontan-trevi-tsikavi-fakty-rym-2025/>
- Sights.com.ua. (n.d.). *Фонтан Треві: цікаві факти та фото*.
<https://sights.com.ua/attraction/trevi-fountain-tsikavi-fakty/>
- Це Цікаво. (n.d.). *Фонтан Треві: цікаві факти та історія*. <https://tse-tsikavo.com.ua/fontan-trevi-tsikavi-fakty-ta-istoriya/>

Zamai Mariia

Маріупольський державний університет, м. Київ

Between Beauty and Silence. Woman and Leisure in the ‘Scent of a Woman’ by Martin Brest

Upon first viewing *Scent of a Woman* (1992), one is often both fascinated and unsettled. Directed by Martin Brest and starring Al Pacino and Chris O'Donnell (IMDb Plot Summary, 2025), the film tells the story of a young student who agrees to look after a blind, retired army colonel, only to find himself transformed through their shared journey (IMDb Plot Summary, 2025). The film won multiple awards, including an Academy Award for Best Actor for Al Pacino, and has since become a cultural touchstone of 1990s cinema. The official poster (Fig.1) already frames the narrative around the relationship between the two men, highlighting themes of identity, masculinity, and generational contrast. The film dazzles with its atmosphere of elegance and intensity, yet simultaneously gestures toward unresolved questions about gender representation. These questions frame the lens through which the story can be understood.

At its heart, *Scent of a Woman* is not only a drama about the bond between Frank Slade, a blind ex-colonel, and Charlie Simms, a young student. It is also a reflection on gender and leisure: how men use pleasure, luxury, and entertainment to assert identity, and how women appear mainly as objects within this system.

Frank Slade turns leisure into a performance of masculinity. Luxury hotels, expensive meals, fast cars (Fig. 2), and flirtations are not genuine joys but rather tools for self-assertion, an attempt to reclaim power after losing his career and sight. His choices reflect the remnants of a cultural script in which male leisure is tied to wealth, risk-taking, and the conquest of women. This performance embodies the fragility of the old masculine ideal-glamorous on the surface, but hollow underneath. Historically, such practices have often reinforced patriarchal

norms, presenting leisure as a privilege reserved for men, where status and authority were displayed through consumption and dominance. Frank's character illustrates how this model begins to break down, exposing both its allure and its emptiness.

Charlie, by contrast, represents a new masculinity. He is empathetic, responsible, and principled. He shows that identity can be rooted in values rather than dominance, suggesting a generational shift in how men might relate to leisure. His approach reflects broader cultural changes of the late twentieth century, when traditional hierarchies of gender and power were increasingly questioned. By embodying leisure as authenticity and connection rather than performance and control, Charlie offers an alternative vision that disrupts the historical pattern of male-centered privilege. In this sense, his role highlights the possibility of redefining leisure as a shared human experience rather than a stage for patriarchal display.

Women remain at the margins of the story, but their placement there is crucial to understanding its gender dynamics. They appear mainly as objects of male desire or as ornaments of leisure, rarely as subjects with agency or independent voices. This absence echoes a longer history in which women's participation in leisure was shaped by cultural restrictions: often present as companions, hostesses, or muses, but seldom recognized as autonomous participants. The film reproduces this tradition by situating women as part of the male gaze rather than as characters in their own right.

The key paradox of *Scent of a Woman* becomes visible in its most celebrated scene. The tango with Donna (Fig. 3) is often remembered as a symbol of elegance, romance, and vitality - but it is also the clearest example of how the film constructs leisure through a gendered lens. The dance is visually stunning, and for Frank it becomes a symbolic act of reclaiming life, beauty, and masculinity. Yet Donna remains silent, her presence reduced to intensifying his experience rather than shaping her own. This tension between aesthetic brilliance and female silence defines not only the tango but the entire film. This

dynamic reflects Laura Mulvey's concept of the male gaze, where leisure and pleasure on screen are constructed from a male perspective (Fig. 4). It also highlights how *Scent of a Woman* is not only a powerful drama for its emotional depth, but also a cultural document that shows how leisure reflects gender roles, how masculinity can be both fragile and transformative, and how women's subjectivity is too often silenced, sparking reflection on how these dynamics continue to shape the way we see men, women, and even the simple act of enjoying life.

From this perspective, what is most striking is how much leisure has shaped the characters' personalities:

For Frank, it is primarily escape and compensation. His indulgence in luxury and risk-taking is less genuine pleasure than an attempt to preserve status and control tied to traditional masculinity.

For Charlie, leisure becomes a way to demonstrate loyalty and moral strength. It reflects a more ethical and authentic model of masculinity, rooted in values rather than prestige.

For women, however, leisure is reduced to being part of someone else's story, reinforcing their marginalization within male-centered narratives. This imbalance is reflected not only in the gender culture of the 1990s, but also in patterns that are still recognizable today.

In conclusion, the tension between beauty and silence shapes the overall perception of the story. It functions as the central paradox of the film, defining not only its most memorable scenes but also the broader representation of gender and leisure. Beyond its narrative and visual appeal, the film encourages reflection on the intersections of personal identity and social expectations, as well as on the influence of cultural norms on how individuals relate to one another. This is precisely why the film is worth analyzing today.

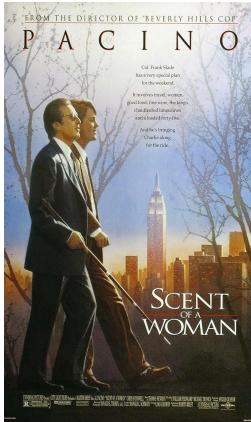


Fig. 1. Official poster of “Scent of a Woman” (1992).



Fig. 2 Frank Slade driving a Ferrari.

This scene exemplifies masculine leisure as performance: risk-taking, control, and luxury serve as symbols of power. Yet the thrill of speed masks a deeper sense of loss and vulnerability, reflecting the fragility of traditional masculinity.



Fig. 3. The tango scene with Donna.

An iconic moment where leisure becomes a performance of masculinity. While visually captivating, the scene illustrates how the female character remains voiceless, serving as part of male pleasure.



Fig. 4. Example of the male gaze.

A scene where the protagonists observe a woman, reducing her to an object of desire. This visual reinforces Laura Mulvey’s concept of the male gaze and highlights the marginalization of women in male-centered leisure.

References:

- Brest, M. (Director). (1992). *Scent of a woman* [Film]. Universal Pictures. IMDb. (1992). *Scent of a woman*.
https://www.imdb.com/title/tt0105323/?ref_=ttmi_ov_bk (accessed September 16, 2025)
- Media Studies. (n.d.). *Laura Mulvey's "male gaze" theory | definition and examples*. <https://media-studies.com/male-gaze/> (accessed September 13, 2025)

Зоненко Марина

Маріупольський державний університет, м. Київ

Сучасні цифрові технології у музеях Болгарії: тенденції, проекти та перспективи

У ХХІ столітті цифрові технології стали одним із ключових інструментів розвитку музейної справи. Вони не лише допомагають у збереженні культурної спадщини, а й значно розширюють можливості для взаємодії з відвідувачами. У світі активно впроваджуються віртуальна та доповнена реальність, 3D-моделювання, інтерактивні інтерфейси, а також штучний інтелект для персоналізації музейного досвіду. Болгарія, як держава з багатою культурною спадщиною та активною участю в європейських ініціативах, поступово інтегрує ці інновації у свої музеї та культурні інституції.

Метою доповіді є представити основні сучасні тенденції цифровізації музеїв у Болгарії, актуальні проекти та виклики, а також окреслити напрямки подальшого розвитку.

1. Національні ініціативи та стратегічний контекст.

Цифровізація культурної спадщини в Болгарії розглядається як один із ключових пріоритетів державної культурної та інформаційної політики. Сьогодні вона інтегрується не лише у сферу культури, але й у загальнодержавні плани розвитку цифрової інфраструктури та інформаційного суспільства. Найбільш масштабною та значущою

ініціативою у цьому напрямі стала Національна платформа цифрової культурної спадщини, що розробляється у рамках Плану відновлення та стійкості (2023–2026). Цей проєкт покликаний не просто оцифрувати музейні, бібліотечні та архівні фонди, але й забезпечити їх систематизовану інтеграцію в єдине інформаційне середовище.

Платформа має такі стратегічні цілі:

- створення єдиного централізованого доступу до цифрових ресурсів музеїв, бібліотек та архівів;
- стандартизація процесів оцифрування, опису та каталогізації колекцій, що унеможливує фрагментацію даних;
- інтеграція болгарських цифрових ресурсів у європейські культурні системи, зокрема Europeana, що сприятиме міжнародній співпраці та підвищить видимість болгарської спадщини на глобальному рівні.

Таким чином, ця ініціатива цілком узгоджується з європейськими стратегічними пріоритетами, спрямованими на забезпечення довготривалого збереження культурних цінностей у цифровій формі, а також на демократизацію доступу до культурної спадщини для широкої аудиторії, включно з дослідниками, освітянами, туристами та громадянами.

2. Використання 3D-технологій та транскордонні проєкти.

Одним із найперспективніших напрямів цифровізації є застосування 3D-технологій для візуалізації та реконструкції культурної спадщини. Яскравим прикладом такої діяльності є проєкти Русенського університету, що фокусуються на створенні тривимірних моделей архітектурних і культурних пам'яток у болгаро-румунському прикордонному регіоні.

Серед результатів проєкту: впровадження інтерактивних «цифрових куточків» у музейних просторах, які дозволяють відвідувачам детально ознайомлюватися з об'єктами у віртуальному форматі; встановлення сучасних голографічних пірамід і мультимедійних кіосків, які роблять музейні експозиції динамічними та привабливими для молодшої аудиторії; підвищення туристичної привабливості регіону завдяки можливості пропонувати унікальний досвід «занурення» в культурне минуле.

Цей досвід показує, що цифровізація у сфері культурної спадщини має мультиплікативний ефект: вона не лише модернізує музейну справу, а й

створює нові можливості для розвитку транскордонного туризму, культурної дипломатії та міжрегіональної співпраці.

3. Smart-museum: BLE-маяки та персоналізація.

Сучасні цифрові технології дедалі частіше інтегруються у музейний простір, трансформуючи його у «розумні музеї». Одним із таких інноваційних рішень є використання BLE-маяків (BluetoothLowEnergy), що тестуються у Технічному університеті – Габрово. Ці пристрої дозволяють автоматично передавати відвідувачам персоналізований мультимедійний контент (тексти, аудіофайли, відео), орієнтуючись на їхнє місцеперебування у виставковій залі.

Крім того, розробляються:

- тактильні інтерфейси з використанням NFC-міток та систем геофенсингу, які роблять експозиції більш доступними для людей з обмеженими можливостями;

- алгоритми персоналізації контенту відповідно до інтересів користувачів, часу відвідування та мовних уподобань, що забезпечує індивідуальний підхід до кожного відвідувача.

Такі рішення докорінно змінюють модель взаємодії між музеєм та аудиторією: відвідувач більше не є пасивним спостерігачем, а стає активним учасником інтерактивного культурного досвіду.

4. XR-технології: AR, VR, MR.

Використання технологій доповненої (AR), віртуальної (VR) та змішаної реальності (MR) у Болгарії вже має численні приклади практичного впровадження.

У Варні реалізуються дослідницькі проєкти з відтворення історичних будівель у форматі AR, VR і MR. Завдяки пристроям на кшталт HoloLens можна не лише віртуально побачити, як виглядали пам'ятки у минулому, але й порівняти їхній стан до та після реставрації.

У Несебрі створено мобільні додатки, що пропонують багатомовні віртуальні тури, інтерактивні мапи та функції самостійної навігації історичними маршрутами.

Національний етнографічний музей у Софії під час Європейської ночі музеїв експериментує з VR-експозиціями та мультимедійними

інсталяціями, які перетворюють традиційний музейний простір у живу інтерактивну лабораторію культури.

