

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ

МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



**«М'ЯКА СИЛА»
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА
В КООРДИНАТАХ СУЧАСНОГО СВІТУ**

**ЗБІРНИК
МАТЕРІАЛІВ
МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
ІНТЕРНЕТ-КОНФЕРЕНЦІ**

24 червня 2025 року

Київ

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології НАМ України,
(протокол №9 від 23 жовтня 2025).

Здійснено в межах фундаментальних наукових досліджень
Інституту культурології НАМ України за темою:
*«Культурологічна спадщина українського кінематографу другої половини ХХ-го – початку
ХХІ століття в контексті цивілізаційного розвитку» (2025–2027 рр.),*
(керівник – ДЕМЕЩЕНКО В.В., докторка філософії (PhD, історія), канд. іст. наук, доцента)

**«М'ЯКА СИЛА» УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В КООРДИНАТАХ СУЧАС-
НОГО СВІТУ:** 36. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної
науково-практичної інтернет-конференції, 24.06.2025 р. – К.: ІК НАМ України,
2025 – 268 с.

Науково-редакційна колегія

Ганна ЧМЛЬ — директор Інституту культурології НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор; **Ігор САВЧУК** — директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України; **Олесь САНІН** — віцепрезидент НАМ України, член-кореспондент НАМ України, кінорежисер, заслужений артист України; **Олексій СКРИПНИК** — головний учений секретар НАМ України, академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України; **Ірина ЗУБАВІНА** — вчений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор; **Олена БЕРЕГОВА** — заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, **Асмагі ЧІБАЛАШВІЛІ** — заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства, с. н. с.; **Інна КУЗНЕЦОВА** — вчений секретар Інституту культурології НАМ України, доктор філософії (PhD, філософія), с. н. с., доцент, заслужений працівник культури України; **Андрій СИДОРЕНКО** — вчений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства. **Віолетта ДЕМЕЩЕНКО** — доктор філософії (PhD, історія), канд. іст. наук, доцент.

Упорядники: **ЗУБАВІНА І. Б.**, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор
ДЕМЕЩЕНКО В.В., доктор філософії (Ph.D., історія), доцент

Збірник укладено за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції ««М'ЯКА СИЛА» УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В КООРДИНАТАХ СУЧАСНОГО СВІТУ», проведеної Національною академією мистецтв України, Інститутом культурології НАМ України, Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України 24.06.2025 р. Конференція відбулась у межах виконання ФНД Інституту культурології НАМ України за темою «Культурологічна спадщина українського кінематографу другої половини ХХ-го – початку ХХІ століття в контексті цивілізаційного розвитку» (2025–2027 рр., керівник – ДЕМЕЩЕНКО В.В., доктор філософії (PhD, історія), канд. іст. наук, доцент).

Збірник містить наукові статті і тези наукових повідомлень учасників конференції.

ЗМІСТ

АБРАМОВА Маріанна

«М'яка сила» українського мистецтва
в контексті євроінтеграційних процесів
(на прикладі української артком'юніті в Австрії) 10

АРТЕМЕНКО Андрій

Метамоделна постфігуративність
як риторика афективної пам'яті 16

АНТИПНА Інна

Нейронні мережі як інструмент збереження нематеріальної
культурної спадщини України під час війни 20

БАЗІВ Дмитро

Особливості політики у сфері кінематографії в умовах війни
та повоєнного відновлення 24

БЕРЕГОВА Олена

Фестивально-конкурсний рух як інструмент
культурної дипломатії 30

БЕРДИНСЬКИХ Святослав

Про ефективність візуальних форм інформації
в передачі смислів, ідей, абстрактних понять 34

БІТАЄВА Оксана

Польський історичний живопис XVII–XIX століть
як форма деколоніального наративу 37

BOREJ Karolina

Пояснення дитині війни – українсько-російського конфлікту
в книжці Юстини Беднарек “O biało-czerwonej skarpetce
i o skarpetce niebiesko-żółtej, a także o wrednych czerwonych
rękawiczkach / Про біло-червону шкарпетку і про
синьо-жовту шкарпетку, а також про вредні
червоні рукавички”/ 40

БУЛАВІНА Наталія, ПИЛИПЕНКО Іван

Проблеми сучасної художньої освіти в умовах війни 46

ВЛАДИМИРОВА Наталія

Теоретична спадщина В. Гайдабури як першоджерело
«м'якої сили» у відновленні культури театральної діаспори 49

ГЛАДУН Ольга, ГЛАДЬКО Максим

Викладання рисунка для дизайнерів у вищій школі: нові реалії 52

ГОМОН Злата

Інтеграція творчості сучасних українських композиторів
у початкову музичну освіту як чинник формування
культурного потенціалу нації 55

ГОНЧАРЕНКО Надія

Усувати не можна зберігати: «м'яка сила»
колоніальної спадщини як обґрунтування агресії 58

ГРИЩЕНКО Олег

Презентація проєктів книги художника студентів НАОМА
на міжнародному фестивалі «Книжковий арсенал».
Досвід 2014–2025 рр. 63

ДЕМУРА Алла

Естетичне опосередкування травми:
від магічного реалізму до іронії буденного 66

ДЕМЕЩЕНКО Віолета

Творчі пошуки видатного українського режисера XX століття
Сергія Маслобойщикова 70

ДУЛІН Іван

«М'яка сила» мистецтва інформаційного впливу в контексті
сучасних культурних протистоянь 72

ДОБРОНОСОВА Юлія

«М'яка сила» сучасної української поезії в культурній дипломатії:
інтерекзистенціальні підстави та досвід трансляції образів 84

ДОЦЕНКО Владислав

Творчі засади родини митців Якутовичів 89

ДРОФАНЬ Любов

Navigare necesse est: для видавництва «Астролябія»
та перекладачки Олени О'Лір мужньо плисти вперед необхідно 92

ЄСІН Олексій

Розчинення сенсу у візуальній формі: абсурд
як структура фільму «Співачка Жозефіна й мишачий народ»
Сергія Маслобойщикова 103

ЗЕМЛЯНИЙ Кирило

Гібридне кіно як стратегія свідчення і співпереживання:
радикальний реалізм війни в українському кінематографі 106

ЗУБАВІНА Ірина

Образ дитини в новому українському кіно:
метамодерністський вимір як чинник «м'якої сили» 110

ІОНОВ Володимир

Голоси України в пікселях і кодах: інноваційні медіа
для глобальної презентації національної культури 116

КЛОПОТЕНКО Максим

Екзистенційне осмислення простору війни
у сучасному українському кіно 121

КОЖЕВНИКОВ Віктор

Кіно як «м'яка сила»: стратегія культурного впливу України
в проєктах Продюсерської групи «Веданта» 126

КУРБАНОВ Георгій

Українське мистецтво як дипломатична сила ідентичності
в умовах сучасних загарбницьких викликів 130

ЛЄПШОВ Борис

Мистецька культура України в період війни 134

МІЩЕНКО Марина

Поняття «інновації» в контексті дослідження
сучасних перетворень сфери охорони культурної спадщини 138

МИСЛАВСЬКИЙ Володимир, МАРХАЙЧУК Наталія

Харківська школа кінодекламації:
у пошуках української ідентичності 141

НЕЧМОГЛОД Едуард

Кінокомедія абсурду як форма «м'якої сили»:
нова мова культурної дипломатії 146

НИКИФОРОВ Андрій

Суб'єктність, відповідальність та свобода
українського художника в сучасному світі 148

ОБРАЗЦОВА Анна

Екзистенційна проблематика у фільмах Антоніо Лукіча
крізь призму комічного 153

ОСТАФІЙЧУК Інна

Сучасне українське мистецтво:
синтез мотивів і цифрових технологій 156

ПЕТРУШКЕВИЧ Марія

Втрата та смерть у воєнній поезії:
терапевтичні можливості міфологічних сюжетів 160

ПЕТРОВА Ольга

Творче мислення на нульовому меридіані буття 165

ПІДСУХА Оксана

Borshch of Art та Український музей (Нью-Йорк):
на перетині культур 170

ПОЛЯКОВА Марина

«Мурал у Києві, який нікому не сподобався»: українські
патріотичні мурали, штучний інтелект і маніпуляції
у соцмережах 173

ПРИСЯЖНЕНКО Олександр, ПРОКОПЧУК Андрій Сучасна фотографія як медіум пам'яті та спротиву: образність, етика, політичність	183
ПРИЧЕПІЙ Євген Множини знаків в орнаментах Трипілля-Кукутені	189
ПРОТАС Марина Кордоцентричне мистецтво як альтернатива «забрудненому дискурсу» візуальних практик суспільства постправди: українська модель подолання кризи демократії західного світу	193
ПРОКОПЧУК Інна «Чорний квадрат» як простір пам'яті та спротиву: артпроект Юрія Ямаша у часі війни	199
ПУШОНКОВА Оксана Розширення як культуротворчий принцип постсучасності: естетичні практики та політичні контексти	205
РОГОТЧЕНКО Костянтин Творчість Олександра Дубовика в умовах військового стану держави	208
САНІН Олесь Кіно як інструмент культурної дипломатії України: проблеми, виклики та практичні рішення	213
СКРИПНИК Євген Мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі	219
ТИМОФІЄНКО Богдан Цифрове мистецтво як гіпермедійна платформа «м'якої сили»: інтерактивні стратегії залучення аудиторії в умовах гібридних конфліктів	224
ТУРЯНИЦЯ В'ячеслав Українське короткометражне кіно як інструмент культурної дипломатії: шляхи інтеграції у міжнародний кінопростір	228
УВАРОВА Тетяна, ЛЕБЕДКОВА Ольга «М'яка сила» мистецтва у часи війни: виклики, трансформації, перспективи	232
ЧЕПЕЛИК Оксана Мультимедійне мистецтво як інструмент культурної дипломатії: свідчити, чинити опір, вимагати справедливості, утворювати спільноти	237
ЧИГЛЯЄВ Ярослав Український театральний авангард як інструмент культурного опору радянсько-імперському наративу	242
ЧІБАЛАШВІЛІ Асматі Між пам'яттю та опором: мистецькі стратегії стійкості у глобальних координатах	247
ЧМІЛЬ Ганна «М'яка сила» українського кіна в Україні та світовому просторі	250

ЧОРНА Валерія, КАЛАШНІКОВА Катерина Іноваційні підходи до представлення Української культури через цифрове мистецтво та нові медіа	257
ШОПІН Петро Симетрія та її руйнування як формотворчі чинники в сучасному мистецтві	262
ЯНЧУК Олесь Особливості української кінодраматургії початку ХХІ століття	265

Маріанна АБРАМОВА,
доктор філософії (Київ-Грац)
ORCID: 0000-0001-5370-582X

«М'яка сила» українського мистецтва в контексті євроінтеграційних процесів (на прикладі української артком'юніті в Австрії)

З початком повномасштабного вторгнення Україна переживає справжній розквіт мистецької активності: вирує виставкова діяльність, у театрах — аншлаги, у книговидавництві — бум, на книжкових ярмарках — черги. Мистецтво стає для українців засобом самоусвідомлення та самовідновлення, документації та водночас психологічної адаптації до травматичного досвіду, тим «містком між нами та майбутнім», що надає сил та надії (Volynska, 2025). Мистецтво перетворюється, з одного боку, на духовне укриття, а з другого — на зброю в боротьбі за власну ідентичність. Війна стає тригером, що, здається, зірвав стримуючу силу здавленої пружини, розкрив потенціал української культури — і в історичній ретроспективі, і в упевненому погляді у майбутнє.

Це стає реальністю завдяки багатьом чинникам, серед яких не лише єднання українського суспільства, а й безпрецедентна консолідація суспільства в країнах Європи, що продемонстрували свою солідарність з Україною, завдяки чому стала можливою активна творча діяльність тих українських митців, які через війну опинились за кордоном. Вплив української артспільноти за кордоном на процеси євроінтеграції через взаємодію з локальним середовищем стає одним із суттєвих важелів культурної дипломатії часів війни. Тож аналіз актуальних проєктів, втілених за кордоном, та їх вплив на формування інформаційної «картини» війни та сприйняття України в світі постає актуальним завданням.

Війна змусила багатьох українських діячів культури, митців шукати притулок за кордоном, звертатись по допомогу до західних інституцій тощо. Однією з перших країн, що відреагувала на такий запит, була Австрія, яка із самого початку повномасштабного вторгнення продемонструвала свою солідарність та підтримку Україні, а також дивовижний рівень консолідації громадянського та державного сектору, адже «іскра, що дала життя Європейській

моделі, вийшла із середовища громадян та представників держави, що миттєво відреагували, коли допомога була найбільш необхідна». Долаючи перший шок від звістки про воєнну агресію РФ проти України, було прийнято рішення перетворити «концепт прав людини в активну дію» (Office Ukraine. 2024, 11). Результатом чого стало відкриття унікальної платформи для підтримки українських митців Office Ukraine, створеної за ініціативи та фінансової й контекстуальної підтримки Міністерства мистецтв, культури, державної служби та спорту Австрії (Federal Ministry for Arts, Culture, the Civil Service and Sport; далі — Federal Ministry for Arts).

Опинившись у новому середовищі, українські митці зіткнулись з цілою низкою викликів: від житла до місця для роботи, від художніх матеріалів до оформлення документів тощо. Також виникла необхідність виробляти нові стратегії презентації власної творчості, опановувати нові інструменти просування тощо.

Завдяки злагодженій підтримці Office Ukraine, що відкрив свої філіали одразу в трьох великих містах Австрії (Відень, Грац та Інсбрук), плеяда українських митців отримала найважливіше: можливість продовжувати свою творчу роботу, реалізувати задуми, органічно інтегруватись у локальний соціокультурний простір, створювати колаборації тощо. Українські митці отримали близько 580 запрошень до співпраці в Австрії (Office Ukraine, 2024, 153).

Сухі цифри статистичних даних свідчать про те, що за два роки існування (з березня 2022 р. до березня 2024 р.) в Office Ukraine звернулось більш як 1650 митців з України, проведено близько 60 нетворкінгів, що залучили 2000 відвідувачів та 90 спікерів. Приблизно 260 австрійських та міжнародних інституцій підтримали ініціативу Federal Ministry for Arts. Загальна кількість виставок та подій, організованих Office Ukraine, — 210. Охоплення аудиторії — 8500 відвідувачів (Office Ukraine, 2024, 153). Важко навести точну статистику виставкової діяльності, адже активна робота наразі триває.

Варто зазначити, що відкриття Office Ukraine — це не лише всебічна підтримка української артспільноти в Австрії, це також потужний «сигнал відносно демократії» (Office Ukraine, 2024, 202), однією з базових цінностей та вимог якої є право мати голос та бути почутим.

На цьому наголошує художниця з Харкова Ольга Федорова, яка з перших днів війни тримала зв'язок з артспільнотою в Австрії, що згодом перетворилась на команду Office Ukraine в Граці: «Я говорила та була почута, це врятувало мене від відчаю» (Office Ukraine. 2024, 173). Ольга почала фіксувати свій досвід перебування в Харкові на початку війни, що було втілено в 24-х листах і згодом опубліковано в «Kleine Zeitung». І сьогодні, перебуваючи в Граці, вона продовжує свою мистецьку сповідь-проживання війни, перепплавляючи емоції у тексти та візуальні образи.

Проектам, що їх реалізували українські митці в Австрії, зокрема в Граці, за підтримки місцевої команди Office Ukraine, притаманна висока нота емоційної напруги та щирості. «Фальш більше не має прощання, особливо в мистецтві», — влучно зауважив український режисер Тарас Томен. Його думку поділяє авторка книги про українське мистецтво під час війни «Art Against Artillery. Voices of Resilience» (Арт проти артилерії. Голоси стійкості) Ольга Волинська: «рішуча щирість та глибина висловлювання зараз визначає кожен сферу української культури» (Volynska, 2025, 11). Така документація реалій війни мовою мистецтва спонукає австрійську аудиторію до співпроживання на рівні вищого трансцендентного досвіду. Що в свою чергу «вмикає» новий погляд на мову мистецтва, яке в реаліях постмодерного буття, на жаль, перетворилось на частину культуріндустрії, де панує аналітично-концептуальний підхід. Так, «голос серця» стає головним «інструментом» у виставковому проєкті Ельміри Шемсетдінової «Напружений горизонт», який відбувся за підтримки Office Ukraine та галереї «Ротор» (<rotor> Center of Contemporary Art), що стала модератором у комунікації з місцевим виставковим простором QL gallery. Авторка, використовуючи традиційну техніку живопису (що дедалі частіше губиться серед азарту експериментів з різними медіа у візуальних практиках в європейському артпросторі) та реалістичні підходи до створення серії, втілює на полотнах пейзажі рідного Криму, що назавжди закарбовані в її пам'яті. Нові роботи виконані в ч/б, що акцентує емоційний стан художниці. Водночас авторка посилює своє висловлювання перформансом, під час якого із закритими чорною хусткою очима створює пейзаж у присутності аудиторії, чим вдало підкреслює, що образи живуть не лише в її пам'яті, а й у душі, яка «бачить» із заплющеними очима.

Виставковий проєкт харків'янина Юрія Голика «What will you remember about these times?» (Що ти будеш пам'ятати про ці часи?) у галереї RAUM у місті Грац втілює пропущений через досвід війни та вимушеної еміграції погляд на реальність, пам'ять, відсутність опор у досвіді вимушеної еміграції, створюючи контраст між ледве проступаючими, мов зникаюча ілюзія, образами рідного Харкова, виконаними в техніці декупажу, та важкими бетонними плитами, на яких ці образи «оселились» — як символ непохитної матеріально відчутної віри в майбутнє України.

Оксана Солоп створює серію робіт «Реальність», у якій проживає власний особистий досвід травми війни, туги за домом, відчуття самотності, розгубленості. Авторка наголошує — де б фізично не перебували українці, їх реальність спільна — це війна. Обличчя, тіло в цілому стають маркером болю, екзистенційним криком зраненої душі. Роботи графічні, плоскі, в них присутні лише два-три кольори, але тим більш жахаючими та відвертими стають емоційний градус та напруга. Виникає атмосфера вакууму, де емоції плавляться, не мають виходу. Це спроба говорити з місцевою аудиторією про досвід, від якого будь-яка жива істота хотіла б відвести погляд. Але чесність авторки прокладає місток між реальністю «тут і там», між відчуттям захищеності та вразливості, впевненості та втрати будь-яких опор.

Поєднання філософського та емпатичного підходів до артикуляції сучасних політичних реалій та їх впливу на долю сучасної людини характерне для робіт Катерини Лисовенко. Авторка перетворює соціал-реалістичне коріння своєї художньої мови у форму активізму, що висвітлює політичні та ідеологічні реалії сьогодення, переплавляє досвід радянського минулого в щирі сповідь про поступові трансформації душі. Так, у її муралі «Все одно малюй» (Paint anyway), створеному для експозиції в холі Кунстхаус в Граці, вражає мінімалістичний малюнок, що, з одного боку, асоціюється з монументальними фресками радянського періоду, з іншого — спонукає до діалогу з дитинством, делікатно повертає глядача до щемких, чистих, навіть інтимних спогадів початку життя, у якому жевріє віра в краще в людині та світі.

Тож має рацію мистецтвознавець М. Протас, коли наголошує на актуалізації в зв'язку з війною в українському суспільстві «архитепального патерну кордоцентризму, де трансцендентна істина

краси править за міру цивілізованості нації, самоідентифікація якої стабілізує соціологічне буття, зокрема через становлення “демократії почуттів”» (Савчук, 2024, 66). І варто зазначити, що роль української мистецької спільноти за кордоном в цьому процесі незаперечна. Тож концепція «м’якої сили» мистецтва як одна з базових для європейського культурного простору доводить свою дієвість та ефективність у ситуації кризи та війни в Україні, а українська мистецька спільнота за підтримки державних інституцій Австрії отримує вкрай важливе право голосу. Голосу, що змінює світовідчуття та усталені конструкти мислення, прокладає шлях до чесної, щирої, естетично вивіреної розмови про головне — людські цінності, адже, як зазначив Олександр Книга, мистецтво стає для українців засобом «зберегти нашу ідентичність та людяність» (Volynska, 2025, 28).