Завдяки XR-технологіям формується нова культурна реальність, у якій спадщина стає доступною, глибшою за сприйняттям і значно цікавішою для сучасної публіки.

5. 3D-друк та підготовка фахівців.

Цифровізація культурної спадщини неможлива без належної підготовки кваліфікованих кадрів. У рамках програми Erasmus+ у місті Фалковець відбулися спеціалізовані курси для музейних працівників, присвячені 3D-моделюванню та 3D-друку артефактів.

Таке навчання дозволяє: виготовляти високоточні копії музейних експонатів, які можна використовувати у наукових дослідженнях, освітніх цілях і навіть у виставкових турах за межами країни; зменшувати ризики пошкодження оригінальних артефактів, адже цифрові та друківані копії можуть замінювати їх у демонстраційних залах; формувати у музейних спеціалістів цифрову компетентність, необхідну для роботи з новими технологіями та проєктами міжнародного рівня.

6. Стан цифровізації у культурному туризмі.

Попри значні зрушення, рівень цифровізації культурного туризму у Болгарії поки що залишається нерівномірним. Дослідження Чорноморського регіону (2024–2025 рр.) виявили, що більшість музейних та туристичних об'єктів усе ще не мають VR/AR-рішень чи віртуальних турів, що негативно впливає на їхню конкурентоспроможність у міжнародному культурному середовищі.

Разом з тим спостерігається поступове зростання інтересу до: інвестицій у сучасні веб-платформи та мобільні додатки; підвищення цифрової грамотності персоналу через навчання та тренінги; створення інтегрованих онлайн-ресурсів, орієнтованих на іноземних відвідувачів, що сприятиме зростанню туристичних потоків.

7. Переваги та виклики.

Цифровізація відкриває перед культурною сферою низку переваг: зростає інтерактивність і залучення відвідувачів, які отримують новий тип досвіду; забезпечується доступність культурної спадщини для людей з обмеженими можливостями; створюються цифрові архіви, що гарантують

збереження унікальних артефактів для майбутніх поколінь; розширюються можливості культурного туризму та міжнародної співпраці.

Водночас існують і серйозні виклики: обмежене фінансування та нестача ресурсів для підтримки великих проєктів; потреба у довгостроковому технічному обслуговуванні складних цифрових систем; різний рівень підготовки музейного персоналу до роботи з новітніми технологіями; відсутність єдиних стандартів, що ускладнює інтеграцію в міжнародні бази даних.

8. Перспективи розвитку.

У найближчій перспективі Болгарія має всі передумови стати одним із регіональних лідерів у сфері цифровізації культурної спадщини. Найблищим часом очікується: масштабне приєднання музеїв, архівів та бібліотек до Національної платформи цифрової культурної спадщини; активніше використання AR-технологій у туристичних мобільних додатках; поява систем персоналізованих маршрутів та аудіогідів, орієнтованих на конкретні інтереси відвідувачів; розвиток транскордонних проєктів із сусідніми державами для промоції спільної історико-культурної спадщини; поступовий перехід до концепції «гібридного музею», який поєднує фізичні та цифрові експозиції в єдиному інтерактивному середовищі.

Отже, цифровізація музейної справи в Болгарії перебуває на етапі активного становлення. Перші результати – від 3D-моделей і BLE-технологій до VR-експозицій – демонструють великий потенціал для збереження та популяризації культурної спадщини. Водночас залишаються виклики, пов'язані з фінансуванням, підготовкою кадрів та стандартизацією процесів.

Успішна реалізація Національної платформи цифрової культурної спадщини та інтеграція в європейські цифрові екосистеми можуть стати важливим кроком до того, щоб болгарські музеї зайняли гідне місце серед інноваційних культурних інституцій Європи.

ЕКСПЕРТНІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

Черкашина Марія

Маріупольський державний університет, м. Київ

Студентська вистава «Приватна Антропологія» за мотивами творів Гайнера Мюллера (Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв)

Доповідь присвячена аналізу вистави «Приватна антропологія», створеної студентами спеціальності 026 Сценічне мистецтво на кафедрі режисури та акторського мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв в рамках освітнього процесу під час навчання в умовах військового стану.

Вистава була підготовлена до постановки в ситуації, де формальна театральна освіта відчутно втрачає зв'язок з актуальним мистецьким процесом, а також з реальністю, в якій живуть самі студенти. Цей контекст розуміє важливість звернення до власного досвіду, відкрити форму взаємодії, роботу з наявними матеріалами – текстами, тілом, простором – без фіксованих інтерпретацій і наперед заданих результатів.

У доповіді розглядається поєднання тексту з творів німецького драматурга Гайнера Мюллера (1929–1995), нащадка творчості Бертольда Брехта, послідовного критика тоталітарних режимів у Європі XX ст., що був обраний як фрагментарна і відкрита структура та авторських текстів учасників дійства, які були створені у процес під час роботи над виставою

У літературному і репетиційному періодах особливу увагу було приділено використанню практики сучасного танцю, зокрема принципів сценічної хореографії, розроблених сучасним і авторитетним американським хореографом Деборою Хей: танець як дія, що відбувається у відповідь на поставлені у виставі запитання, зокрема, робота на

підвищення уваги, постійна зміна фокусу і темпів руху та відмова від статичності.

Доцільність дослідження зумовлена потребою глибокого аналізу зсувів, що відбуваються в освітньому середовищі сценічного мистецтва в Україні, а також спробою опрацювати ті практики, які відображаються на межі між навчанням і професійною діяльністю.

У доповіді також розглядається не тільки зміст вистави, а й способи організації процесу, що дозволяє говорити про зміну розуміння самої категорії «режисерська і акторська робота» в театрі: як дії, що не прагнуть отримання стабільного результату, а в сьогоденні існують в умовах перманентної непевності.

Всебічно аналізуються умови (освітні і професійні), у яких створювалася студентська вистава «Приватна антропологія».

Ключові слова: театральна освіта в Україні, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, студентська вистава «Приватна антропологія», Гайнер Мюллер, Дебора Хей.

Список використаних джерел

Федоренко, Л. О. (2019). «Фатцер» Бертольта Брехта і Гайнера Мюллера як *Lehrstück*-драматургія. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*, 83, 47–53.

Шостачук Тетяна

Житомирський державний університет, м. Житомир

Павліченко Соломія

Житомирський державний університет, м. Житомир

Стилізація середньовічних зооморфних мотивів у дизайні авторської колоди карт Таро

Сьогодні, як і в далекому минулому, людей приваблює невідоме, містичне та загадкове, їм властиво шукати відповіді на питання, бажати вирішити свої проблеми. Унікальні карти Таро надають можливість зануритись в особисті проблеми та віднайти шляхи їх подолання. Проте, окрім простого інформування карти Таро демонструють якісну

презентацію та естетичне задоволення. Створення унікального дизайну для кожної карти колоди Таро є невід'ємною складовою дизайн-проєкту, в якому поєднується символіка та архетипи середньовічного бестіарію.

Розробка дизайну колоди карт Таро за мотивами середньовічного бестіарію відкриває безмежні можливості для креативного самовираження. Це поєднання багатства символіки середньовіччя з сучасними техніками та стилістичними рішеннями дозволяє створити унікальний дизайн. Авторська інтерпретація міфологічних тварин стала одним із поставлених завдань.

Історія середньовічного бестіарію багата на символи та образи, які можуть бути вписані в архетипи карт Таро. Зображення природних елементів, фантастичних птахів та звірів бестіарія можуть ефективно передавати різні аспекти життя, долі та духовного розвитку, що є важливими елементами колоди Таро. Середньовічний бестіарій виступає джерелом історичних надбань та візуальних мотивів. Роль тварин в ньому є духовним та символічним орієнтиром в вивченні світогляду тогочасних людей [1].

Основні методи вивчення візуальної мови минулого – це занурення в культурний аспект середньовіччя, який базується на літературних, візуальних та етнічних структурах [5]. Тваринні орнаменти та візуальні особливості звіриного стилю стали особливою ознакою середньовічного періоду. Вигляд певних тварин уособлював певну метафоричну структуру духовного світу.

На думку професора Білика Я.М., середньовічний бестіарій можна вважати одним із найпоказовіших прикладів розбудови системи середньовічної символіки [2, с. 62]. Зі сторінок бестіарію постають, в досить незвичних для сучасної людини ракурсах, постаті різноманітних істот. Одні з них є начебто добре нам знайомими: лев, їжак, лисиця; деякі інші істоти знайомі нам з античної міфології: кентавр, грифон або сирени. Інші з них постають навіть химерними, такими, наприклад, як мантикора,

що традиційно зображувалась монстром, що є поєднанням різних тваринних елементів та головою людини [2, с. 56].

Мова та характеристика кольорових співвідношень виявляє культурний особливості певної цивілізації [3; 4]. Колористична композиційність середньовічних візуальних знаків відображається в природних мотивах та орнаментів.

Колір став важливою складовою карт Таро. Основними кольорами в традиційній палітрі середньовіччя – червоний, синій та жовтий. Червоний колір означає енергію, пристрасть, кров; синій – духовність, розсудливість, життєву мудрість, а жовтий – символізував зраду, гріх, віроломство і продажність.

Отже, візуальна мова дизайну, що використовує семантику середньовічного бестіарію, як джерела натхнення, досліджує символічні, міфологічні й культурні значення образів тварин у середньовічних бестіаріях, які формують основу для розуміння архетипних структур і художніх кодів у сучасному дизайн-мисленні. Семантичний аналіз дозволяє виявити, як зооморфні мотиви, насичені алегоричними смислами, трансформуються у знаково-образну систему дизайну, впливаючи на формування візуальної мови, стилістики та естетичних концепцій. Таким чином, середньовічний бестіарій постає не лише як історико-культурне джерело, а й як семіотичний простір, у межах якого заковані універсальні смисли, здатні актуалізуватися в сучасних художньо-дизайнерських практиках.

Список використаних джерел

1. Кулина, К. (2025). Гендерні ролі в українській культурі. *UCulture*. <https://uculture.com.ua/publications/112> (дата звернення: 20.11.2025)
2. Бойко, О. (2018). Інтегративні дослідження народно-сценічного танцю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, № 28. https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe (дата звернення: 20.11.2025)
3. Ігнатенко, І. (2017). Чоловіче тіло у традиційній культурі українців. СД. <https://surl.it/qwqsgj> (дата звернення: 20.11.2025)

4. Грабовська, І. (2022). Вирівнювання можливостей для жінок та чоловіків versus криза маскулінності: українська специфіка. *Соціологічні студії*, № 2. <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/27812> (дата звернення: 20.11.2025)

5. Котлюк, Г. (2022). Гендер на сцені: дрег королеви та перформативна жіночність. *Інтермарум: історія, політика, культура*, № 10. <http://intermarum.zu.edu.ua/issue/view/15580> (дата звернення: 20.11.2025)

6. Маншилін, О. (2018). Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні. *Танцювальні студії*, (1), 37–47. <http://dancestudios.knukim.edu.ua/article/view/140394> (дата звернення: 20.11.2025)

Строговцева Вікторія

Маріупольський державний університет, м. Київ

Танець і гендер: репрезентація жіночого та чоловічого тіла у сучасній українській культурі

Танець постає як багаторівнева, комплексна система, до складу якої входять різні форми руху, техніки, стилістичні напрями та хореографічні традиції, що об'єднані між собою тілесною пластикою та художнім образом. Водночас танцювальна культура є складовою конкретного культурного контексту, який визначений часом і простором: це може бути національна, локальна, регіональна або міська культура з її унікальними моделями фемінності та маскулінності.