І не випадково в галереї «Ротор» (<rotor> Center of Contemporary Art) під час презентації книги «Art against Artillery. Voices of resilience» (Арт проти артилерії. Голоси стійкості) Ольги Волинської — знаної української журналістки, авторки документального кіна, дієвої активістки в боротьбі за права людини — часто звучало слово «Ренесанс». Ренесанс не лише в назві оркестру, створеного одним із героїв книги — директором, головним диригентом Маріупольської філармонії Василем Крячком, який, вирвавшись з окупованого міста, об’єднав розосереджених по всьому світу музикантів у «Філармонію нескорених», а й стосовно суттєвих трансформацій українського мистецтва під час війни. Авторка впевнено стверджує, що війна стала «каталізатором українського культурного ренесансу», і це можна побачити в історіях героїв її книги (Volynska, 2025, 11). Отже, мова йшла про відродження української культури як усередині професійних спільнот (прикладом є згадана вище «Філармонія нескорених», що перейшла виключно на український репертуар і музиканти якої по-новому відкривають для себе красу українського бароко тощо), так і на більш глобальному рівні — адже світ сьогодні має можливість бачити та чути українське сучасне мистецтво.

Висновок. Українська мистецька спільнота, що опинилась за кордоном через війну, є дієвим актором української культурної дипломатії в європейському просторі. Силою, що має свій голос завдяки інституційній підтримці та солідарності країн Європи, яка,

зокрема в Австрії, втілилась в таких конкретних кроках, як створення платформи підтримки українських митців Office Ukraine. Це відкриває широкі можливості для презентації українського мистецтва, адаптації української мистецької спільноти до європейського соціокультурного простору, інтеграції нового досвіду та знань як у Європі, так і в Україні. Українське мистецтво отримало не лише голос завдяки програмі солідарності, але й має суттєвий вплив на формування сприйняття української культури за кордоном, на створення інформаційної «картини» війни. Однією зі специфічних ознак у трансформаціях мистецького висловлювання, спричинених досвідом війни, можна назвати повернення до емпатії, естетичної ширості або, за Г. Сковородою, до «філософії серця», що може стати одним із поворотних моментів на шляху до «нової ширості» метамодерну. Таким чином, активна діяльність української мистецької спільноти сприяє взаємооновленню, прогресивним зрушенням не лише в свідомому русі України до європейських цінностей та ефективних моделей інституційної організації культурного сектору, але й у культурному просторі ЄС.

Використані джерела:

Савчук І., Протас М. Художня культура після війни: аналітичний шкід // Художня культура. Актуальні проблеми. 2024. Вип. 20 (2) С. 66—80.

DOI: 10.31500/1992-5514.20(2).2024.318253

Office Ukraine. (2024). Two years of support for Ukrainian artists. Vtmk Verlag für moderne Kunst GmbH.

Volynska, O. (2025). Art against artillery: Voices of resilience.

Андрій АРТЕМЕНКО,
*доктор філософських наук, професор,
професор кафедри методологій крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID: 0000-0002-2445-5902*

Метамодерна постфігуративність як риторика афективної пам'яті

У сучасному мистецькому й культурному дискурсі спостерігається повернення до практик рефлексивної пам'яті, афективного досвіду та постфігуративного мислення, яке не репродукує минуле, а створює нові сенсові горизонти через ностальгійні, іронічні й емоційно забарвлені фігури. Цей феномен проявляється в умовах метамодерної чуттєвості, де поєднуються суперечливі модальності — щирість і іронія, естетичне моделювання і афективна достовірність. Актуальність цього дослідження полягає у потребі концептуалізувати постфігуративність у метамодерному мистецтві як нову форму культурної пам'яті, яка не відтворює, а конструює відчуття спадкоємності та ідентичності в умовах флуїдної сучасності.

Метою дослідження є філософське осмислення феномена метамодерної постфігуративності як естетико-афективної структури в сучасному мистецтві. Перед нами постає кілька задач: (1) виявити, яким чином художня свідомість метамодерну використовує образи минулого для створення емоційного резонансу з глядачем; (2) позначити, як відбувається трансформація постфігуративного досвіду від нормативної передачі знання до емпатійної реконфігурації афекту; (3) з'ясувати, як ця практика впливає на формування нової мистецької етики й чуттєвості.

У сучасному культурному просторі, що дедалі частіше ідентифікується як метамодерний, спостерігається парадоксальне повернення постфігуративності як афективної матриці досвіду, що структурно резонує із тими формами чуттєвості, які були витіснені добою постмодерну. Якщо постмодерн деконструював наратив спадковості й розриву з минулим, то метамодерн віднаходить у цьому розриві нову естетику взаємозв'язку: «і так, і ні», «і ностальгія, і іронія», «і минуле, і потенційне». Саме в цій емоційно-

перехідній зоні актуалізується феномен метамодерної постфігуративності.

У розумінні автора терміна Маргарет Мід, постфігуративність означала тип культури, у якому молодше покоління засвоює норми, поведінку та символічні структури старших — інерційно, без їхньої радикальної реінтерпретації. У метамодерному контексті ця модель зазнає не скасування, а перетворення: культурна трансмісія стає рефлексивною, ностальгійно-іронічною, позбавленою нормативного імперативу, але наповненою пошуком аутентичності. (До речі, саме цій проблематиці були присвячені Венеційські бієнале останніх двадцяти років.) Минуле не диктує форми, а пропонує афективні фігури, які художня свідомість використовує як матеріал для нових наративів.

У метамодерному мистецтві постфігуративність функціонує не як зобов'язання перед традицією, а як глибоко особистий акт згадування, реконструювання, естетизації того, що вже не функціонує як канон, але зберігає силу афективного впливу. Цей тип пам'яті не є історичним у строгому сенсі; він радше прагне створити атмосферу близькості з минулим, де головне — не факт, а відчуття. Саме тому такі елементи, як аналогова естетика, візуальні цитати з модернізму, реконструкція інтимних архівів, дитячі спогади, стилістика VHS чи касетної культури — стають інструментами художньої постфігуративності у метамодерному руслі.

Цей процес можна назвати естетичним ремоделюванням пам'яті. Художник чи творець не репрезентує минуле як незаперечну істину, а моделює певну фігуративну можливість, яка стає емоційним каталізатором для глядача. Це може бути реалізовано у живопису, як, наприклад, у картинах Стівена Скулза, Паоло Доменіконі, Кена Уайта, де минуле стає частиною сучасного сприйняття довкілля, що його конструюють художники. Ще у більш виразній формі це проявляється в сюрреалістичних роботах Юпа Польдера, Джеймса Макнота, Майкла Чепмена.

Цікавий приклад постфігуративності можна зустріти в роботах турецьких художників Нуру Кузуджана і Мурата Палта, де автори використовують техніку і сюжети османської мініатюри для розповіді про сучасний Стамбул або інтерпретують голівудські фільми. Так само як Стивен Мегсиг, Бен Аронсон, Марта Армстронг, Джоан Мітчелл, Джеремі Ліпкінг, Френсис Лівінгстон

створюють сучасний світ, але в техніці і традиціях американського живопису 1940—50-х.

Отже, метамодерна постфігуративність не є жестом консерватизму, а актом емпатійного переналаштування, у якому суб'єкт шукає свою тимчасову ідентичність у спогадах, що ніколи не були повністю його. Це яскраво простежується у практиках сучасного кіно (зокрема, в роботах Грети Гервіг, Веса Андерсона, Софії Копполи), де минуле стилізується як суб'єктивна фікція, але водночас і як реальне джерело сенсу.

Метамодерна постфігуративність ґрунтується на довірі до афекту. Якщо постмодерн іронізував над сентиментальним, то метамодерн дає йому змогу повернутися — не на правах істини, а на правах потенційності. Таке повернення сентиментального потребує нової форми чуттєвості — постіронічної щирості, яку Вермюлен і ван ден Акер назвали «informed naivety». Ця наївність не є неосвіченою; вона — усвідомлена стратегія взаємодії з минулим, у якій повторюваність фігур не є ознакою стагнації, а способом зберегти емоційну спадкоємність.

У цьому сенсі постфігуративність стає важливою моделлю для мистецького метамодерну: вона пропонує не повернення до традиції як до системи правил, а повернення до емоційного тіла культури — її афектів, її інтимних ландшафтів, її недосказаних історій. Твори, що працюють у такому реєстрі, не пропонують меседжу, вони пропонують «atmospheric alignment» — співналадження з настроєм, який переживається як пам'ять, хоча може бути цілком вигаданим.

Це призводить до важливого зсуву в розумінні самого мистецького акту: художник стає не автором сенсів, а медіатором емоційного зв'язку між вигаданим минулим і потенційним глядачем. Постфігуративне у мистецтві метамодерну — це спосіб створити спільний часовий простір, у якому історія не є тягарем, а можливістю для емпатії. Таким чином, фігури минулого у мистецтві стають не «текстами», які треба прочитати, а «сигналами», що мають бути емоційно зчитані, інтерналізовані, прожиті.

На цьому тлі постфігуративність є не архаїчним пережитком, а дієвим інструментом художнього мислення у метамодерну епоху. Вона дає можливість здійснити реверсивну інтерпеляцію: не ми звертаємося до минулого, а минуле — до нас, через знаки, зву-

ки, образи, які колись мали значення, а тепер мають афект. Така модель культурної роботи є не лише ностальгією, а й політичною — у тому сенсі, що вона відновлює цінність емоційного досвіду як джерела знання і дії.

Підсумовуючи, метамодерна постфігуративність у філософії мистецтва — це естетико-афективна структура, у якій пам'ять стає не репрезентацією минулого, а полем емоційної зустрічі з ним. У цьому полі художній акт набуває нової форми: не як комунікація ідеї, а як створення умов для внутрішнього резонансу. Це і є суть метамодерної естетики — між іронією та щирістю, між історією та вигадкою, між втратою та збереженням.

Постфігуративність у метамодерні не є поверненням до традиціоналізму, а постає як іронічно щира форма взаємодії з минулим, у якій пам'ять функціонує не як репрезентація, а як афективна модель. Водночас художній акт у метамодерному мистецтві трансформується з носія сенсів у медіатор емоційної зустрічі між суб'єктом і вигаданим минулим. А аналогова естетика, стилізація, ностальгія та архівні цитати формують «атмосферу спільної чуттєвості», що працює як форма емпатійної ідентифікації.

Постфігуративність метамодерну є не стільки історичною категорією, скільки інструментом емоційного пізнання і культурного співналаштування.

Таким чином, метамодерна постфігуративність постає як стратегія збереження і реконфігурації чуттєвого зв'язку з минулим, що має як естетичне, так і політичне значення в умовах вже постцифрової культури.

Інна АНТІПІНА,
докторка філософії,
викладачка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
начальниця науково-інформаційного відділу
Центру музичної україністики імені Героя України М. Скорика
ORCID:0000-0003-3845-9629

Нейронні мережі як інструмент збереження нематеріальної культурної спадщини України під час війни

Нематеріальна культурна спадщина (НКС) — це сукупність живих культурних практик і традицій, що передаються з покоління в покоління та становлять основу ідентичності нації. Вона включає традиційні мистецтва, звичаї, обряди, усну традицію, ремесла, народні знання тощо й відображає національне багатство та різноманітність. Для України визнані такі елементи НКС: писанкарство, кобзарська традиція, кулінарні звичаї (наприклад, культура приготування борщу), традиційні пісні, танці, орнаменти тощо (UNESCO, 2023, Ukraine. Access: <https://ich.unesco.org/en/state/ukraine-UA>). Саме завдяки цим живим традиціям формується та зберігається культурна ідентичність народу. Наразі війна з РФ створила реальну загрозу для цих надбань: руйнуються осередки культури, носії традицій розкидані чи знищені, а зв'язок поколінь переривається. Саме тому в умовах воєнного конфлікту особливо актуальним стає забезпечення альтернативних способів збереження інформації та традицій (Український центр культурних досліджень, 2023). Українські фахівці відзначають, що під час сучасних викликів критично мати цифрові засоби охорони спадщини, які можуть дублювати живі практики в мережі (Диджитальний перехід у культурі: чому це має хвилювати українців? // Децентралізація, 26.09.2024, <https://decentralization.ua/news/18680>).

У відповідь на ці виклики розвиваються інноваційні ініціативи та проекти з діджиталізації спадщини. Наприклад, проєкт «Хататон 5.0: Спадщина. Стійкість. Інновації» об'єднує спеціалістів і активістів для розробки нових технологічних підходів до

оцифрування, документації й збереження як матеріальної, так і нематеріальної спадщини. ІТ-спільноти адаптують наявні технологічні інструменти (онлайн-трансляції, VR/AR, інтерактивні цифрові механіки) для використання в театрах, музеях та фестивалях, створюючи віртуальні екскурсії та середовища, що відтворюють традиційні культури (Диджитальний перехід у культурі: чому це має хвилювати українців? // Децентралізація, 26.09.2024, <https://decentralization.ua/news/18680>). Зокрема, цифрові VR/AR-проекти можуть занурювати користувачів у реконструйовані побут або свята, дозволяючи відчувати традиції навіть на відстані.

Важливо також розглядати громадські ініціативи. Львівське бюро Skeiron реалізує проєкт #SaveUkrainianHeritage за підтримки ЄС (через Aliph Foundation), що займається скануванням і оцифруванням культурних об'єктів, поширюючи знання про українську спадщину в цифровому вигляді. Інша волонтерська ініціатива — «Save Ukrainian Cultural Heritage Online» (SUCHO) — об'єднала тисячі програмістів та аматорів архівування, які «рятують» культурні надбання, що опинилися під загрозою, архівуючи їх у мережі інтернет (Диджитальний перехід у культурі: чому це має хвилювати українців? // Децентралізація, 26.09.2024, <https://decentralization.ua/news/18680>). Ці проєкти показують, як об'єднання технологій і громадянської активності дає змогу зафіксувати та каталогізувати елементи традицій (фото, відео, аудіозаписи), створюючи цифрові резерви культурної пам'яті.

Сучасні технології штучного інтелекту і машинного навчання відкривають нові можливості в роботі з нематеріальною спадщиною. Генеративні моделі (насамперед на базі архітектури трансформерів) можуть синтезувати нові зразки культури в автентичному стилі. Так, у магістерському дослідженні С.Писаренко запропоновано нейромережеву модель для генерації україномовних поетичних текстів (віршів) за заданим початком, яка працює на основі трансформерної мовної моделі (Писаренко, 2024). Автор зазначає, що «технології генерації текстів відкривають нові можливості для розвитку поетичного мистецтва» і можуть послужити збереженню та популяризації української поетичної спадщини в цифровому просторі. Таким чином, комп'ютерні системи не тільки відтворюють наявні тексти (забезпечуючи їх архівацію і розшифровку), а й у міру набуття нових даних здатні створювати

нові твори на основі фольклорних мотивів. Одночасно важливим є розвиток і застосування великих мовних моделей, адаптованих до української мови. З огляду на те, що українська — менш поширена мова з обмеженим корпусом, у згаданій роботі наголошено на необхідності налаштування LLM саме для таких мов. Дійсно, більшість сучасних моделей натреновані на англomовних даних, і тому створення окремих моделей (чи донавчання на фольклорних текстах) необхідне для збереження мовної спадщини. Глибинне навчання також застосовується до музичних і аудіозаписів. Наприклад, існують нейромережеві алгоритми, які аналізують мелодії народних пісень, класифікують їх за регіонами чи жанрами, а також навіть синтезують нові музичні мотиви у фольклорному стилі. Автоматичний аналіз аудіофольклору допомагає архівувати рідкісні записи, розпізнавати унікальні інструменти чи діалекти.

Ще одним напрямом є обробка рухових традицій: танцювальних та ритуальних практик. Танок — це також вияв нематеріальної спадщини, бо через рухи і жести передається колорит культури. Останні дослідження показують, що штучні нейронні мережі успішно застосовуються для генерації та аналізу танцювальних рухів. Так, у відкритому дослідженні Xin Liu & Young Chun Ko створено глибоку модель (з компонентами генератора, дискримінатора та автоенкодера), яка вчиться узгоджувати музичні та рухові характеристики і генерувати плавні послідовності танцю, наближені до реальних (Xin Liu & Young Chun Ko, 2022). Подібні технології можуть стати базою для віртуальних постановок традиційних українських танців (наприклад, гопак чи аркан), які можна демонструвати в VR-музеях чи онлайн-курсах.

З огляду на всі переваги, важливо зважати на критичний аспект: хоча нейромережі уможливають моделювати й зберігати культурні елементи у цифровому форматі, вони не можуть самі по собі гарантувати автентичність чи повноту традиції. Без участі носіїв культури та експертів виникає ризик спотворення чи спрощення контексту. Генерація пісень або віршів ШІ базується на наявних даних, тому мусить враховувати регіональні особливості та нюанси. Також потрібно уважно ставитися до авторського права на народні твори. Однак правильно спрямовані технології служать забезпеченню традицій добросовісного збереження: вони можуть документувати живі звичаї, створювати мультимедійні

архіви, робити традиції доступними для молодих дослідників та діаспори. В Україні вже реалізуються VR-екскурсії історичними місцями й ремісничими майстернями, а переклад у доповнену реальність допомагає показати побут і святкування.

Отже, на тлі війни з РФ використання нейронних мереж і суміжних технологій є важливим інструментом збереження нематеріальної культурної спадщини. Сучасні генеративні моделі (зокрема, трансформери), VR/AR-інструменти, а також ML-алгоритми для аудіо- та відеоаналізу допомагають фіксувати, реконструювати та популяризувати українські традиції. При цьому необхідно зберігати критичний погляд: технології мають доповнювати, а не замінювати живу спадщину. Спільна робота IT-фахівців, культурологів і носіїв культурної спадщини дає змогу не лише рятувати культурні пам'ятки від втрати, але й інтегрувати їх у сучасний цифровий світ, забезпечуючи їхнє продовження у майбутніх поколіннях.

Використані джерела:

Диджитальний перехід у культурі: чому це має хвилювати українців? // Децентралізація. URL.: <https://decentralization.ua/news/18680>, (дата звернення 26.09.2024).

Міністерство культури і стратегічних комунікацій України. (2023). 3D пам'ятки: технологія створення цифрових версій об'єктів культури. URL.:<https://mcsc.gov.ua/news/3d-pamyatky-tehnologiya-stvorennya-cyfrovyyh-versij-obyektiv-kultury/> (дата звернення 14.04.2025).

Писаренко С. В. (2024). Нейромережева модель для генерації поетичних текстів. Кваліфікаційна робота здобувача вищої освіти на другому (магістерському) рівні, спеціальність 123 Комп'ютерна інженерія. Харків. нац. ун-т радіоелектроніки. URL.: <https://openarchive.nure.ua/entities/publication/8ba3f108-c70c-4ea2-be45-f40b5c106225> (дата звернення 15.05.2025).

Український центр культурних досліджень. (2023). Віртуальний музей нематеріальної культурної спадщини України.

URL.:<https://uccr.org.ua/virtual-museum> (дата звернення 15.05.2025).

UNESCO. (2023). URL.: Ukraine. Access: <https://ich.unesco.org/en/state/ukraine-UA> (дата звернення 16.05.2025).

Xin Liu &Young Chun Ko. (2022). The use of deep learning technology in dance movement generation. Front. Neurorobot. 16:911469. doi: 10.3389/fnbot.2022.911469

Дмитро БАЗІВ,
аспірант
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого
ORCID: 0009-0003-6331-5499

Особливості політики у сфері кінематографії в умовах війни та повоєнного відновлення

Зміна парадигми у ставленні української держави та суспільства до вітчизняного кінематографа співпала з початком першої фази російсько-української війни, оформившись до 2015-2016 рр. як новий етап еволюції державної політики України у сфері кінематографії. У роки, що передували повномасштабному вторгненню, цей зсув концептуального бачення ролі національного кінематографа втілено у комплексі системних управлінських рішень та істотних змін до чинного законодавства, внаслідок чого в Україні чи не вперше сформовано порівняно ефективну систему державного управління кінематографічними процесами із широким залученням громадянського суспільства та експертного середовища. Зокрема, у 2017 р. прийнято засадничий Закон «Про державну підтримку кінематографії в Україні», у ст. 4 якого серед принципів державної політики закріплено «протекціонізм держави», а розвиток кінематографії визначено пріоритетом політики у сфері культури. Створене у 2011 р. Державне агентство України з питань кіно мало систему консультативно-дорадчих органів та чітко регламентованих процедур (так, у 2018 р. створено Раду з державної підтримки кінематографії, у 2021 р. сформовано Громадську раду при Держкіно). У 2018 р. затверджено Порядок та критерії проведення творчого конкурсу (пітчінгу).

Державна підтримка українського кіно у 2017–2021 рр. не зводилась до декларацій — суттєво зросло (у межах від 463 млн до 617 млн грн на рік) фінансування галузі. Згодом така системна державна політика дала підґрунтя для визрівання останнього періоду відродження українського кінематографа, що, попри повномасштабне вторгнення у лютому 2022 р., триває й досі. Для порівняння, якщо у 2015 р. вийшло лише 8 українських фільмів, то у 2019 р. — 64, у 2020 р. — 40, у передвоєнному 2021 р. — 51.

Зафіксуємо, у якому стані українська кіноіндустрія зустріла 2022 р.: бокс-офіс українських фільмів у 2021 р. склав понад 62 млн грн (продано 649, 449 квитків), у цілому бокс-офіс національного прокату склав 1,749 млрд грн (15, 840 млн квитків). У 2021 р. на виконання бюджетної програми 3806030 «Державна підтримка кінематографії» спрямовано 529,4 млн грн (з урахуванням інших кодів на кінематографію в цілому виділено 614, 5 млн грн), що є найвищим показником з урахуванням інфляції з 1992 року. Річний Звіт Держкіно за 2021 р. свідчить, що за підтримки Агентства у передвоєнному 2021 р. створено 51 фільм (з них 16 повнометражних ігрових), фактично кіновиробництво профінансовано на доволі солідну суму 376, 8 млн грн, у виробництві перебувало 108 фільмів. Ці показники у десятки разів перевищують цифри початку 2000-х років. Після початку повномасштабного вторгнення у 2022 р. державою актуалізовано концепцію кіно як форми культурної дипломатії й інформаційного фронту. У 2024 р. скореговано назву бюджетної програми: «Державна підтримка кінематографії, у тому числі документування воєнних злочинів» як уточнення кінематографічних пріоритетів держави в умовах війни.

У своєму Звіті за 2022 р. Держкіно, як орган, що забезпечує формування та реалізацію державної політики у сфері кінематографії, сформулював основні завдання політики у сфері кінематографії військового стану:

- 1) зберегти виробничі процеси;
- 2) забезпечити безперервність циклу розвитку українського кіно;
- 3) розповісти світу про українське кіно, його здобутки та можливості.

У рамках виконання п. 3 завдань у 2022–2024 рр.:

- 1) забезпечено фінансову підтримку з боку держави участі у міжнародних кінофестивалях;
- 2) запущено «Всесвітній благодійний кіномарафон на підтримку України CinemAid Ukraine Charity Film Marathon». Охоплення: 15 країн 4 континенти;
- 3) проведено спеціальні заходи в межах міжнародних фестивалів у Каннах та Берліні: представлення національним стендом під гаслом #Stand with Ukraine;
- 4) організовано дискусійну панель «Українська кіноіндустрія

під час війни» в рамках Венеційського кінофестивалю 2022 р. Під час кіноринку Marche du film в Каннах у 2022 р. Національним павільйоном України організована дискусія Cancelling Russian Culture: Cinema as an Instrument of Russian Propaganda and War;

5) реалізовано кіномистецький проєкт «Національний тур «Кіно заради Перемоги!», ініційований Держкіно спільно з Асоціацією «Сприяння розвитку кінематографа в Україні — дивись українське!»: покази українських фільмів для вимушено переміщених осіб у 19 регіонах України у 2022 р.

Щодо завдань «зберегти виробничі процеси та забезпечити безперервність циклу розвитку українського кіно в умовах війни», то за підтримки Держкіно в 2022 р. створено 16 фільмів на суму 63,8 млн грн. Укладено договори на виробництво 42 нових фільмів на суму 379,5 млн грн.

Державою профінансовано Гранти Президента України для створення і реалізації творчих проєктів у галузі кінематографії у 2022–2023 році.

Попри повномасштабну війну 2023 рік був багато в чому рекордний для українського кінематографа: бокс-офіс національних стрічок в українському прокаті сягнув найбільшої за часи Незалежності позначки 322,84 млн грн, а частка — 14,71%. Цю тенденцію підтримано й у 2024 році: 222 млн грн бокс-офіс українських фільмів з часткою 9,78%.

Серед характерних тенденцій кіноіндустрії військового періоду 2023–2024 рр.:

1. зростання частки фільмів вітчизняного виробництва у прокаті;
2. зростання глядацького попиту до неігрового кіно;
3. ренесанс неігрового кіно (апогей — беспрецедентний міжнародний тріумф картини М. Чернова «20 днів в Маріуполі»);
4. парадоксальна адаптивність кіноринку, що виявляється у перевищенні бокс-офісу у 2023 та у 2024 рр. (2,196 млрд грн та 2,268 млрд грн відповідно) показників останнього десятиріччя (за винятком 2019 р.) та за кількістю проданих квитків на рівні 15 млн, що відповідає показнику 2021 р.

Системною спробою з боку держави зазирнути за обрії війни та сформулювати середньострокову стратегію, частково орієнтовану на післявоєнний період, стала розроблена у 2023 році Страте-

гія розвитку кіно в Україні на період до 2027 року та Операційного плану заходів з її реалізації, що була винесена Держагентством на публічне обговорення, проте зазнала нищівної публічної критики з боку багатьох представників кіноспільноти, а тому й залишилась не затвердженою. Стратегія передбачала щорічний випуск ігрових повнометражних фільмів для широкої аудиторії — не більш як 20, авторських повнометражних фільмів для фестивалів категорії А — не більш як 7, телевізійних серіалів — не менш як 600 годин. Серед ключових положень Стратегії:

1. проекти, що передбачають використання державних коштів, насамперед повинні сприяти консолідації громадян України;
2. пріоритет має надаватися фільмам, орієнтованим на максимальну широку глядацьку аудиторію, що дасть змогу запустити “маховик індустрії” і створить передумови для розвитку інших видів кінематографа;

3. фільми-претенденти на державну підтримку повинні переважно фінансуватися за рахунок недержавних коштів (частка держфінансування має скоротитися з 80 відсотків у 2022 році до 30 відсотків у 2027 році).

Горизонт планування післявоєнної політики у сфері кінематографії прямо залежить від горизонту прогнозування термінів завершення війни та формату такого завершення. Колективне сприйняття результатів війни формуватиме й запит на кінонаративи, відповідно й держава в умовах післявоєнної цифрової демократії буде надто чутлива й обережна до формування пріоритетів як культурної політики в цілому, так й у сфері кінематографії зокрема. Але вже зараз ми можемо прогнозувати, що ресентимент, тема помсти та фіксація військових травм домінуватимуть у творчих наративах.

Водночас на тлі колективної психологічної втоми можемо спрогнозувати й зростання глядацького запиту на ескапізм, на просте жанрове кіно, зокрема комедії, проте навряд чи в умовах обмеженого державного фінансування державна підтримка виробництва комедій або мелодрам у форматі серіалів зустріне розуміння з боку медійно-гіперактивної частини кіноспільноти, тож скоріш за все у післявоєнний період цей вагомий сегмент глядацького попиту задовольнятиметься за рахунок іноземних картин (американського та французького виробництва). Так, в останні 2

роки вже спостерігаємо суттєве збільшення французьких комедій в українському прокаті.

Серед можливих тенденцій, що впливатимуть на формування політики у сфері кінематографії у повоєнний період:

1. обмежене порівняно з 2017–2021 рр. державне фінансування;

2. збільшення значення міжнародної виробничої кооперації та зарубіжних грантів для запуску нових проєктів;

3. загострення внутрішніх конфліктів у кіномистецькому середовищі через боротьбу за доступ до обмеженого державного фінансування;

4. пріоритетність (негласна або інституціалізована) державного фінансування проєктів, у яких в якості режисерів, сценаристів, продюсерів задіяні митці, що є учасниками бойових дій;

5. формування запиту на власний історичний аналог післявоєнного кіно (яке скоріше за все в різних пропорціях балансуватиме між героїчним радянським воєнним кінематографом та депресивним «rubble film»);

6. через наростання напруги у суспільстві та високий рівень мілітаризації післявоєнного суспільства — підвищена чутливість або податливість з боку держави до настроїв пануючих серед медіа-активної частини кіноспільноти, тобто зростання впливу громадянського суспільства або його активної частини на процес вироблення політики у сфері кінематографії.

Серед загроз, які формуватимуть (та вже трансформують) домінантні наративи та поведінкові парадигми, й відповідно ситуацію у кіносередовищі, треба відмітити небезпеку того, що у процесі тривалої запеклої боротьби з ворогом відбувається несвідоме запозичення певних ознак, притаманних тоталітарному суспільству. Важливо протидіяти цій тенденції не с/тільки на державному, але й на суспільному, дослідницькому та через постійні рефлексії та саморефлексії — мистецькому рівні.

Використані джерела:

Державне агентство України з питань кіно. (2023). Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно за 2022р. URL.:<https://usfa.gov.ua/upload/media/2022/12/30/63aee7cc5f0a0-derzhkino-2022.pdf>, (дата звернення 1.052025).

Державне агентство України з питань кіно. (2024). Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно за 2023 р. URL.:<https://usfa.gov.ua/upload/media/2024/04/02/660bf35447d8b-zvit-2023.pdf> , (дата звернення 20.05.2025).

Державне агентство України з питань кіно. (2023). Проєкт Стратегії розвитку кіно в Україні до 2027 року та операційного плану заходів з її реалізації. <https://usfa.gov.ua/upload/media/2023/07/04/64a423e6f3028-public-discussion-of-the-project-strategy.pdf> (дата звернення 21.05.2025).

Олена БЕРЕГОВА,

*член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор,
заступник директора з наукової роботи
Інституту культурології НАМ України
ORCID:0000-0003-4384-9365*

Фестивально-конкурсний рух як інструмент культурної дипломатії

У сучасному глобалізованому світі культурна дипломатія перетворюється на потужний інструмент «м'якої сили», за допомогою якого можна вибудовувати мости порозуміння між народами без політичного тиску, формувати позитивний імідж країни і посилювати її вплив на міжнародній арені. Однією з найяскравіших форм такого впливу є фестивально-конкурсний рух — простір спільної творчості, у якому спрямованість на комунікацію, колаборацію та порозуміння здатні подолати культурні відмінності, мовні і політичні бар'єри. Через участь у міжнародних фестивалях і конкурсах країни не лише демонструють свої культурні надбання, а й вступають у діалог з іншими народами і націями, розвивають міжнародне співробітництво на основі принципів толерантності, взаємоповаги й співпраці. Саме тому аналіз міжнародного фестивально-конкурсного руху як інструменту культурної дипломатії стає актуальним і заслуговує на поглиблене вивчення.

В Україні щороку проходять десятки міжнародних та всеукраїнських фестивалів та конкурсів, і їхня кількість постійно зростає. Точну цифру назвати складно, адже фестивально-конкурсні події охоплюють різні види мистецтва і сфери реалізації творчого потенціалу людини — від вокалу й хореографії до образотворчого мистецтва, театру, телемистецтва і навіть підприємництва. До 2020 року практикувався зазвичай формат особистої присутності учасників на фестивально-конкурсних заходах, які проводилися в різних містах України (Київ, Львів, Одеса, Харків тощо). У період від початку ковіду (2020 рік) і особливо після повномасштабного російського вторгнення більшої популярності набули нові формати конкурсів із залученням інформаційно-комунікаційних технологій — онлайн-конкурси, які дають змогу брати участь з будь-

якої точки світу, та гібридні очно-заочні формати (наприклад, із наданням відеозаписів виступів на першому етапі конкурсу та особистий виступ учасника на фінальному етапі).

Насамперед слід акцентувати увагу на об'єднувальній, інтегративній місії фестивалів і конкурсів. Арт-фестивалі і мистецькі конкурси створюють простір єднання для всіх учасників, слугують нейтральною платформою, де культурні коди стають засобом діалогу, а мовні, ментальні та інші бар'єри зникають у спільному творчому процесі. Фестивально-конкурсний рух стимулює взаємний обмін ідей, стилів, традицій, дозволяє формувати і підтримувати культурні зв'язки навіть у періоди політичної напруги.

Другим важливим аспектом теми є те, що фестивалі і конкурси можуть слугувати потужним інструментом формування і розвитку національної культурної ідентичності. Міжнародні фестивалі забезпечують видимість національної культури на світовій арені. Через культурні події нація може репрезентувати себе світу у власній оптиці, а не через призму сторонніх наративів. Нарешті, фестивально-конкурсний рух мотивує молоде покоління митців до збереження та осмислення традицій у сучасному контексті.

У фестивально-конкурсній сфері упродовж XX століття утворилися всесвітні організації, які відіграють важливу об'єднувальну, інтегруючу роль у процесах міжнародного артистичного обміну і водночас є престижним полем демонстрації кращих мистецьких і творчих здобутків національних культур. Однією з таких впливових організацій стала Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів (World Federation of International Music Competitions, www.wfimc-fmcim.org), яка існує з 1957 року. На час виникнення Федерація об'єднувала лише 13 міжнародних музичних конкурсів. За майже 70 років свого існування Федерація розрослася в понад 9 разів і сьогодні є глобальною мережею всесвітньо відомих конкурсів, яка об'єднує 120 членів з 39 країн світу. Вступ до Федерації (набуття членства) є прерогативою музичних конкурсів найвищого творчого та організаційного рівня, кожен з яких, незалежно від своєї історії та географічного розташування країни-організатора, відіграє важливу роль як у культурному житті свого регіону, так і в міжнародному музичному процесі.

Серед численних українських конкурсів лише один представляє Україну у Всесвітній федерації міжнародних музичних конкур-

сів (WFIMC) і відповідає вимогам статуту Федерації — це Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (International Competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz). Заснований в 1995 році, Конкурс Горовиця став членом Всесвітньої Федерації міжнародних музичних конкурсів у 2004 році. За час членства Конкурсу Горовиця в цій глобальній організації відбулося 14 повноцінних проведеннь, а за всі роки існування конкурсу в ньому взяли участь 1270 молодих музикантів із 35 країн світу. Учасники змагалися в різних вікових групах: «Горовиць-Дебют», Молодша, Середня та Старша групи, отже, цей конкурс став стартовим майданчиком для багатьох талановитих піаністів з усього світу, які мали змогу заявити про себе і в подальшому зробили успішну міжнародну кар'єру.

На жаль, повномасштабне російське вторгнення в Україну стало на заваді проведенню цього та всіх українських міжнародних конкурсів найвищого рівня саме на території нашої держави. Востаннє Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця відбувся як виняток у Женеві з 13 до 21 квітня 2023 року завдяки підтримці Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів (<https://www.horowitzv.org/details?lang=ua>).

У виданні буклету Alink/Argerich Foundation на 2024–2026 роки немає жодного українського конкурсу (<https://alink-argerich.cld.bz/AAF-2024>), що, на жаль, є свідченням припинення членства України в цій всесвітній мистецькій організації і відсутністю перспектив поновлення конкурсного руху до закінчення воєнних дій.

У молодих талановитих українських митців зараз є можливість заявляти про себе на фестивалях і конкурсах, які проводяться в інших країнах. Зокрема, участь українських музикантів і творчих колективів у міжнародних фестивалях у різних країнах світу, яскраві перемоги молодих митців на найпрестижніших міжнародних музичних конкурсах (наприклад, піаніста Романа Федюрка на Міжнародному конкурсі молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця в Женеві, скрипаля з Харкова Дмитра Удовиченка на Конкурсі Королеви Єлизавети у Брюсселі, піаніста Романа Лопатинського на Конкурсі імені Джордже Енеску в Бухаресті тощо), — усе це не просто демонструє високий потенціал українських мистецьких шкіл, а й постійно привертає увагу до

України, являє світові силу духу, незламність українського народу і його волю до перемоги.

Досвід проведення високопрофесійних музичних конкурсів міжнародного рівня, який сприяв інтеграції України в європейські та світові професійні музичні співтовариства, повинен бути обов'язково поновлений і розвинутий після закінчення війни. Збільшення кількості мистецьких конкурсів високого рівня сприятиме розвитку і промоції культурної ідентичності України на глобальному рівні, підноситиме престиж України як світового культурного центру, розширюватиме простір глобального міжкультурного діалогу.

Використані джерела:

World Federation of International Music Competitions, www.wfmc-fmcim.org

Інформацію взято з офіційного веб-сайту Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця URL.:<https://www.horowitzv.org/details?lang=ua> (дата звернення 16.08.2024).

Alink/Argerich Foundation Member Competitions 2024-2025-2026/ URL.: <https://alink-argerich.cld.bz/AAF-2024> (дата звернення 16.08.2024).

Святослав БЕРДИНСЬКИХ,

кандидат технічних наук, доцент,

завідувач кафедри дизайну

ВНЗ Університет економіки та права «КРОК»

(м. Київ, Україна);

учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України

ORCID: 0000-0003-2911-7504

Про ефективність візуальних форм інформації в передачі смислів, ідей, абстрактних понять

У період інформаційного протистояння агресії гострої актуальності набуває питання пошуку способів ефективності подачі інформації в суспільстві. Як результат — виникає потреба дослідження різних аспектів підвищення ідейно-змістовної інформативності.

Епоха цифрових технологій спричинила поширення питомої ваги візуалізації, яка стрімко зростає в усіх сферах діяльності людини, супроводжуючись утворенням нових сенсів і знань.

В епоху глобальної трансформації комунікацій візуальні засоби подання інформації визнаються як найефективніші. Їх перевагою є компактність і чуттєва переконливість. За деякою інформацією, людина отримує до 80% усіх даних саме через зір, оскільки візуальне може простіше привернути увагу людини, ніж текст. Візуальні образи швидше сприймаються та мають здатність викликати прогнозовані емоції, активізуючи різні аспекти досвіду.

Дослідники розглядають візуальну комунікацію як процес передачі даних у формах, які можна читати або бачити. Однією із важливих характеристик візуальної комунікації вважається менша багатозначність порівняно з вербальною. Елементи зображення є концептами в просторовому контексті, на противагу лінійній формі у процесі використання слів.

Нові прогресивні суспільно-політичні смисли, ідеї та погляди стають своєрідним засобом ідеологічної боротьби і тому потребують донесення і доведення. Для цього доцільно використовувати усі можливі ресурси візуального каналу трансляції.

Візуалізація смислів потребує пошуку нових форм як у площині художньої, так і в науково-змістовної образності. Постає пи-

тання створення візуальної мови, яка б могла найбільш переконливо доводити цінність певних ідей, адресованих суспільству.

Численні художні експерименти, роботи відомих плакатистів дають змогу сформувати уявлення про візуалізацію ідей. Зокрема, використання символів, метафор, трансформацій та інших прийомів виразності на принципах граничної лаконічності та максимальної інформативності у засобах зображень спостерігається в роботах сучасних художників-графіків та дизайнерів. Здатність художників надавати значення не лише тому, що зображено, а й усім співвідношенням між частинами зображення саме і є цінним у художньо-візуального вислові.