Танець як мистецтво не лише відтворює естетичні норми, а й демонструє соціально закріплені уявлення про гендер, які змінюються від традиційного українського побутового й народного танцю до сучасних напрямів – контемпорарі, перформативних практик, експериментальної хореографії. Звісно, важливо пам'ятати, що танець існує не тільки як вид мистецтва, а і як тілесне “ремесло”, професійна діяльність, що передбачає засвоєння техніки, тренування та дисципліни. Саме в цій ремісничій основі також зберігаються культурні уявлення про жіноче та чоловіче тіло: хто “має” рухатись легко, а хто силово; кому дозволено бути граційним, а кому – емоційним.

Отже, трансформація танцю у сучасній Україні віддзеркалює ширші зміни гендерних ролей, а тілесність танцюриста стає медіатором між традицією та новими формами соціального досвіду.

Мета доповіді: проаналізувати особливості репрезентації жіночого та чоловічого тіла в танцювальному мистецтві сучасної української культури, виявити трансформації традиційних гендерних моделей та визначити, яким чином танець стає засобом формування, відтворення або деконструкції гендерних уявлень.

Уявлення про жіночність і чоловічність в українській культурі мають глибоке коріння – від міфології до народної традиції. Як зазначає Катерина Кулина, гендерні ролі формуються з дитинства через повторення жестів, рухів, очікувань (“не злися, ти ж дівчинка”; “не плач, ти ж хлопчик”). У танцювальних практиках це соціокультурне уявлення тілесності також передається й трансформується через покоління, особливо – у фольклорному й сценічному танці [1].

За даними Ольги Бойко, наукові дослідження народно-сценічного танцю показують, що автентичні форми народних танців використовуються для активізації хореографічної традиції, але при цьому дослідники також звертаються до символіки жестів, пози, міміки, які відображають уявлення про “типово жіночі” та “типово чоловічі” рухи. Сучасні хореографи, навпаки, часто порушують і перебудовують ці уявлення, створюючи постановки, в яких чоловіки виконують пластично “жіночні” рухи і навпаки, руйнуючи бінарні тілесні шаблони [2].

Ірина Ігнатенко в своїй праці “Чоловіче тіло у традиційній культурі українців” аналізує, як у традиційних обрядах та народних звичаях чоловіче тіло символізувало силу, міць, маскуліність. Водночас в сучасних танцювальних практиках (наприклад, контемпорарі) цей канон маскуліності змінюється: чоловіче тіло набуває нових сенсів – гнучкості, вразливості, емоційної виразності [3].

У сучасному українському хореографічному просторі жіночі танцівниці дедалі частіше не просто “прикрашають сцену”, а виступають як самостійні носії смислу: їхні рухи – це не лише грація, але й сила, протест, соціальне висловлення.

Ця трансформація відповідає загальним тенденціям гендерної деконструкції в українському суспільстві: як зазначає Кулина, традиційні ідеї про жіночність поступово змінюються, відкриваючи простор для

самореалізації й нових форм ідентичності. Крім того, танець може бути безпечним простором для вираження тілесності, критикування стереотипів і створення нових наративів тіла [1].

Танцювальні компанії та театри в Україні (наприклад, сучасні танцювальні театри) використовують танець як форму соціального діалогу. Через танцювальні постановки артисти піднімають питання рівності, гендерного насильства, соціальних бар'єрів та самовираження. Такі постановки не лише відображають існуючі гендерні конфлікти, а й сприяють їхньому переосмисленню: тіло танцюриста стає текстом, який читають глядачі, і символом можливих змін у суспільстві [4].

У цифрову еру – через соціальні мережі, відео-платформи та перформанси, танцівники мають можливість експериментувати зі своїм тілом: використовувати аватари, захоплення руху, відеомапінг та інші технології, щоб розширити межі свого тілесного вираження. Це створює додатковий шар для генерації та критикування гендерних стереотипів: тіло вже не обмежене фізичною сценою, а може трансформуватися у віртуальній площині [5].

Сучасний танець відкриває шлях до тілесної автономії: люди можуть через рух заявляти свою агентність, транслювати свої переживання, вразливість та силу. Через хореографію формується не лише естетика, а й політична мова – тіло танцюриста стає актором соціальних змін, простором самовираження без страху осуду за “гендерні очікування” [6].

Таким чином, танцювальна практика в Україні є важливою платформою для репрезентації й трансформації гендерних уявлень: через рух і тіло танцівники можуть критично осмислювати стереотипи та пропонувати нові моделі ідентичності. Традиційні форми танцю (народний, фольклорний) містять у собі символіку традиційної маскулінності й фемінності, але сучасні постановки дедалі більше порушують ці канони, стимулюючи діалог між минулим і сучасністю. Чоловіче тіло в танці перестає бути виключно символом сили і домінування; жінки танцівниці здобувають не лише естетичну, але й соціальну агентність через своє тіло. Медіа та технології відкривають нові можливості для тілесного вираження: віртуальні сцени, відео-перформанси, аватари – все це розширює межі тілесності та гендерного самовираження. Танок як соціальний акт стає способом побудови емпатії,

заяви про свою суб'єктність і тілесну автономію – це не просто мистецтво, а форма культурної й політичної дії.

Список використаних джерел

1. Кулина, К. (2025). Гендерні ролі в українській культурі. *UCulture*. <https://uculture.com.ua/publications/112> (дата звернення: 20.11.2025)
2. Бойко, О. (2018). Інтегративні дослідження народно-сценічного танцю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, № 28. https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe (дата звернення: 20.11.2025)
3. Ігнатенко, І. (2017). Чоловіче тіло у традиційній культурі українців. СД. <https://surl.lt/qwqsgj> (дата звернення: 20.11.2025)
4. Грабовська, І. (2022). Вирівнювання можливостей для жінок та чоловіків versus криза маскулінності: українська специфіка. *Соціологічні студії*, № 2. <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/27812> (дата звернення: 20.11.2025)
5. Котлюк, Г. (2022). Гендер на сцені: дрег королеви та перформативна жіночність. *Інтермарум: історія, політика, культура*, № 10. <http://intermarum.zu.edu.ua/issue/view/15580> (дата звернення: 20.11.2025)
6. Маншилін, О. (2018). Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні. *Танцювальні студії*, (1), 37–47. <http://dancestudios.knukim.edu.ua/article/view/140394> (дата звернення: 20.11.2025)

Редзель Максим

Маріупольський державний університет, м. Київ

Стендап як феномен культурної демократизації в Україні: від андеграунду до культурної інституції

Після Революції Гідності стендап став своєрідним маркером культурного оновлення. Зміна суспільних орієнтирів, поступова відмова від російського культурного впливу та підйом національної ідентичності спричинили попит на новий гумор – чесний, локальний, український. Саме у цей період виникли ключові інституції жанру: київський UndergroundStand-Up і львівський STAND UP BattleClub, які сформували осередки творчої свободи та професійного зростання коміків [2].

Становлення українського стендапу має виразно демократичну природу. Кожен охочий може вийти на сцену, розповісти власну історію, поділитися спостереженням чи болем. Таким чином, стендап є не лише розвагою, а й практикою культурної участі. Коміки, серед яких Свят Загайкевич, Василь Байдак, Антон Тимошенко, Настя Зухвало, репрезентують нову хвилю української культури – незалежну від політичних чи фінансових впливів, побудовану на особистому досвіді та самоіронії [5].

З 2015 року розвиток жанру набув цифрового виміру. YouTube, TikTok та Instagram перетворилися на нові сцени, де стендапери діляться короткими відео, монологам та імпровізаціями. Це забезпечило миттєвий зворотний зв'язок з аудиторією та сприяло формуванню нової естетики – гумору, пристосованого до темпу цифрової культури [3]. Український стендап поєднає традиційний виступ із форматом відеоблогу, створюючи унікальний гібрид культурної комунікації.

Після 24 лютого 2022 року стендап став формою культурного опору. Коміки не уникають тем війни, втрат чи повсякдення у стані тривоги – навпаки, вони перетворюють їх на інструмент терапії. Сміх у цей період набуває нового змісту: він не лише розважає, а й знімає емоційне напруження, допомагає пережити страх і втому [4]. У багатьох містах стендап-події стали благодійними, а зібрані кошти передаються на підтримку Збройних Сил України. Таким чином, гумор перетворюється на соціальний і навіть моральний ресурс суспільства.

Стендап-комедія також стає частиною культурної політики – прикладом самоорганізації творчих спільнот. У малих клубах формується культура публічного висловлювання, що підсилює процеси демократизації. Глядач не просто споживає продукт, а стає співучасником виступу, реагуючи, дискутуючи, впливаючи на коміка. Саме ця горизонтальна комунікація між сценою і залом створює атмосферу довіри та рівності, якої бракує в інших формах мистецтва [1].

Окрім соціального значення, стендап має і глибокий культурно-психологічний сенс. У часи війни він виконує терапевтичну функцію: допомагає зберігати емоційну рівновагу, перетворюючи колективну тривогу на сміх. Як відзначає Василь Байдак, «сміх допомагає забути про

тривогу хоча б на годину». Цей ефект надає жанру унікальності: стендап не просто розважає, а допомагає вижити духовно і культурно [5].

Сьогодні український стендап активно інтегрується у світовий контекст. Українські коміки виступають за кордоном, беруть участь у фестивалях, публікують відео з англійськими субтитрами, демонструючи, що локальний досвід може бути зрозумілим глобальній аудиторії. Водночас саме завдяки мовній, культурній та етичній автентичності український стендап зберігає свою самобутність і привабливість для місцевого глядача [2].

Отже, стендап-комедія в Україні пройшла шлях від підвальної сцени до повноцінного культурного феномену. Вона стала індикатором змін у суспільстві – від авторитарної моделі культури до відкритої, партисипативної, де кожен має право на власний голос. Стендап – це не лише мистецтво сміху, а й форма культурного самоствердження, інструмент діалогу між митцем і народом, який продовжує зміцнювати демократичні цінності в Україні.

Список використаних джерел

Шумило, Н. (2021). Стендап як новий жанр гумору в Україні. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 4(2), 112–119.

Козлов, В. (2019). *Гумор пострадянського простору: від КВК до Comedy Club*. Харків: Фоліо.

Плохій, С. (2017). *Брама Європи*. Київ: Критика.

Гончарук, О. (2023). Гумор у часи війни. *Суспільне Культура*.

Байдак, В. (2022). Інтерв'ю Kyiv Post: про стендап під час війни.

Юрчак Яна

Житомирський державний університет, м. Житомир

Створення коміксу на соціальну тему: війна в Україні

Постановка проблеми. Комікс, як один із найдинамічніших та найвиразніших медіаформатів серед молоді сучасної візуальної культури, має важливе місце для популяризації соціально значущої теми екстремальних соціальних викликів, а саме: війни в Україні. Поєднання лаконічного тексту та емоційно насиченого зображення потребує значних

зусиль розробника коміксу, щоб забезпечити його високу комунікативну ефективність, а також роблячи подачу інформації доступною, зрозумілою та переконливою для широкої аудиторії, зокрема молоді за межами нашої країни. Тому на відміну від традиційних форм подачі матеріалу, комікс здатен швидко викликати емпатію та емоційне співпереживання, акцентуючи увагу на особистих історіях, гуманітарних проблемах і драматичних наслідках війни.

Мета дослідження: проаналізувати приклади створення авторського коміксу на соціальну тему в Україні, як продукту сучасної візуальної комунікації, візуального мистецтва та графічного дизайну.

Виклад основного матеріалу. Важливим прикладом сучасного українського соціального коміксу є українська комікс-збірка «Шлях до Перемоги», це спільний проект видавництва TheWillProduction та продюсерської компанії ArtNation, що створений для популяризації теми спротиву, героїзму та національної стійкості [1; 2]. Цей комікс поєднує документальні мотиви з художньою стилістикою, демонструючи ключові епізоди боротьби українського народу проти агресора. Тож збірка «Шлях до перемоги» виконує освітню та мотиваційну функції: в ній візуально доступно пояснюються молоді причини й наслідки війни, підкреслюється роль військових і волонтерів, цивільних та всієї нації у спільній справі захисту своєї свободи й держави. Завдяки динамічним ілюстраціям, зрозумілому сюжету та майстерно створеним персонажам він допомагає формувати патріотичні цінності, зберігати історичну пам'ять, наголошувати на важливості єдності між нами у часи випробувань. Тому цей комікс виступає, на нашу думку, прикладом потрібної сучасному українському суспільству ефективної візуальної комунікації в складних, травматичних викликах і сучасних подіях.