Візуальне спрощення образу об'єкта, явища чи узагальнення процесу, окрім суто творчо-мистецького пошуку, має наукове підґрунтя. Теорія семіотики і композиції, психологія сприйняття є основою для створення ефективних візуальних форм. Графічна формалізація об'єкта, явища чи процесу безпосередньо пов'язана із моделюванням їхніх видимих та прихованих властивостей. Знання людини про довкілля обмежені нашими уявленнями, здатністю оперувати системою деяких понять. Жоден об'єкт не може бути описаний вичерпно, однак може мати деяку ступінь точності описання за допомогою певної системи символів.

Зображення як носій змісту будується за принципом «що я знаю про об'єкт», на відміну від реального зображення, який відповідає принципу «яким я бачу об'єкт». Знання про властивості об'єкта, а також уміння ці знання передати у вигляді ефективного графічного вислову є основою високої візуальної культури. Вміння спрощено передавати інформацію про навколишні об'єкти пов'язане із механізмами мислення людини, здатністю до абстрагування, класифікації за об'єктивними ознаками та пошуку аналогій, асоціацій тощо.

Будь-який усвідомлений образ можна замінити його графемою, знаково-символьним зображенням з обмеженою кількістю простих геометризованих форм, які дають переконливе уявлення про об'єкт. Використання простих за накресленням елементів-носіїв змістовності складає основу сучасної ефективної візуальної комунікації.

Формалізоване зображення, на переконання дослідників, передбачає різного ступеня втрату реальності видимого, чим і від-

різняється, наприклад, від фотографії. Втрата видимого дає змогу виявляти найбільш суттєві позиції змістовності.

Пріоритетним напрямом у використанні прийомів візуалізації видається сфера візуалізації даних. Об'єктивна інформація, що її здобула людина з різних джерел, потребує новітніх форм представлення, які могли б вирізнитися сприйнятливістю. Згортання розумових сенсів у компактний зоровий образ потребує синтезу художнього та наукового мислення.

Один із відомих і визнаних прикладів ефективної візуалізації даних стосується галузі картографії. Це «фігуративна карта» Шарля Жозефа Мінара, що ілюструє кампанію (1812–1813) Великої армії Наполеона. Ця карта міститься у численних книгах з візуалізації, дизайну, картографії та статистики, головним чином через її здатність формувати емоційну реакцію у користувача. Статистика людських втрат у зв'язку з просуванням і відступом армії та екстремальними погодними умовами під час кампанії ефективніше усвідомлюється завдяки простому дизайнерському рішенню: зображені поряд на діаграмі дві змінні за масою лінії, що накладені на ескіз географічної карти, відповідають кількості солдатів в армії протягом певного періоду. Цей приклад демонструє вихід за звичні межі функціональної візуалізації даних.

Отже, інформаційний вплив на суспільство можливий завдяки використанню ефективних засобів візуалізації сенсів, ідей та абстрактних понять, реалізованих завдяки синтезу художніх засобів емоційного впливу та науково-обґрунтованих форм інформування.

Оксана БІТАЄВА,

доктор філософії (*PhD* мистецтвознавство), доцент,
заступник директора з науково-грантових питань
Інституту культурології НАМ України
ORCID: 0009-0000-7297-8452

Польський історичний живопис XVII — XIX століть як форма деколоніального наративу

Упродовж XVIII–XIX століть Польща втратила державний суверенітет, зазнавши поділів між імперськими потугами. Польська культура поставала в умовах системного колоніального тиску, втрачаючи не лише політичну суб'єктність, а й можливість вільного функціонування національних інституцій.

У цих колоніальних умовах культура набула статусу засобу самозбереження, а мистецтво — потужного візуального чинника опору. Історичний живопис, як форма репрезентації національного минулого, став дієвим інструментом деколоніального наративу — спробою зберегти пам'ять, ідентичність і політичну ідею незалежності поза межами державного суверенітету. За таких обставин художнє мистецтво, зокрема історичний живопис, стало однією з провідних форм збереження та трансляції національної ідентичності.

Звернення польських художників до історичного жанру не було випадковим. У ситуації знеособлення, імперської цензури та спроб викреслити польський наратив із культурного простору Європи саме зображення ключових подій минулого виконувало функцію символічного повернення суб'єктності. Через мистецтво формувалася альтернативний дискурс — такий, що відновлював голос поневоленого народу, реконструював уявлення про тяглість історії, героїзм, гідність і право на автономію.

Особливе місце у візуальній деколонізації займає творчість Яна Матейка — одного з найяскравіших представників польського історичного живопису. Його полотна — не просто ілюстрації минулого, а глибоко політичні висловлювання, які протиставляли імперським наративам героїчну візію польської історії. Матейко свідомо формувалася героїчний канон, який працював як контрнратив до імперських версій історії, трансформуючи живопис у форму культурного опору.

Інший художник, Юзеф Зіммер, втілював деколоніальний імпульс через психологічну глибину образів. Він персоніфікував історію, уникаючи пафосу, однак посилюючи емпатійний зв'язок глядача з національним минулим. Його роботи пропонують іншу модель спротиву — інтимну, емоційну, вкорінену в людському досвіді поневолення.

У процесі формування деколоніального візуального наративу важливу роль відігравала не лише художня практика як така, а й соціокультурна інфраструктура, що забезпечувала умови для збереження й репрезентації національного мистецтва. Інституційна активність музеїв і художніх шкіл сприяла поширенню візуальних образів, здатних протистояти імперському культурному тиску. Музейні ініціативи у Центральній та Східній Європі, насамперед у Польщі, здебільшого були актуалізовані динамізацією мистецького процесу — розвитком мистецького життя, зростанням виставкового руху, потребою колекціонування творів польського мистецтва в загальнонаціональних масштабах, поширенням серед населення здобутків національного мистецтва, яке, починаючи з першої половини XIX ст. (особливо у середині століття), почало активно еволюціонувати, що було викликано інтенсифікацією мистецької освіти.

У цьому контексті особливої ваги набуває роль Кракова як культурного центру, де зосереджувалися провідні мистецькі ініціативи. Зв'язок Краківського національного музею з мистецьким процесом, тісні контакти, творчі взаємини з багатьма польськими митцями, підтримка авторитетом Школи мистецтва і особи Яна Матейка, професурою Ягеллонського університету, Академією наук, Товариством приятелів мистецтва — усе це формувало культурологічний клімат Кракова й Польщі загалом. Утім, не тільки Польщі, позаяк мистецька вартість полотен, а також ініціативи національного музею в Кракові одержали розголос у країнах Європи, вплинули на формування загальноєвропейських культурно-мистецьких цінностей.

Із сучасної культурологічної перспективи ці художні практики можна розглядати як елементи деколоніального дискурсу. Вони протистояли імперським спробам маргіналізувати або стерти польську історичну пам'ять. Художники формували власну візуальну мову, що була альтернативною до домінуючих образів

метрополій. У такий спосіб мистецтво набувало політичного виміру, стаючи засобом символічного самоствердження.

Візуальні образи, створені митцями, слугували засобами конструювання колективної пам'яті. За відсутності державних інституцій, здатних здійснювати освітню та ідеологічну функції, саме живопис перебирав на себе роль «художньої історіографії». Через полотна Матейка та його сучасників формувалося уявлення про славне минуле, гідне відродження.

Крім того, історичний живопис того часу був тісно пов'язаний із іншими сферами культурного життя — літературою, театром, національним рухом. Він працював у синергії із загальнонаціональним прагненням до відновлення незалежності. образи, втілені на полотнах, проникали у масову свідомість, формуючи уявлення про національну гідність, героїзм та неперервність традиції.

Варто також зазначити, що вплив історичного живопису XVIII–XIX століть на формування польської ідентичності відчувається й сьогодні. У сучасному польському культурному просторі образи, створені Матейком, Зіммером та їхніми послідовниками, продовжують функціонувати як маркери національної самосвідомості. Їх активно використовують у навчальних програмах, музейних експозиціях, ювілейних заходах і навіть у політичному дискурсі.

Через століття такі візуальні наративи залишаються актуальними, оскільки в них закладені глибинні смисли боротьби за свободу, культурну самобутність і духовну спадкоємність. Таким чином, історичний живопис можна розглядати не лише як частину художнього канону, а як потужну складову інфраструктури пам'яті, яка чинить опір забуттю, знеособленню й асиміляції.

У підсумку, польський історичний живопис XVIII–XIX століть виступає унікальним феноменом, у якому перетинаються мистецька віртуозність, національна ідея та деколоніальне прагнення до автономії. Через зображення минулого він творить майбутнє — вільне, усвідомлене та культурно свідоме.

Karolina BOREJ,

*Зеленогурський університет,
кафедра літератури та популярної культури;
магістр, аспірант професора Богдана Трохи*

**Пояснення дитині війни —
українсько-російського конфлікту
в книжці Юстини Беднарек «O biało-czerwonej
skarpetce i o skarpetce niebiesko-żółtej,
a także o wrednych czerwonych rękawiczkach»**

**(«Про біло-червону шкарпетку і про синьо-жовту шкарпетку, а
також про вредні червоні рукавички»)**

Wy tłumaczyć wojnę dziecku — konflikt ukraińsko-rosyjski w książce «O biało-czerwonej skarpetce i o skarpetce niebiesko-żółtej, a także o wrednych czerwonych rękawiczkach» / «Про біло-червону шкарпетку і про синьо-жовту шкарпетку, а також про вредні червоні рукавички» Justyny Bednarek».

Tekst dotyczy przedstawienia skomplikowanej sytuacji, jaką jest wojna, młodemu czytelnikowi za pomocą literatury dziecięcej. Na warsztat wzięte zostało opowiadanie popularnej polskiej pisarki Justyny Bednarek “O biało-czerwonej skarpetce i o skarpetce niebiesko-żółtej, a także o wrednych czerwonych rękawiczkach / Про біло-червону шкарпетку і про синьо-жовту шкарпетку, а також про вредні червоні рукавички” powstałe w wyniku współpracy autorki, ilustratora Daniela de Latoura, Wydawnictwa Poradnia K i Havas Creative Group. Wybór tekstu został podyktowany dwoma względami. Książki o przygodach skarpetek Justyny Bednarek, których pierwsza część wydana została w 2015 roku, szybko zyskały w Polsce dużą popularność. Obecnie Niesamowite przygody 10 skarpetek (czterech prawych i sześciu lewych) znajduje się w kanonie lektur dla klas I-III. Jednocześnie opowiadanie podejmuje tematykę bieżącego konfliktu, którego skutki są widoczne dla dzieci w życiu codziennym.

Cykl o skarpetkach był już tematem rozważań naukowych na polach pedagogiki, kulturoznawstwa i literaturoznawstwa. Alicja Ungeheuer-Gołąb oraz Małgorzata Ewa Chroba poddały analizie bohaterów cyklu: ludzkich, czyli rodzinę oraz nieludzkich, których nietypowość wybranego przedmiotu i związane z nim często pejoratywne konotacje.

Dla niniejszego zagadnienia istotny jest zauważony w ich artykułach przekaz o istotności rzeczy niepozornych oraz wpływ wyboru na przekaz literacki. Małgorzata Wójcik-Dudek zwróciła uwagę na aspekt współpracy wybrzmiewający w cyklu w metaforze nici.

Celem tekstu została próba analizy kreacji bohaterów i wydarzeń przedstawiających trwający konflikt zbrojny z jego konsekwencjami. Opowiadanie rozpoczyna się w typowy dla wcześniejszych utworów sposób, gdzie para biało-czerwonych skarpetek chcąc uciec przed zagrożeniem ze strony nie obciętych paznokci u stóp dziecięcej bohaterki, małej Be, podejmują się losowania, w wyniku którego jedna z nich opuszcza dom. Wydostaje się z domu z pomocą dziury pod pralką. Na swojej drodze spotyka niebiesko-żółte skarpetki uciekające przed nowymi bohaterami — czerwonymi rękawiczkami. Tym samym napastnicy przedstawieni są w sposób wprost sugerujący ich zachłanność, chęć pochwycenia i zagarnięcia. Skarpetki wprost mówią także o tym, że po ewentualnym złapaniu zostaną przerobione na rękawiczki. Z pomocą głównej bohaterki, jej nowi niebiesko-żółci przyjaciele znajdują dom w pralce, w której zaczęło się opowiadanie.

Autorska przewrotnie korzysta z popularnego stwierdzenia, że podczas prania ta część garderoby się gubi. Tym razem w pralce pojawiły się nowe skarpetki, co jest ciekawym sposobem na przedstawienie dziecku problematyki imigracji.

W sposobie przedstawienia stron konfliktu wyróżnia się także podział ze względu na materiał, z którego wykonane zostały przedmioty. Rękawiczki, jako jedyne w opowiadaniu, są bowiem zrobione są z włóczki akrylowej. Kontrast naturalne-sztuczne pokazuje, która ze stron jest tą dobrą, ale jednocześnie wskazuje na możliwość pokonania wroga. Akryl opisany jest jako podatniejszy na sprucia, a więc słabszy. Dzięki połączonym wysiłkom skarpetkom nie tylko udaje się znaleźć nowy dom, ale również wykonać plan umożliwiający pokonanie zagrożenia. Po spruciu złych czerwonych rękawiczek w pralce, oprócz nowych niebiesko-żółtych par, znajduje motek czerwonej włóczki. Mama wraz z Małą Be postanawiają, że wydziergane z nich zostaną łapki do piekarnika w kształcie serc. Tym samym nawet rzeczy uznane na zagrożenie zyskują drugie życie, co podkreśla, że zawsze możliwa jest zmiana. Ważne w tym kontekście jest również to, że jak zaznacza narrator, nie wszystkie z czerwonych rękawiczek mają wrogie zamiary w stosunku do innych części garderoby. Dzięki temu czytelnikom przypomniane

zostało, że nie można generalizować i przypisywać całej grupie przekonania i zachowań jakiejś jej części.

Istotnym elementem jest również pozaliteracki charakter opowiadania. Powstało ono w dużej części dzięki pracy pro bono i zostało opublikowane w dwóch językach oraz dwóch wersjach. Odbiorcy mieli możliwość zapłacić za wersję książkową lub audiobookową, wydane jako cegiełki na wsparcie Ukrainy w limitowanym nakładzie, lub pobrać darmowe słuchowisko ze strony wydawnictwa. Wszystkie informacje o inicjatywie również znajdują się w sieci w dwóch językach. Dzięki takiemu modelowi opowiadanie jest łatwo dostępne dla osób nie posługujących się językiem polskim.

Proza Justyny Bednarek przybliży młodym czytelnikom świat z pomocą zwykłych rzeczy, które znajdują się w każdym domu. Włączenie w cykl przygód skarpetek opowiadania tłumaczącego obecną wojnę, wydaje się nie tylko dobrą praktyką ze względu na popularność książek. Przede wszystkim opisuje trudną sytuację w sposób oryginalny i ciekawy, pozwalający wytłumaczyć dziecku zmiany, jakie zachodzą w świecie dookoła niego.

Lista wykorzystanych źródeł:

Chrobak M (2022), Magia niepozornych rzeczy w twórczości Justyny Bednarek. *Paidia i Literatura*, 4, 1-14.

Ungeheuer-Gołąb A. (2021), Co powiedziały mi skarpetki... — wzór bohatera literackiego w prozie Justyny Bednarek. *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, 4 (62), 69-80.

Wądołny-Tatar K. (2017), Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. *Narracje dla najmłodszych. Litteraria Copernicana*, 3(23), 111-124.

Wójcik-Dudek M. (2022), Nici, pedologia, podologia. Justyny Bednarek opowieści o współdreptaniu. *Paidia i Literatura*, 4, 1-10.

English version:

Last name, first name: **Borej Karolina**

Organization, university: University of Zielona Góra, Department of Literature and Popular Culture

Position: PhD student under Professor Bogdan Trocha

Academic degree: Master's degree

Title: Explaining War to a Child — The Ukrainian-Russian Conflict in the Book “About the White-and-Red Sock and the Blue-and-Yellow

Sock, and Also the Mean Red Mittens” (org. “O biało-czerwonej skarpetce i o skarpetce niebiesko-żółtej, a także o wrednych czerwonych rękawiczkach / Про біло-червону шкарпетку і про синьо-жовту шкарпетку, а також про вредні червоні рукавички”) by Justyna Bednarek.

The text discusses the challenge of presenting a complex issue of war to a young reader through children’s literature. The focus is on a short story by the popular Polish author Justyna Bednarek, titled “O biało-czerwonej skarpetce i o skarpetce niebiesko-żółtej, a także o wrednych czerwonych rękawiczkach / Про біло-червону шкарпетку і про синьо-жовту шкарпетку, а також про вредні червоні рукавички” (On the White-and-Red Sock and the Blue-and-Yellow Sock, and also on the Nasty Red Mittens), which resulted from a collaboration between the author, illustrator Daniel de Latour, the Poradnia K publishing house, and Havas Creative Group.

The choice of this text was guided by two main factors. Firstly, the books about the adventures of socks by Justyna Bednarek, whose first volume was published in 2015, quickly gained popularity in Poland. *Niesamowite przygody 10 skarpetek (czterech prawych i sześciu lewych)* [The Amazing Adventures of 10 Socks (Four Right and Six Left)] is now included in the official reading list for grades 1–3 in primary school. Secondly, the story addresses the current conflict, the effects of which children encounter in their daily lives.

The sock series has already been a subject of academic study in the fields of pedagogy, cultural studies, and literary criticism. Alicja Ungeheuer-Gołąb and Małgorzata Ewa Chroba have analyzed the series’ characters — both human (the family) and non-human — focusing on the unusual nature of the chosen object (a sock) and its often pejorative associations. Of particular importance to this discussion is their observation that the stories convey a message about the significance of seemingly insignificant things, and how literary meaning is shaped by authorial choice. Małgorzata Wójcik-Dudek also pointed to the motif of cooperation, symbolized through the metaphor of thread.

This text aims to analyze the construction of characters and events that represent the ongoing armed conflict and its consequences. The story begins in a way familiar from earlier installments in the series: a pair of red-and-white socks, fearing the threat posed by the untrimmed toenails of the child protagonist, little Be, draw lots. As a result, one

of them leaves the house, escaping through a hole under the washing machine. Along the way, it encounters blue-and-yellow socks fleeing from a new threat — red mittens. The aggressors are clearly depicted as greedy and grasping, and the socks explicitly state that if they are caught, they will be turned into mittens.

With the help of the main character, the blue-and-yellow socks find a new home in the washing machine where the story began. The author cleverly subverts the common belief that socks often disappear in the wash—this time, new socks appear, offering a child-friendly metaphor for immigration.

Another notable element in the portrayal of the conflicting sides is the distinction based on the material from which the items are made. The mittens are the only objects in the story made from acrylic yarn. The contrast between natural and synthetic materials helps identify which side is "good" while also hinting at the enemy's vulnerability. Acrylic is described as more prone to unraveling — thus, weaker. Thanks to their combined efforts, the socks not only find a new home but also successfully execute a plan to defeat the threat. After the evil red mittens are unraveled in the washing machine, in addition to the new blue-and-yellow pairs, a ball of red yarn remains. The mother and little Be decide to knit heart-shaped oven mitts from it. In this way, even something once seen as a threat is given a second life, emphasizing the message that change is always possible. Importantly, as the narrator notes, not all red mittens harbor hostile intentions toward other pieces of clothing. This reminds readers that generalizations should be avoided, and beliefs or behaviors of part of a group should not be attributed to the whole.

An important aspect of the story is its extraliterary dimension. It was largely created as a pro bono project and published in two languages and two versions. Audiences could either purchase the print or audiobook edition (released as limited charity items to support Ukraine) or download a free audio play from the publisher's website. All information about the initiative is available online in both languages. Thanks to this model, the story is accessible even to those who do not speak Polish.

Justyna Bednarek's prose brings the world closer to young readers using everyday objects found in every home. Including a story that explains the current war in the series about socks is not only a practical

decision due to the books' popularity. Above all, it presents a difficult subject in an original and engaging way, helping children make sense of the changes happening around them.

References:

Chrobak M (2022), Magia niepozornych rzeczy w twórczości Justyny Bednarek. *Paidia i Literatura*, 4, 1-14.

Ungeheuer-Goląb A. (2021), Co powiedziały mi skarpetki... — wzór bohatera literackiego w prozie Justyny Bednarek. *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, 4 (62), 69-80.

Wądolny-Tatar K. (2017), Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. *Narracje dla najmłodszych. Litteraria Copernicana*, 3(23), 111-124.

Wójcik-Dudek M. (2022), Nici, pedologia, podologia. Justyny Bednarek opowieści o współdreptaniu. *Paidia i Literatura*, 4, 1-10.

Наталія БУЛАВІНА,

*мистецтвознавець,
завідувач відділу кураторсько-виставкової
діяльності та культурних обмінів ІПСМ НАМ України
ORCID:0000-0002-1109-7827*

Іван ПИЛИПЕНКО,

*професор НАОМА, заслужений діяч мистецтв України
ORCID:0000-0002-3822-9674*

Проблеми сучасної художньої освіти в умовах війни

Постановка проблеми. Повномасштабна війна в Україні стала величезним потрясінням для суспільства. Вона заторкнула всі сфери людського життя, в тому числі й освіту. Масштаб цих змін є безпрецедентним, й інститут художньої освіти наразі зазнає сутніх трансформацій. Усвідомити й осмислити теперішні виклики вкрай важливо для вироблення подальшої адекватної стратегії навчання творчих спеціальностей.

Мета дослідження. Метою нашої публікації є фіксація викликів, із якими нині стикається освітня художня сфера, а також артикулювання подальших можливих рішень щодо майбутнього творчого інституту.

Викладення основних матеріалів дослідження. Розмірковуючи над сучасними трансформаціями в сфері мистецького навчання, варто передовсім зауважити, що не тільки військові дії останніх років спричинили колосальний стрес. Загострення проблеми навчання художніх дисциплін почалося ще із часів ковідної пандемії, коли в загальне життя всього українського суспільства увійшов так званий дистанс в усіх його можливих формах та виявах. І хоча, здавалося б, за такого різноманіття навчального інструментарію можливості донесення знання й відповідне їхнє засвоєння студентською аудиторією є надширокими, проте, як показав практичний досвід, навчити малювати онлайн неможливо. Позаяк будь-якому студентові, тим паче, коли йдеться про студента художнього навчального закладу, потрібні консультації з композиції, матеріалів, колористики. Остання, наприклад, у режимі онлайн напряму залежить від налаштувань кожного конкретного монітора, що в свою чергу потребує неабияких фінансових мож-

ливостей студента для придбання потужної та якісної техніки. Тут неодмінно викладач творчих курсів стикається з «нерівністю» в колективі, оскільки технічні засоби, що є «на руках», дуже різняться, наприклад потужністю камери, яка не здатна повною мірою передати нюанси кольору навчальної студентської роботи.

Окрім означеної проблеми із технікою, дразливим моментом є відсутність роботи наживо з моделлю (йдеться про натурника). Дистанс унеможливорює розвиток спостережливості, розуміння форми, світла, всього того, що допомагає художникові бачити довкілля цілісно.

У таку «підправлену» дистанційним навчанням освітню реальність суворо увірвалася війна, спричинивши ще більше потрясінь. Важкий психологічний стан усіх учасників навчального процесу тепер постійно присутній у будь-якій творчій майстерні. Попри те, що роботу із натурою відновлено і студенти повернулися у навчальне приміщення, додався згубний вплив постійних тривог. Переміщення в укриття для художника означає переривання системності в засвоєнні професійних навичок. Робота з натурою в приміщенні майстерні зупиняється, позаяк в бомбосховищі змінюються умови середовища, що оточує модель, змінюється освітлення з денного на електричне тощо. Цілком зрозуміло, що й переміщення всього студентського антуражу — мольбертів, етюдників, фарб, є доволі проблематичним.

Не можна обійти увагою й такий момент, як доступність матеріалів. Йдеться про логістику в складних воєнних умовах. Фарби, полотна, підрамники, папір, розчинники, пензлі тощо завжди були потрібні художникам у великій кількості, а зараз гостро відчувається нестача спеціалізованих матеріалів. До того ж, враховуючи те, що студенти перебувають ще на початку свого професійного життя й часто знаходяться в доволі скрутному матеріальному становищі, в умовах ускладненої логістики вони у першу чергу страждають від підвищення цін на професійні матеріали.

Не секрет, що для формування будь-якої творчої особистості надважливою умовою є системність навчання. Однак підтримування постійного рівня навчально-творчої активності в умовах постійних тривог і стресового стану вкрай ускладнюється, що неодмінно негативно позначається на засвоєнні й формуванні потрібних професійних навичок. Викладачі також вимушені адаптува-

тися до умов війни й віднаходити нові методи й форми донесення матеріалу, які будуть найефективнішими за таких ускладнених умов. Оскільки заняття мистецтвом мають здебільшого індивідуальний характер, то психологічна підтримка надається кожному студенту з боку викладача за спостереженням найбільш болючих моментів поточного життя.

Навчання в умовах війни також загострює питання проведення пленерної практичної роботи. Знову ж таки багато що залежить від наявності укриття або бомбосховища. Забезпечити безпеку студентів на природі дуже важко, тому пленерна практична робота проводиться переважно на території навчального закладу, де передбачені укриття.

Повномасштабна війна вносить корективи і в навчальні програми. В останні роки спостерігаємо, як відповідно до запитів часу розширюється тематика навчальних завдань. Наприклад, доволі органічно оформлюється затребуваний пантеон героїв — портрети воїнів та тематичні сюжети про подвиги українського народу. Варто зауважити, що саме такі теми студенти дедалі частіше вибирають для дипломних робіт.

Висновки. Підсумовуючи нашу розвідку, зазначимо, що в надскладних умовах сьогодення позитивним моментом є те, що всі учасники навчального процесу усвідомлюють проблеми. Адже для пошуку подальших рішень важливо ці проблеми ідентифікувати та осмислити. Й не у загальних негативних конотаціях, а цілком конкретно, в реаліях, у яких опинилася наша країна.

Наталія ВЛАДИМИРОВА,
доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України,
учений секретар відділення театрального мистецтва
НАМ України
ORSID: 0000-0001-8882-3957

Теоретична спадщина В. Гайдабури як першоджерело «м'якої сили» у відновленні культури театральної діаспори

Розглядаючи заявлену тему у контексті наукової панелі «Мистецтво української діаспори як інструмент збереження ідентичності та промоції культури», зазначу, що на сьогодні науково-дослідницькі праці доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента НАМ України Валерія Михайловича Гайдабури — є найбільш потужним внеском у цей напрям. Опрацьовуючи матеріали щодо театрально-культурних подій та явищ, творчих особистостей, які з різних причин після Другої світової війни поповнили українську діаспору Німеччини, Франції, Італії, США, Канади, Австралії, науковець виявив, опрацював та класифікував величезний масив документального, іконографічного матеріалу. Цей матеріал втілюється у монографії В. Гайдабури, зокрема: «Театр, захований в архівах» (1998), «Театр між Гітлером і Сталінім» (2004), «Летючий корабель Лідії Крушельницької» (2006), «Театральні автографи часу» (2007), «Театр, розвіяний по світу» (2013), «„Заграва“ — український театр Канади» (у співавторстві, 2013).

Сам митець вважав, що діяльність української світової театральної діаспори — то є «гігантська практика», своєрідний «Інститут соборності» українського театру, а отже, підтримувати зв'язок із діаспорним братством є для дослідників «святим обов'язком» (Гайдабура, 2017). Вважаємо, що такі висловлювання виявляють і актуалізують дослідження за цією тематикою.

Уже працюючи над своєю першою монографією з цієї серії — «Летючий корабель Лідії Крушельницької», він з прикриттю, але справедливо зазначає, що театральне мистецтво, яке розвиває діаспора за кордоном, «широкого розголосу в Україні не набуло» (Гайдабура, 2006). Отже, ми цілком обґрунтовано можемо вва-

жати праці дослідника першоджерелом «м'якої сили» у відновленні культури театральної діаспори. Особливо виразно у цьому контексті постають такі монографічні видання В. Гайдабури, як «Летючий корабель Лідії Крушельницької» та «Театр, розвіяний по світу». Проаналізувати їх, підкресливши головні особливості науково-літературного викладу та тематичні рефлексії, — ось головна тема нашого матеріалу.

Узагальнюючи багаторічну практику повоєнного театру української діаспори та його бачення як невід'ємної складової комплексної історії національної театральної культури ХХ — початку ХХІ сторіччя, автор (і це особливо важливо для широкої читацької аудиторії) подає матеріал у науково-популярній формі. Такий підхід абсолютно не применшує наукову складову досліджень В. Гайдабури. Навпаки, у поєднанні з відчутними рефлексіями до персоналістики та психоаналітичних можливостей епістології постає його особливе бачення феномена сцени української діаспори у світовому просторі. Слід також зауважити, що зазначені процеси В. Гайдабура вивчав не лише в архівах чи через листування, але, так би мовити, «на місті» — під час безпосереднього спілкування з учасниками мистецького процесу.

Дослідник вважає, що особливо потужно почав звучати український театр у діаспорі з 50-х років минулого століття, коли, наприклад, у США (Філадельфії, Нью-Йорку) об'єдналися творчі сили під мистецьким керівництвом Й. Гірняка та О. Добровольської, світло рампи замерехтіло у багатьох містах Австралії — в Аделаїді, Мельбурні, Сіднеї, де згуртувалася на той час українська громада. Матеріали містять чималу кількість маловідомих фактів, відкривають для українських дослідників величезну низку прізвищ митців та їхніх сценічних образів. Незмінно і послідовно підкреслюючи важливість вивчення та узагальнення досвіду театру діаспори, В. Гайдабура звертає також увагу на його вплив на формування окремих складових психологічного стану митців сучасної України. Він переконаний, що «генетична енергія супротиву театру діаспори всіляким перешкодам, “вітрила” патріотизму виховали у художників сцени несхибний кодекс професійної честі, непідкупність громадянських принципів», а також вважає, що цих митців без перебільшення можна назвати «великими Дон Кіхотами...» (Гайдабура, 2007).

Вельми показовим є й те, що науковець виявляє та унаочнює в практиці театру діаспори естетичний код одного із реформаторів національної театральної культури Леся Курбаса. Зокрема, завдячуючи й тягlostі курбасівських традицій, театр, вважає В. Гайдабура, «зміг піднятися на рівень глобального світобачення і залишити у свідомості глядачів віру у високий чин незламної нації» (Гайдабура, 2013).

Відгукуючись на появу одного із перших монографічних видань, присвячених українській театральній діаспорі — життєпису Лідії Крушельницької, доктор мистецтвознавства, академік НАМ України Олександр Федорук зазначав, що таким явищем, як, наприклад, — створеною акторкою Студії Мистецького Слова було «прокладено бажання довести, що резерви театального ентузіазму на теренах діаспори не вкрай спустошені. СМС цього досягла і, без усяких застережень, увійшла в культуру нації» (Гайдабура, 2006)

Минуло практично двадцять років з часу появи зазначеної вище монографії Валерія Гайдабури. Але актуальними та суголосними до постаті її автора залишаються й досі висловлювання шановного академіка О. Федорука. Так, справді, формулюючи висновки, можна без перебільшення стверджувати, що дослідження науковця є не тільки національним надбанням. Слово митця виступає тим генетичним кодом, тією «м'якою силою», що вибудовує містки між представниками національної культури, зокрема — й театральної на всіх континентах.

Використані джерела:

Гайдабура, В. (2017). Ганна Борисоглібська. Життя і безсмертя корифея сцени соборної України. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».

Гайдабура, В. (2006). Летючий корабель Лідії Крушельницької. Київ: Факт.

Гайдабура, В. (2007). Театральні автографи часу. Київ: Факт.

Гайдабура, В. (2013). Теар, розвіяний по світу. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія».

Гайдабура, В. (2006). Летючий корабель Лідії Крушельницької. Київ: Факт.

Ольга ГЛАДУН,

*заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну ЧДТУ,
директор Черкаського обласного художнього музею
ORCID: 0000-0001-9464-2730*

Максим ГЛАДЬКО,

*заслужений художник України,
викладач Черкаського державного бізнес-коледжу*

Викладання рисунка для дизайнерів у вищій школі: нові реалії

Сьогодні українська художня школа перебуває на етапі активного пошуку та самовизначення. Попри відмінності у методичних підходах до викладання, усі вони спираються на глибоку історичну традицію образотворчого мистецтва, яке пройшло складний шлях розвитку. У цьому процесі формувалися художні ідеали та створювалися мистецькі форми як візуальний вираз національної ідентичності. Тому особливо важливо будувати професійну мистецьку освіту — зокрема підготовку вчителів образотворчого мистецтва, художників і дизайнерів — на основі культурної спадщини українського народу, архетипів і символів національної культури.

Професійна підготовка майбутніх художників і дизайнерів передбачає опанування дисциплін художнього спрямування — рисунку, живопису, декоративно-прикладного мистецтва тощо. Курси образотворчого циклу покликані сформувати високий рівень художнього професіоналізму. До ознак такої професійної майстерності належать: методологічна компетентність, зокрема художня майстерність; прагнення до якісної та ефективної роботи; здатність до самостійного мислення; варіативність у підходах; уміння обґрунтувати власну творчу методику та бачити шляхи розвитку ідей; потреба в постійному оновленні знань; відкритість до пошуку нових форм і методів навчання.

Звернення до методики викладання рисунку в умовах розвитку сучасної дизайнерської освіти потребує дослідження як проблем сучасної художньої освіти в цілому, так і особливої ролі рисунку у професії дизайнера. Варто враховувати, що дизайнерська освіта змінюється паралельно з масштабними змінами у культур-

ному середовищі загалом, де «візуальна герменевтика мистецтва стає засобом поглибленого вивчення культури бачення» (Пушонкова, 2023, 6). Досліджуючи тенденції, що формують нові якості візуальної культури, О. Пушонкова зазначає, що «з одного боку, зникає «культура уяви» у традиційному розумінні, з іншого — формується новий стиль палімпсестного мислення» (Пушонкова, 2018, 65). Тому перед дизайнерською освітою постають серйозні виклики, що потребує ґрунтовного переосмислення системи художньої підготовки загалом.

Навчання перспективного зображення передбачає не лише опанування теоретичних основ перспективи як науки, її законів і правил, а й насамперед освоєння різноманітних способів і прийомів побудови зображень на площині.

Прикметно, що в Україні в основі художньої освіти, що складалася століттями, лежить «історично сформована академічна система реалістичного зображення, що полягає в якомога більш точній і об'єктивній передачі дійсності, прагненні до наукової точності в зображенні навколишнього середовища та людини» (Бабенко, 2014, 109).

Отже, методика навчання рисунку для дизайнерів в умовах сучасних культурних трансформацій має включати в себе комплекс вправ і завдань, спрямованих на розвиток навичок просторового мислення, візуального аналізу та технічної реалізації ідей, спираючись на базові поняття перспективи, світлотіні, пропорції та композиції, поступово переходячи до більш складних технік та матеріалів.

Базова підготовка є необхідною. При цьому поява нових інструментів роботи з образами стає основою для розвитку сучасного концептуального дизайну. Як зазначає українська дослідниця С. Лопухова, «застосування в роботі інноваційних технічних засобів, комп'ютерних графічних редакторів, вільний доступ до інформації розширюють можливості професійної підготовки і наближають студентів до реальної практичної діяльності» (Лопухова, 2018, 150). Погодимося, що нова методологія «передбачає міцну базову професійну підготовку і вже на її основі формування індивідуального почерку дизайнера» (Лопухова, 2018, 150). Зазначимо, що він формується з елементарних початкових форм, що потребують вивчення основ графіки та композиції, натюрморту, рисунку

фігури людини тощо. Вивчення основних геометричних тіл (куба, циліндра, конуса), побудови перспективних зображень, світлотіні, балансу, ритму та динаміки композиції, розвиток штрихових технік та графічної майстерності у сукупності розкривають складну архітектоніку світу: рух, пластику, моделюючі ефекти тощо.

Тема рисунку є фундаментом художньої підготовки, осмислення якої потребує як критичного осмислення сучасного стану освіти, так і рефлексії безпосереднього досвіду художника. Таке розуміння можливе саме для художника-викладача, який водночас працює в площинах теоретичного осмислення та практичної діяльності. Саме художник-викладач здатен поєднати ремісничу майстерність із глибоким розумінням процесу творчості, розкрити логіку зображення, світлотіні й рефлексу, навчити бачити мистецьку форму в умовах нових викликів, зокрема пов'язаних з поширенням штучного інтелекту.

Рисунок, як фундамент художнього мислення, привертає увагу культурологів і мистецтвознавців, однак саме критичний погляд художника з майстерні залишається ключовим для глибокого осмислення цього феномена.

Використані джерела:

Пушонкова О. (2023). Візуальна культура та мистецькі практики: естетична інтерпретація художнього твору. Черкаси: «Вертикаль», видавець ФОП Кандич С. Г. 24 с.

Пушонкова О. (2018). Динаміка утворення концептуальних домінант візуальної культури постсучасності / О. Пушонкова // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філософія. Вип. 21. С. 61-68.

Бабенко Л., Стрітьєвич, Т., & Медведєв, О. (2014). Методика навчання художників та дизайнерів зображенню перспективи плоских фігур у традиційному та комп'ютерному рисунку й живописі. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки, (214). С.107-112. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-214-107-112>

Лопухова С. (2018). Викладання рисунку майбутнім дизайнерам в сучасних умовах. Мистецтвознавчі записки, (33). С. 145-150.

Злата ГОМОН,

*студентка 1 курсу ОКР, магістр ННІ культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету*

ім. А.С. Макаренка,

викладач музично-теоретичних дисциплін

Чернігівської музичної школи № 1 ім. Стефана Вільконського

Інтеграція творчості сучасних українських композиторів у початкову музичну освіту як чинник формування культурного потенціалу нації

У сучасних умовах розвитку української музичної культури відбуваються суттєві трансформації, які мають знаходити своє відповідне відображення в системі мистецької освіти. Особливо актуальним це є для початкового рівня музично-теоретичної підготовки, що закладає фундамент базових знань, умінь та навичок учнів. Сьогодні спостерігається розрив між традиційними навчальними програмами та творчістю сучасних українських композиторів, що ускладнює формування цілісного культурного світогляду дітей. Інтеграція авторських творів сучасних митців у навчальний процес не лише оновлює зміст освіти, а й сприяє зміцненню національної ідентичності та розвитку культурного потенціалу молодого покоління.

У процесі формування культурного середовища особливого значення набуває початковий етап мистецької освіти. Саме тут закладаються основи естетичного світогляду дитини, формуються перші навички художнього мислення, що безпосередньо впливає на розвиток культурного потенціалу нації. У цьому контексті актуальним є оновлення змісту навчальних програм і розширення навчального репертуару відповідно до викликів сьогодення.

Упродовж тривалого часу у викладанні музично-теоретичних дисциплін (сольфеджіо, музичної грамоти, слухового аналізу) домінували твори класичного європейського репертуару та українського фольклору. Водночас сучасна українська музика, попри високий художній рівень, залишається недостатньо представленою в навчальному процесі. Її активне включення в освітній контекст сприяє оновленню методик викладання та посиленню національно-культурного компонента навчання.

У межах дослідження було проаналізовано творчість кількох українських композиторок, які активно працюють у сфері музичної освіти. Зокрема, авторська збірка вправ Ольги Тимошенко «Співаємо, сольфеджуємо та відтворюємо мелодії» (Тимошенко, 2025) спрямована на розвиток інтонаційного слуху, ритмічної точності, співочих навичок і музичного мислення молодших школярів. Завдання у збірці структуровано логічно, з урахуванням національної інтонаційної традиції та елементів сучасної музичної мови.