Висновки. Візуальна мова коміксу дозволяє не лише зафіксувати хроніку травматичних для українського суспільства воєнних подій, а й транслювати символічні сенси, метафори та соціальні посили, що сприяють формуванню суспільної думки та підвищенню обізнаності про

реальність. Адже завдяки візуально послідовній та фрагментованій структурі по розгортанню сюжетної лінії комікс здатен доступно пояснювати складні явища, зокрема екологічні та гуманітарні катастрофи, як-от підлив Каховської ГЕС, загибель значної кількості одних людей і страждання інших. Так, через антропоморфних чи тваринних персонажів (наприклад, образ котика-спостерігача) твір може подавати воєнні події у м'якшій, але не менш глибокій формі аналізу, це посилює його емоційний вплив і робить цю тему ближчою до молодіжної аудиторії. Отож комікс виступає інструментом художнього осмислення графічними дизайнерами війни й ефективним засобом соціальної комунікації, освіти та культурної пам'яті.

Список використаних джерел

Шлях до перемоги (2022) [Комікс]. <https://violity.com/ru/121412212-shlyah-do-peremogi-2022-komiks>

The Will Portal. (n.d.). *Все про комікс «Перемога» в Україні і світі!* The Will Comics. <https://thewill.com.ua/vse-pro-komiks-peremoha-v-ukraini-i-sviti/>

Місто Кия. (n.d.). *Топ-3 комікси, що розповідають світу про Україну.* <https://mistokyia.ua/leisure/top-3-komiksy-shcho-rozpovidaiut-svitu-pro-ukrainu>

Поліщук Олена

Житомирський державний університет імені Івана Франка, м. Житомир

Іваненко Анастасія

Житомирський державний університет імені Івана Франка, м. Житомир

Стилізація біоформи для створення образу в дизайні

Постановка проблеми

Простір графічного дизайну сьогодення потребує впізнаваних оригінальних візуальних образів, здатних поєднувати естетику природних форм із символічністю культурних кодів. Це привносить елемент гармонії в життя сучасних людей. Проте процес стилізації біоформи на основі антропоморфізму як формотворчого прийому, наприклад за

флористичним аналогом, у дизайні не має чітких правил та меж, відсутні конкретні підходи до створення подібних об'єктів як персонажних моделей, які зберігатимуть, з одного боку, упізнавані риси природного аналогу, і, з іншого боку, відповідатимуть художнім, функціональним і комунікативним завданням дизайну. Проте така стилізація може бути цілком придатною для художнього оформлення артбуків, фотоальбомів, серії наліпок та іншого.

Мета дослідження – визначити значимість артбуків як сучасних носіїв культурних смислів-«візуальних кодів», що сприяють розвитку національної ідентичності, збагаченню візуального середовища повсякденного існування сучасних мешканців міст та створення цілісного, художнього виразного й легко зчитуваного приємного образу персонажа в артбучі.

Виклад основного матеріалу. Предмет дослідження – артбук з використанням оригінального персонажу на палітурці, зробленим за допомогою звернення до єгипетської етніки та трансформації зображення лотосу на приємну на вигляд істоту, наближену за обрисами тіла до людини, але яка матиме водночас й упізнаваний образ рослини, яка виступила її аналогом при стилізації. Тож при розробці такого персонажу для ілюстрування артбуку, створеного на основі використання національної етніки – давньоєгипетської, і водночас через звернення до органічного дизайну, важливим завданням стає робота по аналізу різноманітних культурних зразків, напрацьованих у межах Давнього Єгипту. Це потрібно, щоб дослідити орнаменти цього регіону та конкретного періоду його історії. Необхідним є й розгляд зразків типової флори у долині річки Ніл; виявлення прийомів стилізації по трансформаціях рослинних біоформ для створення референсу та узагальнення (завершення) образу як оригінального персонажу, що виник через синтез різних форм, а також завдяки вільній асоціації графічного дизайнера. Окрему увагу варто приділити здатності такого персонажа передавати культурні смисли, як візуальні коди; позитивно взаємодіяти із глядачем, котрого зацікави подібний дизайн-продукт, і розширювати художній контекст артбуку. Адже наявні дослідження перетворення біоформи у стилізований образ зосереджуються або на ботанічній

морфології, або на загальних принципах стилізації форми, не окреслюючи конкретно і комплексно алгоритм, що потрібен для створення персонажа як антропоморфного об'єкта, в якому є щось від квітки і щось від зовнішності людини, точніше молоді та тендітної жінки. В таких випадках графічного дизайнера й варто спиратися на власну інтуїцію, але це для художнього оформлення палітурки артбуку ускладнює створення ним персонажа з логічно і однозначно культурно зчитуваним образом. Таким чином, при створенні такого образу виникає необхідність максимального розлого обґрунтувати засади стилізації біоформи для створення цілісного персонажу в межах дизайн-проекту. Уточнення принципів послідовної трансформації природної форми в цілісний та естетично привабливий художній образ сприяє розробці персонажу, здатного ефективно функціонувати у візуальній комунікації та сучасній популярній культурі.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє систематизувати теоретичні та практичні засади стилізації біоформи у створенні авторського образу персонажа. Застосування отриманих результатів має привести до дизайн-проекування повноцінного артбуку з оригінальним персонажем, який буде цікавим не тільки пересічним читачам, а й фахівцям у даній сфері.

Квітка Лада

Маріупольський державний університет, м. Київ

Культурний аспект авторської розробки фірмового стилю для винного бренду «WINOGRONO»

У доповіді аналізується культурний аспект у творчому процесі авторської розробки винної етикетки та упаковки бренду «WINOGRONO».

Винна етикетка розроблена авторкою доповіді для білого та рожевого вин, кожна з них має індивідуальне оформлення, яке підкреслює їх унікальні смакові властивості. Центром композиції виступає богиня, яка являється символом гармонії природи та бренду «WINOGRONO». Її образ передає благородство, яке закладене у процес створення вина.

»WINOGRONO – бренд, який базується на концепції універсальності та елегантності у виноробстві. Вина цієї торгової марки виготовляються виключно з винограду сорту Шардоне, що дозволяє отримувати напій з тонким смаковим букетом, насиченим смаком і оптимальним балансом.

Шардоне є одним з найбільш шанованих сортів винограду, тому продукцію бренду «WINOGRONO» можна виробляти скрізь, де він добре росте, зокрема в Україні.

Авторський проєкт «WINOGRONO» не пов'язаний з конкретним місцем виробництва, що відкриває можливості для глобального поширення. Це означає, що філософія, культура, візуальний дизайн і сам бренд можуть адаптуватися до різних культурних і географічних контекстів, зберігаючи при цьому свою самобутність і оригінальність.

Такий підхід не тільки дає проєкту гнучкість і можливість інтегруватися в різні ринки, але й відкриває перспективи реалізації бренду перед виноробами України та Європейського Союзу.

Рожеве вино торгової марки «WINOGRONO» народжується з винограду Гренаш, одного з найвідоміших і популярних сортів винограду для виготовлення елегантного рожевого вина. Цей сорт відомий своїм витонченим ароматом і здатністю розкривати багаті смакові нюанси, що робить його ідеальним для створення вишуканих напоїв.

Рожеве вино «WINOGRONO» наповнить келих споживача своїми різноманітними ароматами. Верхні ноти: насичена фруктові свіжість, в якій домінують полуниця, малина і червона смородина. Ці аромати в поєднанні з яскравим квітковим візерунком троянд додають напою м'якості та елегантності. У смаку гармонійно поєднуються фруктові та мінеральні нотки. Текстура м'яка і шовковиста, а легка кислинка додає освіжаючого ефекту. Післясмак розкриває ледь помітні відтінки цитрусових і прянощів, залишаючи довге і приємне враження. Гренаш є основою рожевого вина «WINOGRONO», втілюючи сучасне бачення традиційних методів і культури виноробства, винної естетики та упаковки.

Цей напій ідеально підходить для культурного дозвілля, літніх вечорів і святкових моментів, приносячи сонце та чудові настрої з кожним ковтком.

Проект «WINOGRONO» – це не лише дизайн етикетки та розробка фірмового стилю. Це візуальна культура, яка перетворює кожен пляшку на витвір мистецтва та надає можливість виділятися серед інших. В основі проекту лежить ідея того, що вдало розроблений фірмовий стиль та айдентика бренду виводить його на ринок, серед якого він отримає своїх поціновувачів та стає лідером, отримає високі продажі та захоплення поціновувачів.

Список використаних джерел

Бурлаченко, Н. (n.d.). *Вино та мистецтво: як відомі художники перетворюють винні етикетки на шедеври*. Nataliia Wines.

<https://nataliawines.com.ua/ua/vino-i-iskusstvo-kak-izvestnye-khudozhniki-prevrashchayut-vinnye-etiketki-v-shedevry>

Nataliia Wines. (n.d.). *Виробництво вина у 2024 році: ключові тренди та виклики*. <https://nataliawines.com.ua/ua/vyrobnytstvo-vyna-u-2024-rotsi-kliuchovi-trendy-ta-vyklyky>

Василенко Марія

Житомирський державний університет, м. Житомир

Айдентика та рекламна кампанія як ключові інструменти розвитку власного бренду фотографа

Постановка проблеми. Сучасний ринок фотографічних послуг характеризується високою конкуренцією та швидким насиченням. В умовах цифрової економіки успіх фотографа визначається не лише професійною майстерністю, а й ефективністю персонального бренду, його впізнаваністю та здатністю виділятися серед конкурентів. Айдентика (фірмовий стиль) та цілеспрямована рекламна кампанія є ключовими інструментами для побудови стійкого та привабливого образу, що безпосередньо впливає на лояльність клієнтів та комерційну успішність. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю розробки практично орієнтованого, ефективного алгоритму брендингу та просування для фотографів-початківців та тих, хто прагне масштабувати свій бізнес.

Мета дослідження – проаналізувати теоретичні основи та розробити комплексну візуальну айдентичку та стратегію рекламної кампанії для власного бренду фотографа.

Виклад основного матеріалу. Розробка персонального бренду фотографа починається з етапу теоретичного осмислення, де ключовим є концептуальне визначення унікальної торгової пропозиції (УТП) автора та його цільової аудиторії (ЦА). Згідно з дослідженнями в галузі маркетингу, стійка айдентика, що відповідає цінностям бренду, збільшує впізнаваність та довіру клієнтів. У випадку фотографа, айдентика охоплює не лише логотип, кольорову палітру та фірмові шрифти, але й єдиний візуальний стиль самої фотографії (корекція, композиція, жанрова спеціалізація)

У Розділі 1 дипломної роботи було проведено ґрунтовний аналіз сутності айдентики та її функціональних елементів, а також класифікація рекламних інструментів, що є найбільш релевантними для творчої сфери (наприклад, контент-маркетинг в Instagram, візуальна реклама в Pinterest, таргетинг).

Етап практичної реалізації (Розділ 2) розпочався з глибокого маркетингового аналізу, який включав сегментування ЦА та позиціонування власного бренду на тлі конкурентів. Для власного бренду було визначено такі ключові елементи айдентики: візуальна концепція (розробка авторського логотипу та створення moodboard, що встановлює єдину кольорову схему для всіх комунікаційних каналів) та комунікаційна стратегія (формування унікального «голосу бренду» (toneofvoice) для соціальних мереж та опис послуг, що підкреслює експертність та емоційну цінність роботи.