Методика Маргарити Демиденко гармонійно поєднує аналітичні та творчі підходи: її вправи на гармонізацію, побудову мелодій, ритмічні імпровізації сприяють розвитку гнучкого музичного мислення, вмінню самостійно працювати з музичним матеріалом. Вартими уваги є також міні-проекти для уроків сольфеджіо, які стимулюють активну творчу діяльність учнів. Цей принцип реалізується у її підручнику «Сольфеджіо — пізнавай та створюй музику!» (Демиденко, Лозневий, 2003).

Творчість Зоряни Мартин вирізняється поєднанням педагогічної доцільності та високого художнього рівня. Її хорові та сольні твори (цикли «Сходінками хорової майстерності», «Do. Re. Mi. Choir» (Мартин, 2021; 2020-2025), «Співає Жайвір») активно використовуються в навчальному процесі для аналізу ладових структур, ритміки, формотворення. Водночас вони сприяють вихованню художнього смаку, патріотизму, емпатії та духовної чутливості учнів.

Твори Олени Спіліоті, зокрема цикл фортепіанних мініатюр «Музичні портрети» (Спіліоті, 2011), можуть ефективно застосовуватись у початковій мистецькій освіті для розвитку слухового аналізу, розпізнавання жанрових і стильових особливостей, формування навичок інтерпретації. Їх емоційна виразність і жанрове розмаїття відкривають широкі можливості для інтеграції в освітній процес.

Висновки. Упродовж останніх двох років твори зазначених українських композиторів було активно використано у навчальному процесі на уроках сольфеджіо та музичної грамоти. Як показала практика, включення їх репертуару в навчальні курси музично-теоретичних дисциплін сприяє принципово кращому засвоєнню базових понять, а також розвитку естетичної чутли-

вості, національної самосвідомості, критичного мислення та відкритості до новітніх музичних явищ. Такий підхід підвищує якість музичної освіти й формує молоде покоління, здатне зберігати й примножувати українську музичну спадщину в умовах сучасного світу. Це є важливим чинником збереження та розвитку культурного потенціалу нації.

Використані джерела:

Демиденко М. В., Лозневий О. М. (2003). Сольфеджію пізнавай та створюй музику! — Чернігів: ЧНKKM. 96 с.

Мартин З. Б. (2021). «Do. Re. Mi. Choir» Частини 1–2. — Львів: Галицький друкар. 298 с.

Мартин З. Б. (2020–2025). Сходінками хорової майстерності. Ч. 1–7. Львів: Галицький друкар. 296 с.

Спілюті О. В. (2011). Музичні портрети: цикл фортепіанних творів. — Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф». 24 с.

Тимошенко О. С. (2025). Співаємо, сольфеджуємо та відтворюємо мелодії: збірка вправ. — Чернігів. 42 с.

Надія ГОНЧАРЕНКО,
с. н. с. відділу культурної спадщини та
пам'яткоохоронної справи
Інституту культурології НАМ України
ORCID: 0000-0003-2588-0991

**Усувати не можна зберігати:
«м'яка сила» колоніальної спадщини
як обґрунтування агресії**

Внаслідок тривалого домінування в Україні російської імперської ідеології, а у XX ст. — комуністичного режиму, що вдосконалив колоніальні практики, складним для теоретичного осмислення і практичного втілення залишається аналіз російсько-радянського колоніалізму та деконструкція його ключових міфологем. Збереження у просторі України символів російської імперії та комуністичного режиму (топонімів, пам'ятників) з 2014 р. стало виправданням російської агресії, через позиціонування її як «визволення» від націоналістичної ідеології. Як констатують автори аналітичного огляду російської пропаганди: «В Україні, внаслідок століть імперського панування, “м'який” культурний вплив Росії був набагато сильнішим і залишався істотним протягом перших десятиліть незалежності й навіть після анексії Криму та вторгнення на Донбас у 2014 році. Одним із найбільших викликів є домінування російської мови, яка систематично насаджувалася на величезній території України за часів правління як Російської імперії, так і Радянського Союзу» (Nabozhniak, Tsekhanovska, Castagna, Khutkyu, Melenchuk, 2023, 85).

Слід зауважити, що сама постановка проблеми деколонізації публічного простору, культурної інфраструктури та медіа-ландшафту стала можливою лише під час впровадження політики декомунізації. Лише після розстрілу Євромайдану, анексії Криму та початку російської агресії на Сході України частина суспільства усвідомила необхідність осмислення і відкидання нав'язаних російською та радянською імперіями наративів, символів та маркерів, утілених у численних пам'ятках і топонімах. Глибокий і детальний аналіз державної політики декомунізації представлено у книжці Олександра Гриценка (Гриценко, 2022, 87—109). Втім,

дехто з дослідників слушно наполягав на необхідності деколонізації, однак хибно вважав, що декомунізація вже не актуальна (Рябчук, 2017, 32).

Опір декомунізації від 2015 року до російського вторгнення 2022 року залишався потужним через вкорінення російської і ностальгійно-радянської ідентичностей і наративів у просторі України (Гриценко, 2019, 80–81), а також — через тривалу гібридну війну Росії проти України (Гібридна війна, 2018).

Російська гібридна війна справила істотний вплив і на суспільну думку та наукові середовища у західних демократіях, яким упродовж тривалого часу притаманний епістемічний імперіалізм щодо України загалом та української наукової експертизи зокрема (Hendl, Burlyuk, O'Sullivan, Arystanbek, 2024, 173). Причини такого сприйняття України та поширення стереотипів про «велику російську культуру» в інших країнах окреслив Володимир Кулик, вказуючи, що західні «аналітики спираються на наукові праці авторитетних фахівців своєї та інших західних країн, які, своєю чергою, теж набагато більше позначені російськими впливами, ніж українськими: і через неоднакові мовні компетенції, і через установлені погляди на історію і політику Східної Європи, де Росія ще від царських часів посідає чільне місце» (Кулик, 2020, 6).

Суспільний запит на демонтаж і усунення символів не лише комуністичної, а й російської імперської спадщини суттєво збільшився після нападу Росії 24 лютого 2022 року. Упродовж 2022 р. в Україні, з ініціативи громадськості, перейменовано понад 7 тисяч топонімів, пов'язаних з Росією, СРСР чи російською імперією, демонтовано десятки пам'ятників. Цей рух мав значну низову підтримку, але також спротив і заклики законодавчо врегулювати усунення колоніальної культурної спадщини, аби зупинити стихійне руйнування пам'ятників, що мають мистецьку чи історичну цінність, і водночас є об'єктами монументальної пропаганди, які прославляють поразку української державності й відмову від української ідентичності на користь російської.

21 березня 2023 р. Верховна Рада України ухвалила Законопроект № 7253, який після другого читання отримав назву «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії» (Закон, 2023). Того самого року Український інститут національної пам'яті сформував

Експертну комісію з науковців (істориків, мовознавців, літературознавців), що розробляє рекомендації для місцевого самоврядування щодо перейменування топонімів і демонтажу монументів, які є маркерами російської імперської політики (Рекомендації, 2023). Зважаючи на вкоріненість російської історичної пропаганди, наявність її символів у публічному просторі та в дозвілєвих практиках, ідеї та рекомендації щодо їх усунення пропонують науковці, публічні інтелектуали, громадські активісти. Жахи війни не припинили дискусії, радше навпаки — загострили їх, оскільки чимало об'єктів спадщини містять виразні символи колоніального і тоталітарного домінування, отже, загострюють травми і посилюють біль від горя і втрат, завданих російською агресією. Дискусії навколо пам'ятників Пушкіну, Музею Булгакова, колоніальних топонімів (Павлоград, Первомайське) свідчать, що палкі суперечки відбуваються з приводу критеріїв, згідно з якими слід усувати топоніми чи монументи, або зберігати у публічному просторі, «переозначивши».

Різні фахові й культурні середовища пропонують не лише відмінні критерії для роботи зі спадщиною (законодавчі, мистецтвознавчі, історичні, політичні, фінансові, безпекові), але надають їм більшу чи меншу значущість, вибудовуючи ієрархічні ряди. Хтось вважає за головне мистецькі якості твору, а хтось — історичний контекст створення, скажімо, виконання автором політичного й обмеженого цензурою замовлення. Хтось покликається на необхідність дотримання застарілого пам'яткоохоронного законодавства, що зобов'язує зберігати пам'ятки, внесені у Державні реєстри, а хтось — на відтворення цими пам'ятками ідеологічних штампів, що є викликом для національної безпеки під час війни за ідентичність. Покликання на різні критерії та вибудовування різних ієрархій впливають на процес деколонізації як на національному рівні, так і на місцевому. Тут задіяно сотні органів місцевого самоврядування, тисячі науковців, публічних інтелектуалів, менеджерів культури, журналістів.

Проте варто замислитись: чи справді є відображення реальності, мовляв — це «наша історія», те, як інтерпретували культурну спадщину за УРСР і що потрапило під захист тодішніх законів та зберегло свій статус у законодавстві незалежної України. Вони є радше відображенням колишніх панівних настанов щодо мину-

лого, не завжди суголосних із теперішніми уявленнями і цінностями. На думку Рональда Рудіна: «Публічна пам'ять про минуле, за допомогою таких інструментів як спорудження пам'ятників, насправді так само, а може й більшою мірою, стосується людей, які мали владу їх встановити, аніж осіб, яких вони вшановують» (Rudin, 2019, 117).

Попри війну і втрати російська імперська й радянська історико-культурна пропаганда, втілена в монументах і топонімах, зберігає свій вплив. Тож необхідна системна робота з пояснення колоніальних наративів і загроз, пов'язаних з їхнім функціонуванням у культурному просторі України. Враховуючи складність ситуації, необхідно, з одного боку, уникати стихійного руйнування об'єктів спадщини (особливо, якщо мовиться про відомі мистецькі твори, що є водночас елементами пропаганди). З іншого — здійснювати їх демонтаж та усувати з публічного простору, щоб унеможливити відтворення травматичних, насильницьких сенсів, закладених їхніми замовниками і творцями» (Гончаренко, 2024, 147).

Процес перетворення «м'якої сили» культури на «тверду зброю» російської пропаганди у геноцидній війні проти України пояснила британська науковиця Джейд МакГлін: «На окупованих територіях України російські культурні символи не є нейтральними — вони є зброєю панування. У Приморському парку Маріуполя над безіменними могилами — місцем останнього спочинку цивільних, вбитих російськими військами, — тепер височіє пам'ятник Олександру Пушкіну. Це зіставлення є більш ніж символічним; воно уособлює цілеспрямоване стирання української ідентичності та нав'язування російської імперської культури. Проте на тлі цього культурного геноциду, що триває, західні дебати, здається, більше зосереджені на уявному “скасуванні” російської культури в Україні [...] Незалежно від будь-яких дискусій про те, наскільки великою є ця культура, питання не в цьому. Питання в тому, що вона стала реквізитом для відбілювання і відволікання уваги від жахливого руйнування України Росією» (McGlynn, 2024).

Натомість демонтаж символів поневолення (російського і комуністичного) вивільняє простір для насичення інфраструктури пам'яті елементами української культури, що включає і давні, автентичні символи, й модерні форми культурного самовираження.

Використані джерела:

Гібридна війна Росії проти України після Революції гідності. (2018). Монографія / Наук. ред. М. Дорошко, В. Балюк. Київ: Ніка-Центр. 280 с.

Гончаренко Н. (2024). Трансформація уявлень про культурну спадщину та дилеми вибору між її збереженням і усуненням. Культурологічна думка. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2.137-150>

Гриценко О. (2022). Декомунізація в Україні як державна політика і як соціокультурне явище. Київ: Майстер Книг. 336 с.

Закон України (2023). Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії. URL: Про засудження та заборону п... | від 21.03.2023 № 3005-IX

Кулик В. (2020). Аналізуючи аналітику: про засади дослідження західних наукових та експертно-аналітичних публікацій на тему російсько-українського конфлікту / Інтерпретації російсько-українського конфлікту в західних наукових і експертно-аналітичних працях. Київ: ІПіЕНД ім. Кураса НАН України. С. 5 – 10.

Рекомендації Експертної ради з питань подолання наслідків русифікації та тоталітаризму. URL: Рекомендації Експертної ради з питань подолання наслідків русифікації та тоталітаризму (<https://uinp.gov.ua>).

Рябчук М. (2016). Декомунізація чи деколонізація? Що показали політичні дискусії з приводу «декомунізаційних» законів? Наукові записки ІПіЕНД ім. І. Кураса НАН України. Вип. 2 (82). С. 104 – 117.

McGlynn, J. (2024) Pushkin at the Mass Grave. URL: Pushkin at the Mass Grave - by Jade McGlynn.

Nabozhniak, O., Tsekhanovska, O., Castagna, A., Khutkyy, D., Melenchuk, A. (2023). Revealing Russian influence in Europe: Insights from Germany, France, Italy and Ukraine. Kyiv: Institute of Innovative Governance.

Rudin, R. (2019). The Hidden Life of Monuments: Reflections from the Lost Stories Project. *Acadiensis*. 48 (1), 111–131. <https://doi.org/10.1353/aca.2019.0005>.

Hendl T., Burluyuk O., O’Sullivan M., Arystanbek A. (2024). (En) Countering epistemic imperialism: A critique of “Westsplaining” and coloniality in dominant debates on Russia’s invasion of Ukraine, *Contemporary Security Policy*, 45:2, 171-209, URL: DOI: 10.1080/13523260.2023.2288468.

Олег ГРИЩЕНКО,

старший викладач кафедри графічних мистецтв

Національної академії образотворчого

мистецтва і архітектури

ORCID : 0000-0002-7345-0171

**Презентація проєктів книги художника
студентів НАОМА
на міжнародному фестивалі «Книжковий арсенал».
Досвід 2014–2025 рр.**

Міжнародний фестиваль «Книжковий арсенал», який щорічно відбувається в Києві, за останні роки став однією з головних подій у галузі мистецтва книги. Він об'єднує події, присвячені книговидавництву, книжковому дизайну, ілюстрації та книзі художника. Щорічні теми «Книжкового арсеналу» відповідають актуальним викликам для української культури та її місцю в контексті глобального світу. В останніх фестивалях висвітлювались виклики, що постали перед українською культурою під час повномасштабної російської агресії. Завдяки широкому визнанню фестивалю «Книжковий арсенал» серед міжнародної спільноти проєкти, що презентовані в його межах, мають можливість працювати в діалозі як з професійною аудиторією, так і з великою кількістю глядачів.

Події, де було представлено книгу художника, передбачені програмою фестивалю майже кожного року. Це могли бути як окремі презентації книг, так і групові виставки.

Студенти НАОМА представили свої виставки на виставці української та чеської ілюстрації як спеціальний проєкт в 2015 році, що відбувся за кураторства спільноти ілюстраторів «Pictoric». Залучення студентів до міжнародних виставок було програмним рішенням кураторів, адже важливо для формування молодих художників презентувати їхні твори поряд із українськими і європейськими професіоналами. Такий підхід сприяє інтеграції українських молодих митців у європейський культурний простір.

На відміну від попереднього року в просторі «Мистецького арсеналу» були представлені вибрані курсові роботи з «книги художника» студентів НАОМА. В 2016 року в межах україно-французької виставки ілюстрації від «Pictoric» студенти НАОМА

представили уже два спеціально розроблені проєкти для презентації на фестивалі.

Перший з них — це «Семенко 100» (учасники: Катерина Лесів, Романа Рубан, Міша Букша, Ольга Гайдаш). Художники створили 100 невеликих книжечок, кожна з яких присвячена окремому віршу Михайля Семенка. Експозицію розміщено на спеціальній довгій полиці вздовж стіни, на якій в ряд містилося 100 книг. Таким чином отримано доступ до книг усім охочим, що могли читати вірш за віршем, просуюючись експозицією.

Другим проєктом на фестивалі в 2016 році були словники українських маловживаних слів, що складались з трьох книг, виконаних у графічних техніках (учасники: Аліна Комарова, Микола Степанов, Анастасія Пустоварова). Кожен художник обрав для себе свій стиль та техніку виконання для лімітованого накладу, такі як суха голка, монотипія, гравюра.

Ці два проєкти стали не просто ознайомчими зразками, коли твори студентів НАОМА переносились на презентацію у виставковий простір «Книжкового арсеналу», а повноцінними виставковими проєктами «книги художника» поряд з роботами запрошених міжнародних гостей. Такий розвиток студентських проєктів показує природне залучення молодих митців у професійне виставкове і фестивальне життя. Надалі багато з них брали участь у Європейських фестивалях «книги художника», фотокнижки та інших заходах, репрезентуючи українське мистецтво.

У наступні роки студентські проєкти «книги художника», створені під час навчання в НАОМА, були представлені як на окремих фестивальних стендах, присвячених лімітованим виданням, так і на конкурсі «Найкращий книжковий дизайн» у категорії «Експеримент». У 2024 році відзначено проєкти Юлії Покидько і Марини Щегельської. В подальшому їхні роботи представляли Україну на книжкових фестивалях Європи включно з Франкфуртським книжковим ярмарком, що є однією з найбільших світових подій для професійної аудиторії.

У 2025 році спеціальний проєкт «книга художника» від студентів НАОМА під кураторством Олени Старанчук представив добірку творів, виконаних в 2022-2025 роках. Такий часовий зріз пов'язаний з тим, що через пандемію та повномасштабне російське вторгнення не було можливості представити повноцінний

студентський проєкт, розроблений спеціально для фестивалю. Але ця виставка стала важливою в плані програмної присутності «книги художника» на фестивалі «Книжковий арсенал» та презентації студентів НАОМА в контексті міжнародної події. Цьому сприяло і експозиційне рішення, адже столи НАОМА з проєктами «книга художника» було розміщено в одному залі з виставковими колекціями кращих дитячих книг Японії, добірками переможців Болонського ярмарку дитячої книги, переможців конкурсу «Найкращий книжковий дизайн 2024».

Презентація «книги художника» студентів НАОМА за останнє десятиріччя у межах Міжнародного фестивалю «Книжковий арсенал» засвідчує розвиток молодого графічного мистецтва України та «книги художника» як динамічного сучасного медіа, надзвичайно цікавого для розуміння культури книги загалом. Також можна прослідкувати те, як участь з виставковими проєктами у фестивальній програмі стає своєрідним трампліном для студентів для подальших виставок у професійних конкурсах, фестивалях тощо. Це дає змогу поглибити досвід презентації сучасного українського мистецтва на міжнародній арені.

Алла ДЕДУРА,
аспірантка кафедри кінознавства
Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID:0000-0002-5409-0836

Естетичне опосередкування травми: від магічного реалізму до іронії буденного

Репрезентація травматичного досвіду в кіно часто здійснюється через непрямі естетичні стратегії, що дають змогу уникнути буквального зображення болю та відкривають простір для складнішого емоційного й символічного переживання. Одним із таких шляхів є магічний реалізм — художній прийом, що поєднує реальне і надреальне в єдиній логіці наративу. У фільмі «Лабіринт Фавна» (2006) Гільєрмо дель Торо створює кінематографічну модель переживання воєнної травми, де фантастичний світ, накладаючись на реальність, стає способом осмислення і подолання болю. Магічний реалізм у стрічці служить інструментом внутрішньої роботи з травмою — як колективною (громадянська війна в Іспанії), так і особистою (втрати, насильство, страх).

Символ лабіринту, що є центральним у фільмі, уособлює складний шлях посттравматичної свідомості. Головна героїня, дівчинка Офелія, намагається сформувати альтернативну систему цінностей, у якій би вона змогла зберегти свою ідентичність. Водночас капітан Відаль, одержимий контролем, спадкоємністю та авторитетом, не здатний переосмислити пережите. Його психічна фіксація набуває форми жорстокості, що веде до самознищення. Ця дихотомія виявляє два різні механізми проживання травми — через руйнування або через трансформацію. У «Лабіринті Фавна» травма показана не буквально, а через структуру наративу, візуальні мотиви та поєднання фантастичного і повсякденного.

Український режисер Антоніо Лукіч у фільмі «Мої думки тихі» (2019) обирає принципово іншу естетичну стратегію. Тут відсутні екстремальні події, міфологічні образи чи надреальні елементи, натомість джерелом емоційної напруги стає повсякденність, наси-

чена внутрішнім конфліктом, розчаруванням, мовчанням. Якщо Г. дель Торо за допомогою магічного реалізму прокладає шлях до символічного виходу, то у А. Лукіча травма «розчиняється» у буденному, подається через іронію, абсурд і нездатність до глибокої комунікації. Головний герой не має трагічного досвіду в традиційному сенсі. Його досвід постає як хронічне екзистенційне тло — втома, мовчазна напруга у стосунках із матір'ю, постійна невдача в спробах втечі від самого себе. Побутові епізоди, гротескові завдання на кшталт запису звуків тварин для відеогри покликані вивести героя за межі звичного, але зрештою фіксують його внутрішню інерцію.

Фокус А. Лукіча зміщується від архетипу до мікродеталей повсякдення. Тут репрезентація травми відбувається через нагромадження дрібних фрустрацій. Режисер не створює альтернативного світу. Він залишає глядача у реальності, де травматичний стан «зчитується між рядків» буденного. Іронія в цьому контексті слугує способом створення дистанції, що дає змогу глядачеві бачити приглушене, але послідовно вибудоване емоційне тло. Через мовчання, ніяковість і відсутність чіткої дії фільм формулює нову мовну модель післятравматичного стану.

Ключовим в осмисленні естетичного опосередкування травми, окрім структури наративу чи типу зображення, є ті способи, у які тіло й афект функціонують у візуальній мові фільму. У сучасному досвіді глядацького сприйняття дедалі більше уваги приділяється нерациональному, доартикуляційному рівню переживання — тому, що не можна сказати, але можна відчутти. У своїй праці «Притчі для віртуального: Рух, афект, відчуття» Браян Масумі наголошує на розриві між змістом зображення і його тілесною дією: існує певна «прогалина» між тим, що показано, і тим, як це діє на тіло. Емоційна сила зображення не завжди прямо пов'язана зі смисловою структурою чи логікою наративу. Те, що найбільше «відчувається», не обов'язково є тим, що найбільше «розуміється», і навпаки. За Б. Масумі, інтенсивність візуального досвіду живе поза логікою смислів: вона не підпорядковується мовній або семантичній організації, а існує як афективна, тілесна енергія, що діє паралельно до раціонального осмислення. Інакше кажучи, образи діють не лише через зміст, а через відчуття, які ми переживаємо тілом, навіть якщо не можемо це одразу пояснити.

Афект — це не емоція у звичному сенсі, а перед-емоційна інтенсивність, що несе в собі травматичну енергію ще до її усвідомлення. Кінематограф, на відміну від тексту, має привілейований доступ до цього рівня через монтаж, ритм, інтонацію, фокусування на тілесних реакціях. Наприклад, у «Моїх думках тихих» напруга виводиться не словами, а жестами, поглядами, мікрорухами — тіло говорить те, що замовчує мова, і ця парадоксальна присутність «мовчазної емоційності» стає ключем до репрезентації повільної, розсіяної травми.

Тут доречно звернутись до концепції етики мовчання, сформульованої Ж. Ранс'єром у праці «Емансипований глядач» (2009), де аналізується специфіка відносин між зображенням, глядачем і смыслом. Ранс'є ставить під сумнів мистецтво, що прагне пояснити, навчити чи донести однозначне послання, і натомість наголошує на потенціалі того, що залишається відкритим, непроартикульованим. У цьому — етична сила образу: не нав'язувати значення, а створювати простір для співпереживання, спостереження, тлумачення. Це і є те, що візуальна культура реалізує через естетику мовчання, паузи, відсутності, що особливо актуально в репрезентації травматичного досвіду.

У «Лабіринті Фавна» пафос фантастичного не знищує біль, а дає змогу зберегти його символічну гідність, відтінює межі того, що неможливо сказати прямо. У фільмі А. Лукіча — навпаки: мовчання стає єдиною можливою мовою, бо будь-яка відкрита емоційність звучала б як фальш. У цьому сенсі обидва режисери обирають етичну стратегію невтручання у смисл, залишаючи глядачеві право на власне розуміння.

Обидва фільми, попри естетичну відмінність, працюють з тим, що Енн Каплан називає етикою глядача (*ethics of spectatorship*) — питанням, як зображати травму так, щоби не зрадити її складність, не перетворити на естетичний об'єкт чи емоційне кліше. У близькому контексті Джудіт Батлер у книзі «Рамки війни: Коли життя заслуговує на оплакування?» порушує питання візуальної вразливості і визнання втрати як значущої, підкреслюючи, що звернення до болю в зображенні — це завжди не лише естетичний, а й етичний акт.

Естетичне опосередкування травми у кінематографі можна розглядати як форму роботи з «невидимим», що не допускає

буквальної репрезентації. В обох випадках — і у Г. дель Торо, і у А. Лукіча — фільми створюють особливі «пороги» між світами: фантастичним і реальним, емоційним і буденним, символічним і тілесним. Ці «пороги» стають точками входу до травматичного досвіду, уникаючи прямої мови, а сама травма постає як наявна структура сприйняття, що змінює відчуття реальності.

Опосередкування тут набуває терапевтичного ефекту. Воно не пропонує катарсису, але формує умови для візуального співпереживання, що активує «повільне» розуміння — через образ, мовчання, напругу. У цьому виявляється глибинний зв'язок між естетикою та етикою: від гіперболізованої символіки до майже непомітної емоційної вібрації.

Аналіз фільмів «Лабіринт Фавна» та «Мої думки тихі» демонструє дві естетичні моделі репрезентації травми: символічну (через магічний реалізм) і постіронічну (через буденність). Ці моделі не є взаємовиключними, а репрезентують різні режими переживання: від архетипового болю до повільного зникнення емоцій у фоні щоденного. У кожному з фільмів мова кіно окреслює власну «географію» травми, де звична реальність поступово змінюється, стає відстороненою, подекуди химерною. Естетичне опосередкування не зменшує силу травми — воно робить її доступною для співпереживання, зберігаючи водночас її складність і невимовність.

Використані джерела:

Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* Verso. 219 p.

Kaplan, E. A. (2005). *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature.* Rutgers University Press. 208 p.

Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation.* Duke University Press. 338 p.

Rancière, J. (2009). *The emancipated spectator.* Verso. 138 p.

Віолета ДЕМЕЩЕНКО,
докторка філософії (PhD, історія), кандидатка
історичних наук, доцентка,
завідувачка відділу культурної антропології
Інституту культурології НАМ України
ORCID: 0000-0001-8296-4628

Творчі пошуки видатного українського режисера XX століття Сергія Маслобойщикова

Сергій Володимирович Маслобойщиков — визначний український графік, сценограф, театральний режисер, театральний художник, дизайнер театральних костюмів, актор, отже, надзвичайно обдарована особистість. Він є Заслуженим діячем мистецтва України, лауреатом Національної премії України ім. Т. Шевченка, на сьогодні викладач Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

У книзі «От з такого ми світу» академік Вадим Скуратівський наводить деякі факти з біографії митця. Так, починаючи з кінця 1960-х, а особливо впродовж 1970-х після Художнього інституту, після кількох років Київського театального інституту імені І. Карпенка-Карого, кінофакультету, і Вищих режисерських курсів у Москві він працював у всіх напрямках — «явище, яке нечасто зустрінеш в епоху жорсткого поділу праці, зокрема художньої. Я знаю лише одну людину, спроможну так діяти, П'єра Паоло Пазоліні, прозаїка, блискучого поета, драматурга, перекладача з давньогрецької і англійської» (Скуратівський, 2024, 346). В. Скуратівський зазначає також, що Маслобойщиков переходить від живопису до графіки, від графіки до ролі театального художника, сценариста й кінохудожника тому, що увесь час шукає певну художню істину — «що таке людина, звідки вона, нащо вона» (Скуратівський, 2024, 347).

С. Маслобойщиков у своїх фільмах приділяє увагу історичному процесу, переосмисленню кризових явищ сучасності. Вперше у 1990 році його дипломну роботу було представлено у програмі Каннського кінофестивалю. Загалом документальні та ігрові фільми режисера демонструвались у багатьох країнах світу та

отримали близько 40 нагород на вітчизняних і міжнародних фестивалях. У тому числі ігрові: «Сільський лікар» (1988), «Інший» (1989), «Співачка Жозефіна й Мишачий народ» (1994), «Шум вітру» (2002).

Неігрові роботи митця, а почасти як телережисера, присвячені найбільш помітним явищам світової культури й історії: «Світ Сашка Шумовича» (1997), «Монологи» (серія телепрограм, 1997-1998), «...від Булгакова» (1999), «Дві сім'ї» (2000), «Лідер» (2000), «Nevseremos'!» (2005), «Український аргумент» (2014); «Свій голос» (2016) тощо. В усіх своїх фільмах режисер виступає як сценарист. Як театральний режисер він створив близько 20 спектаклів, як театральний художник — понад 50 вистав, і це доволі серйозний внесок в українське мистецтво.

«Маслобойщиків — унікал, він зробив ілюстрації до безліч книжок, пише п'єси, сценарії, прозу, викладає. Поставив двадцять оперних і балетних спектаклів у головних угорських театрах, ще тоді, коли Україна мала нормальні відносини з угорським новим режимом. У комедії «Міщанин-шляхтич» одного героя стилізував під Орбана. Коли колишній комсомольський вождь комуністичної Угорщини побачив це, „угорські пригоди” Маслобойщикова закінчилися, а спектаклі були прекрасні і дуже різні» (Скуратівський, 2024, 351).

Режисер є чотириразовим володарем почесної нагороди «Київська Пектораль»: за кращу режисерську роботу у виставах «Дон Жуан» (1997 р.) і «Гедда Габлер» (2001 р.) в київському Молодому театрі, за виставу «Дон Жуан» (1997 р.) і «Гедда Габлер» (2001 р.) в київському Молодому театрі, за виставу «Буря» в Національному драматичному театрі ім. Івана-Франка, за кращу сценографію балету «За двома зайцями» в Національному театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка (2018 р.). Відзначений численними нагородами, а також Золотою медаллю Національної академії мистецтв України в галузі театру (1989 р.). За виставу «Verba» за мотивами драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» нагороджений Національною премією України імені Тараса Шевченка у 2021 році.

Використані джерела:

Вадим Скуратівський. (2024). От із такого ми світу. Спомини і роздуми. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 440 с.:іл.

Іван ДІУЛІН,
*молодший науковий співробітник
відділу культурної спадщини
та пам'яткоохоронної справи
Інституту культурології НАМ України
ORCID: 0009-0003-7263-968X*

“М’яка сила” мистецтва інформаційного впливу в контексті сучасних культурних протистоянь

У сучасному світі, що перенасичений інформацією і дедалі більше нею керований, стає дедалі важче не лише розрізнити правду від брехні чи невинну творчу фантазію від навмисно спроектованої шкідливої вигадки, а й навіть причину від наслідку чи певну дію від її результату. Найбільш очевидним поясненням цього видається інформаційна революція, що окрім явного прогресу для людства, як-от вибухового розвитку комп’ютерних систем і мереж для швидкісної обробки й передачі даних та знань і зумовленого цим економічного зростання, спричинила й появу як новітніх комунікаційних середовищ (приміром, соцмереж), до яких пересічна людина готовою аж ніяк не була, так і постання потужних позадержавних гравців — ІТ-корпорацій, що заради прибутку почали активно змагатися за увагу та свідомість користувачів усіма можливими, зокрема не обтяженими етикою, методами, змінюючи не завжди на краще світогляд та поведінку мільярдів людей та під завісою цифрового шуму алгоритмізуючи світ на свій смак. Проте не менш важливим аспектом складності однозначного трактування сучасності є розмиття меж між колись чітко окресленими площинами впливу на різні сфери людського життя та зміна агентів цього впливу. Трансформація самої природи міжнародних відносин, що відбулася наприкінці ХХ — на початку ХХІ століть унаслідок багатьох чинників (завершення Холодної війни та зміна біполярної системи США-СРСР на багатополярну, глобалізація економіки та зростання взаємозалежності між країнами, демократизація інформації та прискорення науково-культурного обміну, поява і посилення недержавних силових суб’єктів, здорожчання та невисока ефективність політики прямого примусу тощо), суттєво змістила суб’єктність безпосередньо держави в бік

міжнародних інституцій, корпорацій та недержавних утворень, що почали відігравати суттєву роль у вирішенні багатьох питань, і підкреслила низьку дієвість “жорсткої сили” з оперттям переважно на військову потугу, сформувавши таким чином запит на нову форму силової дії на опонентів. Цю форму відомий політолог та філософ Джозеф Най окреслив терміном “м’яка сила”: “Цей другий аспект сили — який виникає, коли одна країна змушує інші країни бажати того, чого бажає вона сама — можна назвати кооптивною або м’якою силою на противагу жорсткій або командній силі, яка змушує інших робити те, чого вона бажає” (Nye, 2023,12).

За словами Ная, м’яка залучальна сила не менш важлива за жорстку наказову силу, адже держава не зустрічатиме опору здійсненню своїх бажань, якщо її діяльність буде легітимною в очах інших суб’єктів права, а створення чи підтримка міжнародних інституцій, що спонукатимуть інші країни до спрямування чи обмеження своєї діяльності у прийнятний для домінантної держави спосіб, допомагатиме їй уникати застосування доволі дорогих механізмів примусового впливу. Окрім того, привабливі культура та ідеологія можуть забезпечити державі велику кількість прихильників, а впровадження міжнародних соціальних норм, що узгоджуються з її власним суспільством, — убезпечити від необхідності радикальних чи нагальних змін (Nye, 2023,12).

Концепція «м’якої сили», попри різні трактування (скажімо, тлумачення сили як накопичувального ресурсу чи ставлення до неї як до поведінково-орієнтованого активу) та невпинну еволюцію (поява нових підвидів силових та соціальних впливів внаслідок технологічного прогресу), стабільно зберігає свої основні ознаки: “...вона функціонує шляхом прямого або непрямого перетворення ставлення цільової аудиторії в іноземних країнах; вона має довший операційний часовий горизонт порівняно з жорсткою силою і більше підходить для досягнення загальних, а не конкретних цілей; вона не перебуває виключно під контролем уряду країни, а є спільною для всього громадянського суспільства” (Nye, 2021, 206). Природно, що ефективність «м’якої сили», яка суттєво залежить від рівня розвитку суспільства, є вищою в усталених демократіях, привабливість яких зумовлена не лише економічним чи культурно-освітнім потенціалом, а й свободою слова, дотриманням прав людини, прозорістю та підзвітністю урядових структур, вираже-

ною зовнішньою політикою тощо. Але в сучасному світі, що дедалі глибше занурюється в епоху популізму та постправди, ізоляціонізму під личиною протекціонізму та авторитаризму як замаскованого, так і неприховано-брутального (деколи і з фашистськими проявами), інструменти «м'якого впливу» можуть використовуватися й у цілком антидемократичний спосіб, що надаватиме суб'єктам-зловмисникам певні тактичні переваги чи перемоги, щоправда лише в короткостроковій перспективі. Саме тому на додачу до поняття «м'яка сила» дослідники Крістофер Вокер, Шанті Калатіл та Джессіка Людвіг вводять в обіг термін «гостра сила», який пояснюють так: «Те, що ми досі розуміли під поняттям “м'яка сила” у контексті авторитарних режимів, можна було б більш точно назвати “гострою силою”. Авторитарні спроби впливу є “гострими» в тому сенсі, що вони пронизують, проникають або пробивають інформаційне середовище в цільових країнах. У жорсткій новій конкуренції, що розгортається між автократичними та демократичними державами, техніки “гострої сили” репресивних режимів слід розглядати як вістря їхнього кинджала — або, власне, їхнього шприца. Ці режими не обов'язково прагнуть “завоювати серця і уми”, що є загальною основою для зусиль “м'якої сили”, але вони, безсумнівно, прагнуть керувати своєю цільовою аудиторією, маніпулюючи або отруюючи інформацію, яка до неї доходить» (www.ned.org/wp-content/uploads/2017/12/Introduction-Sharp-Power-Rising-Authoritarian-Influence.pdf).

Утворення соціальних медіаплатформ як новітньої магістралі для обміну даними та наративами кардинально змінило і міжнародну комунікацію, і спосіб, у який країни здійснюють свій «м'який вплив», що створило як безпрецедентні можливості, так і серйозні загрози. Коли традиційна дипломатія, заснована на особистих зустрічах, офіційних переговорах та діяльності посольств, поступається місцем дипломатії цифровій, з її віртуальними засіданнями, онлайн-дискусіями і майже миттєвим реагуванням мільйонів користувачів, то остання виявляє значно більшу вразливість до атак на свою основну складову — інформаційну. Такі напади є виявами саме “гострої сили”, що не лише погіршує динаміку міжнародних відносин, а й може підважувати довіру до самого цифрового середовища спілкування. «Наприклад, використання алгоритмічних упереджень на таких платформах, як Facebook

та Х, може сприяти поширенню неправдивих наративів, особливо в політично напружених ситуаціях», адже «Ворожі та недержавні суб'єкти також мають широкий доступ до тих самих цифрових інструментів, і використовують їх для підризу міжнародної громадської думки через дезінформацію, що призводить до розмиття межі між м'якою та жорсткою силою. У свою чергу, цифрова маніпуляція впливає на легітимність та ефективність традиційних дипломатичних зусиль» (<https://saisreview.sais.jhu.edu/the-role-of-soft-power-in-the-digital-age/>).

Промовистим прикладом успішної дезінформаційної кампанії серед іноземних громадян стало втручання росії в президентські вибори у США 2016 року, коли практично автоматизоване поширення наративної омані відбувалося переважно через соцмережі (т. зв. «ботоферми», «фабрики тролів» тощо). Маніпуляція громадською думкою активно використовується і в КНР, що показово засвідчили демократичні протести у Гонконзі 2019 року, впродовж яких масштабна дискредитація протестувальників та розправи над ними, залякування місцевого населення та посилені цензура, приховування фактів та відверта брехня, поширювана пропекінськими проксі через різні медіаплатформи та у світових ЗМІ, дозволили материковому Китаю виправдати жорстке придушення демократичного руху та значно обмежити автономію Гонконгу.

Може скластися враження, що і «м'яка» і «гостра сили» досить схожі, бо обидві покликані діяти на свідомість цільової аудиторії та забезпечувати результат без явного зовнішнього примусу. Але на думку Ная, характер цих впливів різниться: «м'який» визначається відкритістю та привабливістю, «гострий» — замкненістю та спотворенням. Дослідник зазначає, що заради переконання (чи то реклами), що є опосередкованою привабливістю, певний агент впливу формує смислові рамки комунікації. Коли формування рамок помірне, тобто посилює привабливість таким чином, що зберігає значущий добровільний вибір цільового об'єкта, то воно залишається «м'якою силою». Екстремальне ж формування (брехня, обман, підтасовування фактів), яке сильно спотворює реальність і, таким чином, позбавляє об'єкт значущого вибору, підпадає під категорію «гострої сили» (чи навіть жорсткого примусу). «М'яка сила» напряму залежить від добровільного вибору, достатнього для того, щоб можна було аналітично описати об'єкт

як позитивно приваблений чимось, вона також залежить не від правдивості, а від намірів агента представити правдиву або неправдиву інформацію (Nye, 202, 203).