На основі розробленої айдентики було сформовано стратегію рекламної кампанії з фокусом на цифрових каналах, які дозволяють максимально ефективно працювати з візуальним контентом. Кампанія включає три ключові напрями: таргетована реклама, колаборації з локальними блогерами та SEO-оптимізація портфоліо. Ефективність кампанії вимірюватиметься через показники залученості (EngagementRate) та коефіцієнт конверсії (ConversionRate) у заявки на фотосесію, що дозволить кількісно оцінити успішність розробленої стратегії.

Висновки. В результаті дослідження було підтверджено, що для розвитку бренду фотографа є недостатнім лише якісний фотографічний контент; необхідною умовою є професійно розроблена та послідовно впроваджена айдентика у поєднанні з грамотно спланованою рекламною кампанією. Практична розробка цих інструментів для власного бренду дозволила створити цілісний, впізнаваний образ та запропонувати конкретний, вимірюваний план його просування. Отримані результати можуть бути використані як методична основа для інших фахівців творчої індустрії.

Список використаних джерел

1. Колесник, О. П. (2021). *Бренд-стратегія в епоху цифрових технологій* (с. 115–120). Київ: Видавничий дім «Слово».
2. Скуратівський, В. А. (2020). *Маркетингові комунікації: теорія і практика*. Львів: Магнолія-2006.

ПРАКТИЧНІ ДИЗАЙНЕРСЬКІ ТА КРЕАТИВНІ ПРОЄКТИ

Шостачук Тетяна

Житомирський державний університет імені Івана Франка, м. Житомир,

Гайструк Софія

Житомирський державний університет імені Івана Франка, м. Житомир

Створення ігрових карт у стилі еклектики

Сучасний розвиток цифрових технологій, геймдизайну та інтерактивних медіа, постійно підштовхує дизайнерів до пошуку нових шляхів створення візуальних світів. Нового витку популярності набуває еклектика – художній прийом, коли змішують елементи з абсолютно різних епох, культур чи стилів мистецтва. Завдяки еклектиці дизайнери можуть створювати креативні образи, які не вписуються у звичні рамки.[2] Це значно посилює емоційний вплив на споживача дизайн-продукту. Особливо цікаво еклектика працює при розробці дизайну ігрових карт.

Важливо розуміти, що еклектика – це не просто хаотичне змішування різних стильових рис чи елементів. Це цілеспрямований підхід, який завжди відповідає загальній ідеї чи задуму гри. Наприклад, при дизайні карти можна використати архітектурні деталі з кількох історичних епох, з метою розповісти історію, показати важливі сюжетні події або підкреслити соціальну різноманітність ігрового світу. Такі дизайнерські рішення не лише посилюють оповідання (наратив), а й допомагають гравцеві краще зрозуміти, як влаштований простір.[1] Навіть у графіці можна поєднувати протилежні речі: строгість і чіткість класичного рисунку разом із декоративністю ілюстративних стилів. У результаті карта виходить не тільки корисною та функціональною, а й цікавою з художнього погляду.

Головна перевага еклектики полягає у можливості продумано поєднувати стилі, керуючись логікою, естетикою, художнім смаком та задумом гри.

Інструменти, які використовуються для створення еклектичних карт, відіграють не менш важливу роль. Сучасне програмне забезпечення:

графічні редактори (як-от AdobePhotoshop, Illustrator, MediBangPaintPro, Inkscape, asepri) та 3D-платформи та ігрові рушії (Blender, Unity, UnrealEngine, Figma) надає можливості поєднувати стилі. Наприклад, це стає можливим через накладання різних текстур, використання фільтрів, або змішуванні растрової та векторної графіки.[3] Означені програми дозволяють створювати складні візуальні композиції, комбінуючи малювання від руки з процедурним (автоматизованим) генеруванням. Завдяки цим цифровим інструментам еклектика стає не просто гарною ідеєю, а й цілком доступним та реалістичним підходом для втілення дизайнерських ідей.

Еклектичний дизайн карт впливає на зацікавленість гравців. Поєднання несхожих візуальних елементів одразу викликає в людині інтерес і бажання зануритися у дослідження нових локацій. Унікальність такої графіки є потужним маркетинговим інструментом, оскільки нестандартне зображення карт допомагає виділити їх серед конкурентів та робить гру незабутньою. [5]

Проте існує проблема із захопленням еклектикою. Так, надмірне змішування стилів може спричинити низку проблем, серед яких: втрата функціональності (карта стає незручною): візуальне перевантаження (забагато деталей втомлює) та складність орієнтації (гравець може не розібратись в картах). Тому правилом дизайнера є гармонійне поєднання творчої, художньої свободи стилю та максимально зрозумілим і продуманим інтерфейсом для гравця.[4]

Підсумовуючи, можна сказати, що еклектика в дизайні ігрових карт відкриває цілу низку нових горизонтів як для художників, так і для геймдизайнерів та надає змоги відмовитися від шаблонних рішень і створювати ігровий простір, який функціональний, виглядає унікально й викликає сильні емоції. Саме тому такий підхід стає все більш затребуваним у сучасному геймдеві, адже сьогодні оригінальність і яскрава художня виразність є чи не найголовнішими важелями при створенні дизайн-продукту.

Список використаних джерел

1. ArtHuss. (2024). *Digital art: підбірка цікавих проєктів та перформансів, що заворожують* [Вебсайт]. <https://www.arthuss.com.ua/digital-art-pidbirka-proyektiv-ta-perfomansiv-shcho-zavorozhuyut>

2. Кірстен, Дж. (2021). Друк і ранньомодерна гральна карта. *Oxford Art Journal*, 44(2), 183–205. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcab010>
3. Чікарькова, М. (2022). Цифрове мистецтво: дефініції та витоки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, (42), 108–113. <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/565>
4. Федінішинець, Н. В. (2024). Психологія кольору в дизайні ігрових карток та її вплив на користувача. *Наукові записки: збірник праць НМЦ*, (4), 44–48. https://static1.squarespace.com/static/643ffee74ff2da61fdfa113f/t/6793cf235fc5672c2cae5984/1737740080124/Федінішинець_Наукова.pdf
5. Lomas, J. D., Karac, M., & Gielen, M. (2021). Design space cards: Using a card deck to navigate the design space of interactive play. *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, 5(CHI PLAY), Article 227, 1–21. <https://doi.org/10.1145/3474654>

Поліщук Олена

Житомирський державний університет, м. Житомир

Кравчук Олександр

Житомирський державний університет, м. Житомир

Естетичні основи оформлення пакування цукрового продукту

Постановка питання. У сучасному графічному дизайні звернено увагу до художнього оформлення пакування, адже воно відіграє ключову роль у формуванні візуального іміджу продукту та його конкурентоспроможності. Пакування цукрової продукції, попри свою утилітарність, є носієм естетичного змісту його візуального меседжу, який визначає перше враження споживача, впливаючи на чуттєве сприйняття товару й вибір чи навпаки відсутність зацікавлення у ньому. Естетично привабливо оформлене пакування сприяє зміцненню впізнаваності бренду і створює стійкі асоціації з якістю, надійністю й необхідністю продукту. Тож розвинене відчуття стилю, знання композиційних прийомів формоутворення і принципів візуальної комунікації дозволяють дизайнеру формувати привабливий та функціональний образ цукрової продукції.

Мета дослідження: проаналізувати роль естетичного навантаження візуальних елементів у дизайні пакування цукрового продукту та з'ясувати

важливі підходи, що сприяють поєднанню емоційної привабливості, зручності використання та брендової ідентичності такої упаковки.

Результати дослідження. Естетичне навантаження при художньому оформленні пакування цукру передбачає врахування таких елементів, як колір, шрифти, композиція, ілюстрації та форма, як виражальних засобів дизайну виробів. Кожен із них формує конкретне чуттєве враження споживача: коли колірна палітра передбачає пастельні та нейтральні відтінки, це найчастіше асоціюється з натуральністю та чистотою, створюючи довіру до продукту, як чогось приємного. Контрастні ж акценти у ілюстративному матеріалі полегшують ідентифікацію товару на полиці. Лаконічні графічні мотиви можуть підкреслювати призначення товару (кристали цукру, природні рослинні елементи, геометричні візерунки). Тож ілюстрації формують характер бренду - від сучасного мінімалізму до традиційної етики в зображеннях. Чіткі та добре читабельні шрифти підсилюють інформативність і зручність сприйняття тексту. Загалом вдала типографіка формує фірмовий стиль і полегшує асоціативне розпізнавання продукту. Тож аналіз пакувань різних брендів цукру [1; 2] виявляє важливість балансу між естетично привабливим оформленням і зручністю використання. Мінімалістичні рішення часто асоціюються з преміальністю, тоді як декоративні та ілюстративні підходи роблять продукт більш емоційно виразним. Дослідження показує, що естетично гармонійне оформлення пакування цукрової продукції сприяє приверненню уваги покупця, створює позитивні емоційні асоціації й підсилює лояльність до бренду.

Висновки. Оригінальний дизайн пакування цукрового продукту є важливим засобом комунікації зі споживачем, він впливає на загальне візуальне враження, емоційне й практичне сприйняття товару. Правильне поєднання кольору, форми, шрифтових рішень та ілюстрацій підвищує привабливість продукту, його конкурентоздатність на ринку. Естетична складова є ключовим чинником, що формує довіру до продукту та визначає вибір споживача.

Список використаних джерел

Вплив кольору упаковки та типу продукту на намір споживача зробити покупку. (n.d.). *Frontiers in Nutrition*. URL: https://www.frontiersin.org/journals/nutrition/articles/10.3389/fnut.2023.1344237/full?utm_source=chatgpt.com

Дизайн пакування продукції. Дизайн пакувальної продукції для виробів різного призначення. (2022). *Електронний ресурс*. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/19969/1/GDIVP_mono_2022_P129-148.pdf?utm_source=chatgpt.com

Поліщук Олена

Житомирський державний університет, м. Житомир

Любецька Анастасія

Житомирський державний університет, м. Житомир

Художнє проєктування сувенірної серії шоколадок

Постановка питання. У сучасному дизайні значну роль відіграє оформлення пакування продуктів харчування, зокрема сувенірної продукції. Шоколадні сувеніри є популярним елементом подарункової культури, оскільки поєднують смакові якості з емоційним і естетичним досвідом. Дизайн сувенірних шоколадок виконує не лише утилітарну функцію захисту продукту, але й стає інструментом комунікації, ідентичності та іміджу бренду. Саме художнє проєктування визначає стилістику, емоційність та презентабельність сувенірної шоколадної серії, що підсилює її конкурентоспроможність.

Мета дослідження: аналіз естетично-художніх і практичних аспектів створення сувенірної серії шоколадок з оригінальною стилістикою й конструкцією пакування. Розглядається вплив графічних елементів, кольору, композиції та формотворення на сприйняття продукту, а також порівняння дизайнів сучасних шоколадних брендів для виявлення ефективних рішень.

Результати дослідження. Дизайн споживчого пакування шоколаду формує перше враження про продукт завдяки таким елементам, як розмір, форма, кольорова гама, використані ілюстрації й шрифти. Важливим його аспектом чуттєвого впливу на споживачів виступає дизайн, що забезпечує підвищення до лояльності бренду. Прикладом є дизайн упаковки ТМ «Kinder» [1], яка використовує контрастні кольори – червоний, зелений і білий, вони одразу привертають увагу, адже перші з них є комплементарними. Ілюстрації з персонажами: Санта-Клаус, сніговик і пінгвіни, створюють святковий настрій та викликають позитивні емоції,

орієнтовані на сімейну аудиторію і радість дітей. Крім того, трикутна форма коробки додає індивідуальності продукту та виділяє його серед конкурентів на полицях магазинів. У свою чергу, упаковка сувенірною пакування шоколаду ТМ «Roshen» [2] виконана у святковому стилі, зображуючи новорічний будиночок, що викликає асоціації з затишком і святковим настроєм (свято – щось небуденне і тому піднесене явище з естетичної точки зору). На будиночку намальований сніговик, це додає грайливості до презентованого візуального образу. Додаткові декоративні елементи: сніг, ялинка і загалом різдвяні мотиви та яскраві кольорні акценти неначе підсилюють атмосферу свята й радості. Тож запропонована розробниками кольорна палітра поєднує теплі і яскраві тони, що привертають увагу та створюють емоційне піднесення: ефект очікування подарунків. А загальна композиція художнього оформлення націлює на відчуття святковості, затишку та святкової магії, роблячи продукт привабливим для дітей і дорослих.

Висновки. Аналіз цих дизайнерських елементів створив упаковки, що поєднують функціональність і естетичну привабливість. А правильно підібрані кольори, форми та ілюстрації роблять продукт бажаним для покупця, створюючи емоційний зв'язок і підвищують позитивне враження про бренд.

Список використаних джерел

1. *Дизайн пакування продукції новорічного набору Kinder «Різдвяний будиночок»* (n.d.). [Веб-сайт]. https://mu.edu.ua/c/NjbrN_wcB
2. *Дизайн пакування продукції подарункового набору Roshen «Солодка хатинка»* (n.d.). [Веб-сайт]. <https://mu.edu.ua/c/4zXqV>

ГРОМАДСЬКІ ПРАКТИКИ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Лісогор Вікторія

Центральна міська публічна бібліотека Маріупольської міської ради, м. Дніпро

Переміщена бібліотека як ресурс розвитку та підтримки громади (досвід роботи Центральної бібліотеки ім. В.Г. Короленка м. Маріуполь)

Ми звикли сприймати бібліотеку як місце, де можна взяти книгу чи почитати періодику. Насправді ж бібліотеки є базовим елементом культурної, наукової, освітньої та інформаційної інфраструктури країни. Вони мають задовольняти запити людей, в різних умовах своєї діяльності. І саме виклики сьогодення перетворюють бібліотеки на центри підтримки громад. Насамперед це стосується бібліотек, які працюють «у вигнанні», тобто вимушено переселені. Яскравим прикладом такої бібліотеки є Центральна міська публічна бібліотека ім. В.Г. Короленка м. Маріуполь.

З 15 бібліотек, що входять до складу КУ «ЦМПБ ММР» тільки Центральна міська публічна бібліотека ім. В.Г. Короленка продовжує свою діяльність в евакуації в місті Дніпро переважно для представників маріупольської громади.

Ми не припиняємо інформаційну підтримку наших користувачів використовуючи всі можливі форми та канали комунікації:

1. Популяризація книги та читання через проведення:

- Літературні заходи: до ювілейних дат письменників, ювілеїв відомих книг або цікавих літературних героїв, сімейні та дитячі читання вголос, перегляди та обговорення екранізованих творів української класики, Шевченківські дні, поетичні вечори тощо.

- Краєзнавчі заходи: інформаційні години про історичне минуле Маріуполя чи цікаві факти про місто, про відомих земляків, До Дня міста тощо.

2. Підтримка дитячої аудиторії:

- Цикл заходів в період канікул у партнерстві з ЦБ м. Дніпро в рамках наймасштабнішого творчого проєкту літа «Дніпро разом» (бібліотечні пікніки - »Читаємо, малюємо, граємо», бібліо-тусовка «Казка кличе дітлахів», бібліо-асорті «Подорож сторінками улюблених книг» тощо).

- Участь у тижні дитячого читання.

- Рекомендації літератури до читання влітку, допомога в пошуку електронних підручників.

3. Робота з молоддю:

- Проведення різноманітних заходів національно-патріотичного змісту: (До Дня соборності - Історико-пізнавальний екскурс «Свято Соборності – символ єдності»; До Дня Героїв Небесної Сотні - Мультимедійна презентація «Україна – країна нескорених»; До Дня Незалежності України - Година історичних фактів «Україна незалежна: сторінки історії»; Цикл заходів до Дня українського козацтва, До Дня пам'яті жертв голодоморів, Дня української писемності та мови тощо.

- Покази документального кіно про права людини та обговорення в дискусійному клубі в рамках співпраці з ГО «Докудейс».

Співпрацюємо з бібліотеками м. Дніпра, та у тісному контакті з центром «ЯМаріуполь. Дніпро». Беремо участь у підготовці та проведення різноманітних пізнавальних, розважальних, літературних та культурно – дозвіллевих заходів для користувачів різної вікової категорії (телеміст, флешмоби, літературні квести, літературні години, онлайн-марафон, зустрічі з письменниками, перегляди документального кіно про права людини, дискусійні клуби, панельна дискусія) тощо.

На початку 2024 року започаткований проєкт, який успішно реалізується і має продовження «Літературними стежками міста Марії». Він направлений на популяризацію літературного надбання міста

Маріуполя через творчість маріупольських літераторів та аматорів художнього слова. Учасники проекту – маріупольці, що вибрались з окупації на підконтрольну територію України, та за допомогою творчості реабілітуються від наслідків війни. Важливо те, що усі вірші переважно українською мовою. Це є важливим акцентом на важливості української культурної складової та мови всупереч міфам про те, що Маріуполь був проросійським. Наприкінці проекту планується видати збірку поезій авторів, за допомогою якої збереження регіональної літературної пам'яті, яка через книгу та читання затверджує духовність, патріотизм та створює умови для розвитку інтелектуального потенціалу і читацького смаку.

З жовтня 2024 року на базі гуртожитку «ЯМаріуполь. Затишок. Дніпро» розпочав роботу та має успішне продовження розмовно - дискусійний клуб «Говорімо українською про українське», де не тільки покращуємо українську, але й робимо перегляди кіно та театральних вистав саме українських митців. Знайомимось з культурним та літературним надбанням нашої країни, обрядами, традиціями, кухнею тощо.

Продовжується збір книжкового фонду для відновлення книгозбірні Маріуполя. Саме зібрана література та попит маріупольців, які не уявляють свого життя без читання дали поштовх та змогу відкрити на базі одного з гуртожитків «ЯМаріуполь. Затишок. Дніпро» бібліотечний пункт, організований ЦБ ім. В.Г. Короленка м. Маріуполь. На полицях – вишукані літературні скарби на будь – який смак: від художньої літератури до документалістики; від соціальних творів до психології та екології; від історичних хронік і біографій до дитячої літератури і ексклюзивних видань. Тут панує справжня симфонія літературного різноманіття: найновіші українські книги – поруч із відомими світовими бестселерами.

Зараз маріупольська бібліотека – це простір де кожен може знайти щось для себе: розраду, знання або натхнення. Це відпочинок для душі, пожива для розуму. А ми завжди поряд з нашими читачами, навіть «у вигнанні».

Вискорко Віталій

Громадська організація «Історія в руках», м. Рівне

Макет як інструмент культурної комунікації: досвід проєкту «Історія в руках»

Культура – це не лише пам'ять, але й спосіб дії. В умовах війни, коли архітектурні пам'ятки знищуються, головне завдання культурної спільноти України – зберегти не лише об'єкти, а й сенси, які вони втілюють. Саме з цього прагнення виникла ініціатива Громадської організації (далі: ГО «Історія в руках» – практика, що поєднує мистецтво, освіту, соціальну реабілітацію та культурну дипломатію. Її сутність у тому, що дотик до історії стає фактором збереження культурної спадщини, а макет – живим посередником між минулим і сучасністю. Ініціатива виросла з попереднього Мистецького проєкту (далі: МП) «Архітектура справедливості», який заклав ідею матеріального відтворення того, що знищено війною, і з часом перетворився на сталий формат спільної творчості, освіти та міжкультурного діалогу.

1. Мистецький проєкт «Архітектура справедливості»: спроба врятувати пам'ять через матерію. Після знищення Маріупольського драматичного театру російськими окупантами 16 березня 2022 року постало питання: чи можливо зберегти архітектурну пам'ять, коли її фізична форма втрачена? Так народився МП «Архітектура справедливості», ініційований та профінансований автором доповіді. Інформаційну та консультативну підтримку проєкту надавали доценти кафедри культурології Маріупольського державного університету (м. Київ), заслужений працівник культури України Юзеф Нікольченко і Ольга Демідко, а також аспірант кафедри Ігор Матюшин і журналістка, активістка, амбасадорка Маріуполя Алевтина Швецова та інші.

Метою стало створення фізичного символу, який можна було б вивезти за межі України та матеріально зберегти те, що ворог намагається стерти з культурної пам'яті українців. Макет театру мав не лише мистецьку, а й глибоку моральну функції – передати світові правду про

знищення росіянами культурної спадщини України і водночас утвердити роль української культури в перемозі над ворогом.

У створенні окремих екземплярів макетів брали участь студенти рівненських вишів – майбутні режисери та архітектори для яких це стало чудовою практикою у майбутній професійній діяльності. Колектив МП «Архітектура справедливості» організовував культурно-просвітницькі заходи, під час яких макети збирали діти ВПО у Рівному, зокрема у Центрі «Я-Маріуполь». Для них це стало процесом дотику до національної історії і культури, а не лише відтворенням форми.

Макети Маріупольського театру були передані на Рівненщині обласному краєзнавчому музею, академічному музично-драматичному театру, Центру «Я-Маріуполь», закладам вищої освіти, молодіжним організаціям. У Києві – релаксованому до столиці Маріупольському державному університету, Національному театр імені Івана Франка. Один із макетів було представлено у французькому місті Альбертвіль (за участю Ігоря Матюшина).

У 2023–2024 роках ГО «Історія в руках» отримала грантову підтримку від EuropeanHeritageHub – європейської ініціативи, спрямованої на розвиток культурної стійкості та підтримку творчих практик, пов'язаних зі збереженням спадщини. Завдяки цій підтримці команда ГО реалізувала понад двадцять культурно-просвітницьких заходів та презентацій макетів у різних регіонах України, де були презентовані макети архітектурних об'єктів та проведені їхні публічні обговорення.

Так, Маріупольський театр, знищений фізично, відродився у десятках нових втілень не лише на території України, а й у містах Європи, ставши культурним посланням світу: «Ми є, ми пам'ятаємо, ми творимо».

Проте проєкт просувався складно – через емоційну вагу трагедії, велику фізичну форму макетів і відсутність системної підтримки. Цей досвід показав, що пам'ятати недостатньо – потрібно перетворювати пам'ять у дію, у процес спільного творення.

Колектив МП «Архітектура справедливості» також почав створювати тематичну серію макетів, яка об'єднує різні архітектурні об'єкти у спільну

серію – як послідовну культурну розповідь про Україну. Зокрема, вже започатковано серію «Окупована спадщина», що охоплює крім макету Маріупольського театру – макет водонапірної вежі у Маріуполі, відомої під назвою «Вежа архітектора Нільсена». Ці об'єкти стали символами знищеної, але незламної культури, і мають на меті нагадувати світові про важливість збереження української спадщини навіть у часи війни.

2. Від пам'яті до сталості: народження концепції «Історія в руках». Роздуми над досвідом МП «Архітектури справедливості» привели до необхідності створення нового формату, який би дозволив кожній людині прийняти співучасть у збереженні культури. Так виникла ГО «Історія в руках» – проєкт, у якому макет перетворюється на історичний, освітній, соціальний і культурний інструмент фізичного сприйняття минулого і сучасного. У цьому випадку пам'ять оживає через дотик. Людина не просто дізнається про архітектурний об'єкт – вона його відтворює руками, фарбує, декорує, збирає. Це процес, у якому тактильна дія стає актом осмислення, а кожен учасник – співавтором у творенні національної культури.

3. Усі макети, створені в межах ініціативи, оснащені внутрішньою підсвіткою. Це рішення не є лише дизайнерською деталлю – воно має концептуальне підґрунтя. Світло в макетах символізує життя культури, яке триває навіть після руйнувань. Увімкнення підсвітки стає актом дії: людина не просто дивиться на архітектуру, вона «вмикає» пам'ять, відновлює її присутність у просторі. Таким чином, підсвічений макет – це не мініатюра минулого, а жива форма пам'яті, у якій архітектура світиться зсередини – як сама культура, що не згасає попри темряву війни.

4. «Дзвони України»: нова серія як символ духовної сталості. Після завершення першої серії, присвяченої Маріупольському театру, команда ГО «Історія в руках» усвідомила потребу в новому образі – не лише болю, а й сили, витримки в ім'я життя і Перемоги. Так з'явилася серія «Дзвони України», у центрі якої – дзвіниці як символи духовності, національної ідентичності й освіти. Вони пережили століття, вони були свідками історичних подій, об'єднували громади навколо храмів, ставали

осередками культурного життя. Церква ж, у свою чергу, відігравала у суспільстві консолідуючу і просвітницьку роль, поширюючи освіту, культуру, знання. Тому дзвіниця – це не лише архітектурна форма, а метафора сталості й просвітництва українського суспільства.

Першим об'єктом стала дзвіниця Софії Київської, пізніше додалися Корнякта у Львові та Велика Лаврська. Кожен макет супроводжується історичною довідкою, набором фарб, QR-кодом для інтерактивного контенту, аудіогідом, який стане наступним кроком для розширення інклюзивності проєкту.

5. Макет як педагогічний та соціальний інструмент. Освітня складова – ключова для цього проєкту. Він реалізує принцип навчання через дію, де пізнання поєднує інтелектуальний, емоційний і фізичний досвід. Збираючи макет, людина (зокрема, школярі і студенти):

- вивчає історію об'єкта та архітектурні особливості;
- розвиває увагу, моторику, просторове мислення;
- переживає емоційне занурення у тему;
- формує відчуття приналежності до культури.

Підсвітка в цьому контексті відіграє особливу роль – коли учасник вмикає світло, він буквальному сенсі «запалює» історію, стає її співтворцем.

6. Мультиучасність і стійка екосистема. ГО «Історія в руках» працює за принципом відкритої культурної екосистеми, у якій взаємодіють: митці та дизайнери – розробляють моделі, упаковку, стилістику; освітяни – впроваджують методику в навчальні програми; волонтери – поширюють наборів макету у громадах, зокрема, серед дітей, учнівської молоді, студентів, ВПО, у діаспорі, у країнах – друзях України, а також допомагають організовувати виставки та інші культурно-просвітницькі заходи; бізнес-партнери – забезпечують сталість виробництва. Продаж частини наборів фінансує безкоштовні комплекти для шкіл, бібліотек і дитячих центрів, що забезпечує фінансову та соціальну сталість ініціативи.

7. Культурна інновація: макет як медіум XXI століття. Макет, створений ГО «Історії в руках», стає своєрідним медіумом між фізичним і

цифровим простором, поєднуючи наступні складові: індивідуальну працю (ліплення, фарбування), технології (AR, QR, аудіогіди, підсвітку), комунікацію (соціальні проєкти, міжнародні презентації) тощо. Підсвітка відіграє тут ключову роль: вона перетворює статичну форму макета на об'єкт просвітницької дидактичної взаємодії: Коли макетосвітлений, глядач відчуває не лише його об'єм, а й його внутрішню енергію – як доказ того, що культурна спадщина України «не вмере, не загине».

У публічному просторі це має додатковий ефект: коли відвідувач проходить повз підсвічений макет, він обов'язково зверне на нього увагу, щоб роздивитися деталі. Ця мить розпочинає процес усвідомлення того, що відвідувач стає персональним учасником репрезентованого дійства, що відчуває власну причетність до нього. Освітлений макет виконує функцію «маяка пам'яті» – запрошенням до діалогу між минулим і сучасністю.

8. Соціокультурний вплив. За три роки діяльності ініціатив МП «Архітектура справедливості» та ГО «Історія в руках» сформовано реальну мережу культурних символів, що поширюються світом у вигляді макетів Маріупольського драматичного театру та інших архітектурних об'єктів. У сьогоднішні встановлено понад 150 макетів пам'яток архітектури у різних країнах, зокрема у Франції, Німеччині, Англії, а також у багатьох містах України. Кожен макет – не тільки витвір мистецтва макетування, а й осередок історичної і культурної пам'яті українського народу.

9. Дотик, як фактор пам'яті. Проєкт базується на ідеї, що дотик, поруч з архівним документом і музейним експонатом є оригінальним об'єктом пізнання історичної і культурної пам'яті. Коли людина збирає макет, вона у буквальному сенсі тримає означену пам'ять в своїх руках. Це є відображенням на практиці концепції embodied cognition – утіленого пізнання, за якою фізична дія стає частиною процесу мислення й емоційного осмислення.

10. Культурна дипломатія і міжнародна присутність. Макети представляли Україну на виставках у країнах ЄС, на зустрічах Rotary International, у культурних центрах і навчальних закладах. Вони виконують роль символічних посланців української культури,

розповідаючи про країну через архітектуру, історію й людське тепло. Коли у Франції чи Англії людина торкається макета українського театру, знищеного російськими агресорами, – вона торкається не просто гіпсу, а історичної і культурної пам'яті нашого народу, який із зброєю у руках захищає демократію в усьому світі.

11. Наукова новизна та методологічний внесок. Наукова новизна полягає у концептуальній реінтерпретації архітектурного макета. Традиційно макет є репрезентаційним або навчальним об'єктом. У проєкті ГО «Історія в руках» вперше макет набуває статусу функціонального інструменту (медіатора), що здатен генерувати соціальні, комунікаційні та психотерапевтичні ефекти. Технічна новизна полягає у наступному: усі макети оснащені внутрішньою підсвіткою, яка виконує функцію сенсорного медіатора між споживачем і об'єктом. Вона поєднує фізичне, емоційне та символічне сприйняття, перетворюючи процес взаємодії на досвід «втіленої пам'яті» (лат: embodiedmemory). Підсвітка у цьому випадку – не лише технічна деталь, а метафора просвітництва, коли кожен дотик, кожен погляд і навіть рух повз макета – символом єднання з культурною спадщиною України.

Список використаних джерел

Демідко, О. (2023, 12 вересня). ГО «Історія в руках» створила макет Маріупольського драмтеатру. mrplcity. <https://mu.edu.ua/c/V7yn4>

ГО «Історія в руках». (2024, 20 лютого). Конструктор Маріупольський Драмтеатр, створений на замовлення ГО «Історія в Руках» [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/@historyinhandua>

Юр Ольга

Дніпропетровський національний історичний музей імені Д.І. Яворницького, м. Дніпро

Музей сучасної російсько-української війни (м. Дніпро) та його унікальні експонати

У доповіді розглядаються ключові локації Музею сучасної російсько-української війни (м. Дніпро), зокрема, зовнішня і внутрішня експозиції, панорамний кінозал, а також популярні серед відвідувачів експонати.

Музей сучасної російсько-української війни було засновано 26 травня 2016 року, у складі КЗК «Дніпропетровський національний історичний музей імені Д.І. Яворницького. Дніпропетровської обласної ради». Ініціативу військових, волонтерів та музейників тоді підтримала громадськість і Дніпропетровська обласна адміністрація. На той час музей був представлений однією, вуличною, експозицією «Шляхами Донбасу» та носив назву «Громадський подвиг Дніпропетровщини в подіях АТО» або неофіційну – «Перший музей АТО». 23 січня 2017 року розпочала працювати внутрішня експозиція, яка включає в себе: основну виставкову залу, залу Пам'яті захисників та панорамний кінотеатр. В липні 2023 року рішенням депутатів обласної ради музей перейменовано на «Музей сучасної російсько-української війни» [5].

Візитівкою Музею сучасної російсько-української війни є її вулична або зовнішня експозиція – «Шляхами Донбасу». Перше, що притягує погляди відвідувачів, – це символічна «дорога життя», на якій у хронологічному порядку розміщені вказівники з назвами міст, які опинилися у зоні бойових дій. Слов'янськ, Краматорськ, Луганськ, Іловайськ... Вказівники обрані не випадково, до прикладу, місто Слов'янськ стало місцем зіткнення між терористичними угрупованнями й українськими силовиками, починаючи з квітня 2014 року, проте 5 липня того ж року нашої армії вдалося звільнити місто від загарбників. Трохи далі, наприклад, вказівник «Маріуполь». Це місто в квітні-червні 2014 року опинилося під владою так званої «Донецької народної республіки». Після звільнення воно знаходилося під контролем України до початку повномасштабного вторгнення РФ у лютому 2022 року.

Наступна знакова річ – велика металева конструкція, що зображує понівечені залишки Донецького аеропорту. Вона була створена відомим українським архітектором Віктором Гукайло (1948–2023). Ця конструкція стала своєрідним монументом нашим захисникам. «Кіборги» тримали

оборону аеропорту 242 дні, з 26 травня 2014 року до 22 січня 2015 року, допоки старий і новий термінал, а також диспетчерська вежа не були вщент зруйновані. Загалом, Донецький аеропорт став символом героїзму та мужності нашого народу.

Центр вуличної експозиції – скульптура «Вдячність» – була створена на основі реальних подій. Прототипами стали боєць 42-го окремого мотопіхотного батальйону Іван Погорілий та п'ятирічна дівчинка Яна, якій він врятував життя. Коли Іван виходив «зеленим коридором» з Іловайська, отримав поранення і відстав від наших військових. Дорогою він помітив машину з перемотаними білою тканиною бічними дзеркалами, що свідчило про цивільних, які намагалися виїхати з окупованих територій. На його очах ворог розстріляв цю машину. Вижила тільки дівчинка Яна, оскільки її мама встигла закрити її своїм тілом. Вона залишалася з Іваном кілька днів, поки їх не затримали ворожі угруповання. Іван потрапив у полон, але пробував там недовго. Через кілька днів його передали Червоному Хресту, а Яну – бабусі в окупований Харцизьк. У 2016 році скульптуру «Вдячність» створив харків'янин Володимир Райченко. За його задумом, дівчинка тримає в руках яблуко, яке вона протягує солдатові на знак подяки [3].

Внутрішня експозиція Музею сучасної російсько-української війни поділена на блоки: переселенці і волонтери, військові, капелани, медики, Зала пам'яті, кінозал. Найбільш цікавим блоком є блок, присвячений військовим. На цій локації можна побачити копію Будапештського меморандуму (Меморандум про гарантії безпеки у зв'язку з приєднанням України до Договору про нерозповсюдження ядерної зброї). Після розпаду СРСР наша країна успадкувала третій у світі ядерний арсенал. Більше було лише в Росії й США. До Будапештського меморандуму Україна мала ядерну зброю і була ядерною державою. 5 грудня 1994 року між Україною, Росією, Великою Британією та США був укладений Будапештський

меморандум, про гарантії безпеки. Потім до Меморандуму, у якості держав-підписантів, додалися Франція та Китай.

Наступним доволі цікавим експонатом цього блоку є половина Державного Прапора України. Після анексії Криму українські військові, які залишилися вірними присязі та не зрадили свою Батьківщину, покидали окупований півострів. Один із них забрав із собою наш прапор. Після повернення на материкову частину України, він передав його волонтерам. Прапор розділили на дві частини: одна зберігається у волонтерському центрі Ватикану, а інша – у внутрішній експозиції музею [2].

Також цей блок доповнено низкою цікавих експонатів, зокрема: Безпілотний літальний апарат «Лелека», переносний зенітно-ракетний комплекс «FIM-92 Stinger», ручний одноразовий протитанковий комплекс «NLAW», FPV-дрони, тубуси порохового танкового заряду (125 мм), тубус від ручної реактивної протитанкової ракети РПГ-18 «Муха», трубчастий заряд для французької самохідної артилерійської установки «CAESAR» (САУ «Цезар») та ін. А нещодавно експозиція поповнилася ворожими БпЛА «Молнія-2» та FPV-дроном на оптоволокну. Всі ці предмети до Музею сучасної російсько-української війни передавали наші військові та волонтери.

Одним з ключових експонатів внутрішньої експозиції є макет будівлі Маріупольського драматичного театру (Донецький академічний обласний драматичний театр м. Маріуполь), наразі знищеного окупантами. З метою увічнення пам'яті про трагічні події, що сталися в будівлі театру, та людей, які там загинули 16 березня 2022 року, громадська організація «Історія в руках» створила унікальну гіпсову модель-конструктор Маріупольського драмтеатру. Автором цієї моделі є підприємець Віталій Вискорко [2].

Доволі популярним серед відвідувачів є кінозал. На постійній основі там транслюється документальний фільм, створений Наталією Хазан та

Євгеном Тітаренком «Дніпро – форпост України» (2018). Картина розповідає про події 2014–2016 рр. на Дніпропетровщині та містить в собі інтерв'ю і спогади учасників тих буремних подій. Стрічка демонструється у форматі 360° одразу на чотирьох стінах для створення враження повного занурення у події, які розгортаються за сюжетом. За 2024 та 2025 рр. у кінозалі пройшло декілька гучних прем'єр документальних стрічок, зокрема: українсько-британський проєкт «ВАРТА» презентував одразу дві короткометражні новели – «Херувими» (2024) та «Приборкувачі бурі» (2024); прем'єрний показ документального фільму «Ковчег милосердя» (2025) Катерини Стрельченко, присвячений важким будням екіпажу евакуаційного автобусу; закритий показ короткометражного документального фільму «ФОКС» – історія бійця», який розповідає про Гліба Лисицького – бійця 3-го прикордонного загону імені Героя України полковника Євгена Пікуса (Луганський прикордонний загін «Помста») та ін. [3].

Також в Музеї сучасної російсько-української війни є власні соціальні мережі, які направлені на висвітлення заходів музею, протидії російській пропаганді, підтримці української культури та ін. Завдяки постійній роботі з читачами у соціальних мережах музей теж поповнюється унікальними експонатами. Саме через Facebook та Instagram підписники пропонують передати музею унікальні предмети. Так, до прикладу, пані Яна прислала періодичне видання періоду окупації ворогом міста Ізюму (Харківська область), а пані Тетяна – Прапор України, підписаний побратимами її, на жаль, уже загиблого батька та дуже зворушливого листа.

Отже, ми розглянули найцікавіші локації Музею сучасної російсько-української війни та їх ключові експонати, які користуються жвавим попитом у відвідувачів. Більшість експонатів мають свою власну неповторну історію, що дає можливість музейникам розповісти

громадськості про значущість кожного предмета в контексті збереження правдивої інформації про цю несправедливу війну.

Музейні експозиції постійно оновлюються та доповнюються завдяки спільним зусиллям працівників Музею сучасної російсько-української війни та «Дніпропетровського національного історичного музею імені Д.І. Яворницького», військових, волонтерів, журналістів та просто небайдужих українців, які і приносять, і привозять, і присилають до музею цікаві предмети, особисті і побутові речі, як українських військових, так і знайдені на ворожих позиціях, уламки і залишки зброї, періодичні видання та ін.

Список використаних джерел

1. АРМІЯ INFORM. (n.d.). *Музей АТО в Дніпрі є прикладом збереження правди про російсько-українську війну.* <https://mu.edu.ua/c/VbvLV>
2. Instagram. (n.d.). *Музей сучасної російсько-української війни.* <https://mu.edu.ua/c/4OMPV>
3. Facebook. (2025, 17 листопада). *Музей сучасної російсько-української війни.* <https://mu.edu.ua/c/eGQaN>
4. FKZE PATONA. (n.d.). *Музей сучасної російсько-української війни.* <https://mu.edu.ua/c/erbZe>
5. Український регіональний телеканал «Відкритий». (n.d.). *У Дніпрі перейменували музей АТО: подробиці.* <https://mu.edu.ua/c/4Хру4>

ОБСЕРВАЦІЇ ТА АЛЮЗІЇ

Osetrova Victoria

Незалежний дослідник, м. Ерфрут

Platonov Victor

Незалежний дослідник, м. Ірпінь

Jankowski Stepan

Маріупольський державний університет, м. Київ

The Play of Transformations or the Origins of Contemporary Visual Culture

The search for the origins of contemporary visual culture should begin with Book Ten of the dialogue *Republic*, in which Plato notes: «γὰρ οἱ μὲν δημιουργῶν καὶ ὁ ζωγράφος ἐστίν» [Plato, *Republic* X, 596e], which may be rendered as: “for, in my opinion, the artist also belongs to such creators.”

Thus, the question arises: to which such creators does the artist belong? In Plato’s interpretation, the artist is one who creates things that are similar to what truly exists, but not in the same sense as the sun constitutes the celestial order, the air fills the earth, and the world is constituted by living beings. The artist does not create living things; he depicts them. The closest analogy is how a letter arises in language as a depiction of sound.

It is also important that in Greek the words by which living beings and the artist are designated are in a semantic, though not direct etymological, relation: ζῶα as “living beings” denotes all creatures endowed with a soul (*ψυχή*), whereas ζωγράφος in the literal sense is a painter — one who “writes life,” imitating it in frozen forms of color and image.

However, at the turn of the 19th and 20th centuries, radical changes occurred in the situation described by Plato. They were caused by the revolution of the Impressionists and the invention of cinema. The demiurges of images, or *zographs* (if one translates Plato’s term ‘*painter*’ literally into Ukrainian),

learned to convey emotions, and the development of optical devices allowed for the representation of emotional qualities in objects. And in the 1920–1930s, the magic of contemporary art emerged. It balances between vulnerability and harmony, and irony and caricature.

We will not trace the entire path of this game of transformations but will demonstrate some examples of this complex process, noted, recorded, and presented here for observation and further research.

Examples are taken from different segments of visual art: *Figure 1* represents the experience of contemplating a stained glass through the lens of a camera. To indicate the depth of visual penetration, we propose *Figure 2* for comparison. It is recognizable and presents to us a textbook color composition by Piet Mondrian.

Figures 3 and 4 represent a poster image that demonstrates the face of the new world, which peers out with the characteristic audacity of the worker-peasant revolution at the world. A paradoxically captured emotion of worker-peasant shamelessness and banditry, with which the pathos of 1917–1934 is filled.

Figures 5, 6 and 7, 8 demonstrate the contrast of colorless forms and examples of color design in Soviet poster art, which served the authorities and educated the public.

These examples emphasize one of the important aspects of contemporary visual culture: the loss of connection between color and objects. This can be seen in the complex visualizations of abstractionists, conceptualists, and so on. However, in our opinion, the presented examples of works convince us of this. The source of all figures is research of cultural and virtual space conducted by independent researchers; to their Platonic interpretation, a third participant of this independent group was added.

We hope that their observation and analysis are a first step for some, and for others, an already completed phase of research in contemporary visual culture.



Figure 1. *Locus Sine Nomine in Germania*. Photo by Victoria Osetrova.

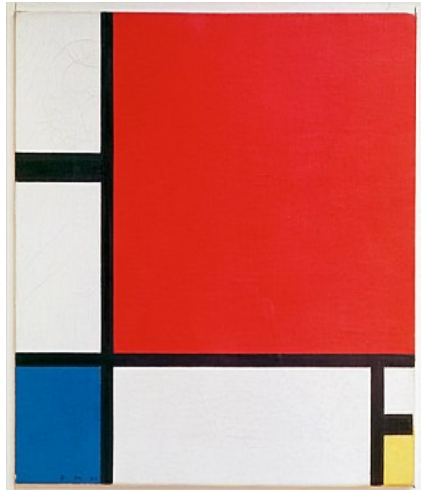


Figure 2. Piet Mondrian. *Composition with Red, Blue and Yellow*. 1930. Oil on canvas. Kunsthhaus Zürich, Zürich

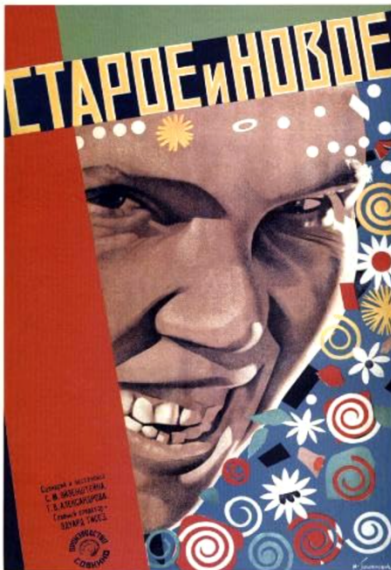


Figure 4. Iosif Gerasimovich, Poster for the film *The General Line* (1929, IMDb 0020451) from the virtual collection of observations by Viktor Platonov.



Figure 3. Poster of the film *The End of St. Petersburg* (1927, IMDb 0018066) from the virtual collection of observations by Viktor Platonov



Figure 5. *Locus Sine Nomine in Germania*. Photo by Victoria Osetrova.



Figure 8. Kazimir Severinovich Malevich, Cover of the Folder of Materials from the Congress of the Rural Poor, 1918, from the virtual collection of observations by Viktor Platonov



Figure 6. M.I. Volkova, Poster “To New Victories! Movement for a New Way of Life”, 1933, from the virtual collection of observations by Viktor Platonov

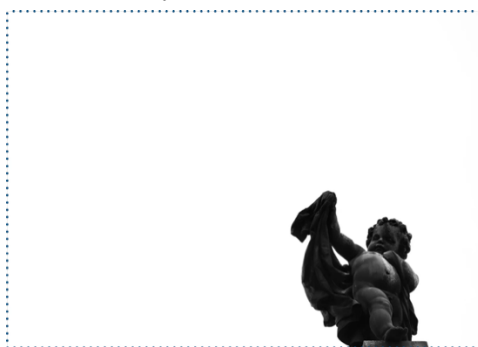


Figure 7. *Locus Sine Nomine in Germania*. Photo by Victoria Osetrov

Наукове видання

ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ:
КУЛЬТУРНА ДЕМОКРАТИЗАЦІЯ, КРЕАТИВНІ ПРОСТОРИ ТА
КУЛЬТУРНІ ПОЛІТИКИ

Збірка наукових праць за матеріалами

VI Міжнародної науково-практичної конференції

Загальна редакція: Сабадаш Ю. С.

Редакція: Янковський С. В.

Макет та верстка: Янковський С.В.

Феномен культури постглобалізму: культурна демократизація, креативні простори та культурні політики : зб. наук. пр. за матеріалами VI міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 листоп. 2025 р. ; заг. ред. Ю. С. Сабадаш ; ред. та упоряд. С. В. Янковський. – Київ : МДУ, 2025. – 289 с.



**Вісник Маріупольського
державного університету**
Серія: Філософія, культурологія,
соціологія

**Bulletin of Mariupol
State University**
Series: Philosophy, culture studies,
sociology

Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія

Про журнал

Видання «**Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія**» створено з метою висвітлення актуальних питань культурології, філософії, мистецтвознавства та соціології. Розглядаються основні аспекти витоку людської думки у різних модусах її прояву, аналізуються проблеми етнокультурної ідентифікації та євроінтеграції, сучасної філософії культури та мистецтва.

Часопис є фаховим виданням категорії «Б» зі спеціальності «Культурологія» (наказ МОН № 735 від 29.06.2021 р.), де можуть оприлюднюватися результати дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії та доктора наук.

ISSN 2518-1343 (online)

Ідентифікатор онлайн-медіа: R40-05780

Основна контактна особа

Горб Євген Сергійович

Телефон

+380 97 107 85 33

visnyk-culturology@mu.edu.ua