У цьому контексті доцільно згадати також явище пропаганди — систематичного поширення певним чином опрацьованої чи підготовленої інформації, ідей, поглядів, доктрин з метою впливу на громадську думку або поведінку, — що може виступати потужним інструментом для обох силових полюсів. Попри переважно негативну конотацію цього терміна пропаганда буває позитивною, коли здійснюється в інтересах тих, на кого скерована, через правдиві, хоч і вибіркові, повідомлення з метою досягнення соціальної гармонії, підтримки етичних цінностей чи принципів, створення привабливого іміджу тощо. Тоді як негативна пропаганда приносить вигоду лише обмеженому колу зацікавлених осіб (наприклад, автократу, що придушує опозицію) та послуговується маніпуляціями, викривленням фактів, ксенофобією та дегуманізацією опонентів з метою контролю над цільовою аудиторією, підриву усталених порядків (країн, інституцій), завдання шкоди тощо.

Природно, що позитивну або конструктивну пропаганду пов'язують з «м'якою силою», а негативну (деструктивну) — з «гострою силою» чи іншими формами жорстких впливів. На думку дослідника комунікаційних технологій Георгія Почепцова, головним завданням пропаганди є утримування контакту з аудиторією, що часто є важливішим за саму передачу інформації (<https://detector.media/infospace/article/241319/2025-05-29-propaganda-ne-shchastya-a-neobkhidnist-shchopravda-informatsiyna/>).

Контакт, його тривалість та успішність визначаються не лише формою подачі (заздалегідь оброблені дані, підготовлені дискурси), а й формою передачі (обрані канали) інформації, для означення якої дослідник пропонує «...користуватися терміном не “інформаційні”, а “комунікативні канали”, оскільки робочою є не стільки сама інформація, скільки її контексти, наприклад, хто й кому це передає» (<https://detector.media/infospace/article/241319/2025-05-29-propaganda-ne-shchastya-a-neobkhidnist-shchopravda-informatsiyna/>). Почепцов наголошує, що «Інформаційний канал — це акцент на інформації, комунікативний — ураховує комунікативне середовище. Інформаційний канал бачить те, що перед очима, комунікативний — наслідки побаченого. Лише інфор-

мація й інформаційний канал не дають нам змоги аналізувати й прогнозувати стимули та реакції на інформаційну передачу, концентруючись лише на контенті.

Пропаганда — це саме комунікативний канал. Дещо перебільшуючи, можна сказати, що в цьому випадку реакції одержувача важливіші за саму інформацію. Тобто передачі підлягає те, що приносить найбільшу реакцію масової свідомості, причому саме ту, яка й потрібна» (<https://detector.media/infospace/article/241319/2025-05-29-propaganda-ne-shchastya-a-neobkhidnist-shchopravda-informatsiyna/>). А найшвидшу і, часто, найефективнішу реакцію суспільства можна одержати через пряме чи опосередковане втручання в його емоційну сферу. Причому розповсюдження правдивої інформації чи подача достовірних фактів у нейтральний чи аналітично-відсторонений спосіб за дієвістю суттєво програє прямій дезінформації — поширенню брехні і деструктивних даних під виглядом переконливих та вагомих повідомлень, підкріплених чи увиразнених почуттєвим тлом.

У науковій роботі 2024 року, опублікованій шведським Інститутом досліджень психологічного захисту Лундського університету, йдеться про експлуатацію психологічних процесів в операціях інформаційного впливу, зокрема аналізується їхня емоційна складова: «Емоції відіграють центральну роль у поширенні дезінформації. Дослідження показують, що люди частіше діляться інформацією, яка викликає емоційну реакцію, що робить емоційно заряджені повідомлення більш впливовими, ніж нейтральні. Дезінформація часто використовує такі емоції, як страх, гнів або надія, щоб обійти аналітичне мислення, спонукаючи до швидкого прийняття або поширення неправдивих наративів. Ці емоційно заряджені повідомлення можуть порушувати критичне мислення та перешкоджати осмисленню дійсності, змушувати людей реагувати імпульсивно, покладатися на почуття, а не на логіку при оцінюванні інформації» (Grahn, & Pamment, 2024, 7). Автори цього документа (Гран та Паммент) наголошують, що емоції є прямою реакцією на когнітивні процеси, тому суттєво впливають і на міркування та переконання індивіда. Подія, явище чи об'єкт взаємодії запускає в свідомості процеси сприйняття та внутрішнього оцінювання, народжені в ході цього думки можуть викликати емоції, а ті, своєю чергою, спонукають до певних дій. Основним чинником

оцінки виступає особиста значущість події, що може пояснити, чому дезінформація, яка відповідає переконанням або ідентичності людини, викликає сильну, майже автоматичну реакцію. Поширенню омані сприяють і когнітивні упередження, коли люди шукають лише інформацію, що підтверджує їхні вже існуючі переконання, або свідомо занурюються в інформаційну бульбашку, яка відфільтровує все, що суперечить їхнім поглядам, свідомо уникаючи зміни чи розширення свого світогляду. Ускладнює перевірку фактів також надшвидкий інформаційний трафік сьогодення, коли у споживача просто не вистачає часу чи сили волі ввімкнути аналітичне мислення, адже значно простіше сприйняти емоційно забарвлені контексти та сформувані висновки на підставі установлені точки зору і знайомих почуттів. Гран та Паммент це підсумовують так: «Дослідження також показують, що провокування емоційних реакцій може спрямовувати мислення людей у бажаному напрямку, що часто призводить до неточних суджень про достовірність контенту. Особи, які перебувають у стані підвищеної емоційності, більш схильні вірити дезінформації. Емоції також пов'язані з пам'яттю, що робить емоційно заряджену інформацію більш переконливою і запам'ятовуваною. Дезінформаційні кампанії використовують це, застосовуючи емоції для забезпечення швидкого поширення і тривалого збереження неправдивих повідомлень» (Grah, & Pamment, J2024, 8).

Усе описане досі — це спроба додати лише кілька штрихів до складної та багатогранної картини сучасного глобалізованого світу, прошитого фізичними та віртуальними мережами суб'єктів та об'єктів і їхніх взаємозв'язків та взаємовпливів, що внаслідок нестримного технічного поступу чимдуж заглиблюється у множинність своїх цифрових іпостасей, у картини, що переважно постають в інформаційній площині. Як влучно зауважує Почепцов: «Інформаційний простір став якщо не першим, то точно провідним простором, у якому ми живемо. Зрозуміло, що контролювати його легше, ніж реальність, яка не так легко піддається трансформаціям. Та й узагалі ми не можемо знати повністю наш світ реальності, ми знаємо його крізь інформаційний світ» (<https://detector.media/infospace/article/242606/2025-07-15-propaganda-transformuietsya-ale-ne-znykaie/>). Отже, інформаційний світ — це сучасний фронтір, арена змагань, де кожен учасник, аби зберегти

свою суб'єктність і не стати об'єктом примусу чи деструкції, повинен сам майстерно впливати на інших і задавати динаміку корисних та, що важливо, взаємовигідних змін. Така компетенція не з'являється зненацька, а є результатом значної роботи з розвитку внутрішніх структур і зовнішніх механізмів взаємодії та практичного впровадження напрацьованих стратегій впливу найперше в інформаційній площині, тому для її позначення доречним буде ввести термін «мистецтво інформаційного впливу». Докладніше означити «мистецтво інформаційного впливу» можна так: це цілеспрямована, багатовимірна та доволі гнучка діяльність, що поєднує майстерне використання різноманітних інформаційних потоків, каналів комунікації, психологічних механізмів та інтерпретаційних методик, з метою формування суспільної думки, утвердження певних стереотипів чи переформатовування масової свідомості, зміни поведінкових шаблонів чи процесу прийняття рішень у конкретних цільових аудиторіях задля досягнення стратегічних цілей суб'єкта або агента впливу з уникненням прямого застосування фізичного примусу. Оскільки це комплексне поняття, то воно неминуче поєднує в собі означені вище “м'яку” та “гостру сили”, елементи жорсткої сили (наприклад, кібератаки як примус через спричинений ними інформаційний хаос), конструктивну пропаганду та дестабілізаційні пропагандистські практики, етичну комунікацію та емоційний шантаж тощо. Але з урахуванням того, що саме м'які методи впливу зарекомендували себе як найбільш результативні, спричиняючись до створення глибших та стійкіших міжсуб'єктних зв'язків, доцільно розглядати їх як основу сучасного «мистецтва інформаційного впливу». Відповідно, складовими такого мистецтва слід вважати: відданість цінностям демократії, прав людини, свободи слова, верховенства права, гендерної рівності, соціальної справедливості (послідовне дотримання цих норм у внутрішній та зовнішній політиці країни стає привабливою моделлю для інших); продумана та відповідальна поведінка на міжнародній арені, що передбачає активну участь у вирішенні глобальних проблем, гуманітарні та миротворчі ініціативи (підвищення легітимності та морального авторитету держави посилює її кооптивний потенціал); сильна економіка та інтенсивний науково-технічний розвиток (стабільність доходів та високий рівень життя, інновації, відкритість до торгівлі виступа-

ють потужним стимулом для розвитку партнерських відносин та запозичення релевантних практик); публічна дипломатія як основа прозорої комунікації урядових структур зі світовою спільнотою (гуманітарний потенціал країни перетворюється у реальний вплив на іноземні аудиторії); культурна політика (найпомітніший та, здебільшого, найдієвіший спосіб заявити про привабливість конкретного соціального утвору (країни/нації/народу/етносу) шляхом поширення автентичного мистецтва, музики, кіна, літератури та багатьох інших творчих його виявів, включно з освітніми програмами та спортивними досягненнями).

Культура як комплекс матеріальних та нематеріальних цінностей, етичних норм, звичаїв і правил, історично набутих соціумом для його збереження та гармонізації, та, загалом, як сукупність усіх видів людської діяльності та її результатів (наука, технології, освіта, мистецтво, мораль, уклад життя, світогляд тощо) по праву претендує на роль центральної “м’якої сили” в контексті мистецтва інформаційного впливу. Культура формує як колективну ідентичність, так і особисту парадигму реальності кожного індивіда, визначає способи людської взаємодії зі світом, його пізнання та осмислення. Однак сучасність диктує порядок денний, у якому немає часу та й місця для «пізнання та осмислення», проте дедалі чіткіше проступає гасло, інспіроване здебільшого автократично-олігархічними режимами та деякими ураженими демократіями: «пізнай свого ворога, осмисли його вразливості та атакуй першим». Така «культура протистояння» суперечить принципам загального співіснування та культурі в широкому розумінні, як чиннику об’єднання людських активів та матеріальних ресурсів заради спільного блага цивілізації. Можна припустити, що (з великою часткою вірогідності) практично всі конфлікти у світі незалежно від зовнішніх ознак чи приводів (економічні вигоди чи надприбутки, військові зазіхання через амбіції лідерів чи потреби в ресурсах, етнічна ворожнеча або расова нетерпимість, боротьба транснаціональних корпорацій за панування тощо) ґрунтуються передовсім на культурних першопричинах (несумісність загальноприйнятих цінностей чи пріоритетів, конфлікт вартісних шкал чи їхня повна відсутність, спотворене маніпуляціями світосприйняття, недостатній рівень суспільного розвитку чи гостра опозиція розвитку цивілізаційному — ось далеко не повний перелік

подібних причин, що потребують подальших серйозних культурологічних досліджень). Так, широкомасштабна війна росії проти України, що триває вже понад три роки, є вельми наочним, попри свою жакливо-трагічну сутність, підтвердженням означеної думки, адже культурне протистояння імперсько-зашкарублого шовіністичного неонацистського «руського міра» та молоді і ще не надто стійкої людиноцентрично-проєвропейської української демократії є невід'ємною її частиною. Системне знищення та викорінення української ідентичності з боку росії найперше виявляється в цілеспрямованому руйнуванні культурних об'єктів та визначних пам'яток архітектури. За даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, станом на 21 липня 2025 р. через російську агресію в Україні зруйновано та пошкоджено 1528 пам'яток культурної спадщини та 2359 об'єктів культурної інфраструктури, з яких 471 — повністю знищено (<https://mcsc.gov.ua/news/1528-pamyatok-kulturnoyi-spadshhyny-ta-2359-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyu/>). Також росія активно впроваджує свою деструктивну пропаганду на тимчасово окупованих територіях з метою «денацифікації» та «русифікації» українського населення, ціллю якої є не стільки дорослі, яких можна просто тримати в страху, скільки діти, яким можна легко нав'язати спотворений образ благородного російського визволителя замість правдивого образу нещадного і жорстокого окупанта. Ідеологічне навіювання та дезінформація виповнюють будь-які вияви культури: літературу і музику, кіно та мультиплікацію, спорт і релігію тощо. Країна-окупант активно використовує маніпулятивні практики гострої сили і відверто жорсткий примус і на світовій арені, де культурна сфера та інформаційний простір стають для неї черговими площинами боротьби за домінування та вплив на міжнародну громадську думку з метою виправдання власної агресії та дискредитації України. Натомість український культурний опір росії полягає не лише у прямій відповіді на її збройну інтервенцію, а й характеризується процесом глибинного переосмислення свого спадку та місця у світі, конституванням національної ідентичності та інтенсифікації заходів з її утвердження та захисту. Прикладами культурного спротиву є деколонізація та дерусифікація культурного простору (перейменування топонімів та демонтаж пам'ятників, пов'язаних

з росією та СРСР, вилучення російської та радянської літератури з бібліотек і освітніх програм, заборона співпраці з російськими науковцями чи посилянь на їхні роботи в академічних публікаціях), використання різноманітних культурних проявів як інструментів національного опору (створення, поширення та популяризація української музики, кіна, літератури, мистецтва), мовні ініціативи (законодавча та суспільна підтримка української мови як засадничої складової націєтворення на противагу російськомовним впливам країни-агресора), проактивна культурна дипломатія (участь у міжнародних культурних проектах, виставках та фестивалях, співпраця з міжнародними партнерами заради повноцінної презентації української культури у світі, протидії російській дезінформації шляхом формування позитивного іміджу нашої держави), захист та документування пошкоджених внаслідок війни об'єктів культурної спадщини України та планування їхнього відновлення тощо. Отже, досвід російсько-української війни свідчить про те, що боротьба духовна (за право самоідентифікації та незалежного розвитку) не менш важлива за боротьбу фізичну (за власні території та виживання), адже коли культура постає полем битви за ідентичність та історичні наративи, то з її складових можуть формуватися як інструменти агресії (з боку росії, як нападника) так і стратегічного опору (з боку України, як сторони що захищається). У ширшому геополітичному контексті це означає, що культурна привабливість і здатність формувати домінантні сенси за своєю значущістю не поступаються військово-економічним потугам, орієнтованим на традиційну силу жорсткого примусу.

У підсумку варто зазначити, що в сучасному світі, що входить у чергову епоху турбулентності, в якій довіра є в дефіциті, інформаційні війни стають нормою, а локальні конфлікти дедалі частіше переростають у масові збройні протистояння, зростає потреба не стільки в традиційних жорстких засобах стримування, скільки у новітніх методиках кооптивного впливу на опонентів задля досягнення значно ґрунтовніших та триваліших зовнішньополітичних результатів, а мистецтво інформаційного впливу через «м'яку силу» культурних ініціатив стає майже стратегічною необхідністю, адже дає змогу не лише просувати власні національні інтереси, а й формувати зорієнтований на міжнародну співпрацю стабільний та передбачуваний геополітичний устрій.

Використані джерела:

Нье, J. S. (2023). *Soft Power and Great-Power competition: Shifting Sands in the Balance of Power Between the United States and China*. Springer. URL.: <https://doi.org/10.1007/978-981-99-0714-4> (дата звернення 20.03.2025).

Нье, J. S. (2021). Soft power: the evolution of a concept. *Journal of Political Power*, 14(1), 196–208. URL.: <https://doi.org/10.1080/2158379X.2021.1879572> (дата звернення 25.03.2025).

International Forum for Democratic Studies, *Sharp Power: Rising Authoritarian Influence* (Washington, D.C.: National Endowment for Democracy, 2017). URL.: www.ned.org/wp-content/uploads/2017/12/Introduction-Sharp-Power-Rising-Authoritarian-Influence.pdf (дата звернення 12.04.2025).

Ahmed, S. (2025, March 10). The Role of Soft Power in the Digital Age. *The SAIS Review of International Affairs*. URL.: <https://saisreview.sais.jhu.edu/the-role-of-soft-power-in-the-digital-age/> (дата звернення 12.04.2025).

Почепцов Г. (2025, 29 травня). Пропаганда не щастя, а необхідність. Щоправда, інформаційна. Детектор медіа. URL.: <https://detector.media/infospace/article/241319/2025-05-29-propaganda-ne-shchastya-a-neobkhidnist-shchopravda-informatsiyna/> (дата звернення 30.05.2025).

Grahn, H., & Pamment, J. (2024). *Exploitation of Psychological Processes in Information Influence Operations: Insights from Cognitive Science* (Working Paper 4). Psychological Defence Research Institute, Lund University. <https://www.psychologicaldefence.lu.se/sites/psychologicaldefence.lu.se/files/2024-12/WP4ExploitationOfPsychologicalProcessesInInformationInfluenceOperations.pdf>

Почепцов Г. (2025, 15 липня). Пропаганда трансформується, але не зникає. Детектор медіа. URL.: <https://detector.media/infospace/article/242606/2025-07-15-propaganda-transformuietsya-ale-ne-znykaie/> (дата звернення 17.07.2025).

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. (2025, 23 липня). 1528 пам'яток культурної спадщини та 2359 об'єктів культурної інфраструктури постраждали в Україні через російську агресію. URL.: <https://mcsc.gov.ua/news/1528-pamyatok-kulturnoyi-spadshhynyta-2359-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyu/> (дата звернення 23.07.2025).

Шот Я. (2025, 15 червня). Пам'яті Джозефа Ная: ким був “творець м'якої сили” та чому ви маєте його прочитати. Аналітичний центр ADASTRA. URL.: <https://adastra.org.ua/blog/pamyati-dzhozefa-naya-kim-buv-tvorec-myakoyi-sili-ta-chomu-vi-mayete-jogo-prochitati> (дата звернення 16.06.2025).

Юлія ДОБРОНОСОВА,

кандидат філософських наук,

доцент

Національного транспортного університету

ORCID ID: 0000-0001-5891-8226

**«М'яка сила» сучасної української поезії
в культурній дипломатії:
інтерекзистенціальні підстави
та досвід трансляції образів**

Так оприявлюється через
голос українського поета
чорна симфонія геноциду.
Така лиш лунає поезія
з оркестрової ями війни
і покривається попелом
тиші.

Олена Герасим'юк «Пам'яті Маріуполя»

Сьогодні українське мистецтво є важливою складовою сучасних тактик і стратегій культурної дипломатії, котрі уможливають презентацію на глобальному рівні загроженого українського життєсвіту та розкривають комунікативний потенціал мистецьких практик у міжкультурній комунікації. Осмислення екзистенційного характеру російсько-української війни потребує врахування філософського розуміння феномена визнання, адже роль у культурній дипломатії українських письменників пов'язана з етичними аспектами репрезентації української культури у світі. Повсякдення війни в образах української поезії навіть за умов існування її перекладів містить частку неперекладності, що ускладнює трансляцію смислів, але перформативний характер поетичних висловлювань відкриває нові можливості міжкультурної комунікації. Метою нашого розгляду є виявлення специфіки досвіду трансляції образів сучасної української поезії в рамках культурної дипломатії на основі актуалізації інтерекзистенціальних підстав появи образів. Ще 2022-го під час ініційованого часописом «Філософська думка» круглого столу, присвяченого осмисленню феномена

війни, Людмила Ситниченко наголосила, що російсько-українську війну варто означити як трагічно-екзистенційний спосіб боротьби за визнання можливості існування окремого українського життєвого і культурного світу. З перспективи цього розуміння завдання культурної дипломатії мають бути пов'язані з політиками визнання українців як цінних Інших у світі на основі визнання цінностей українського життєсвіту та пошуку місць появи спільних сенсів у взаємодії з представниками інших культур.

Окреслення ролі мистецтва в культурній дипломатії передбачає врахування досвіду обміну образами з фіксацією екзистенціалітету та інтерекзистенціалітету людського існування. Сучасний глобалізований світ почасти є світом моральної нечутливості, в якому певні Інші можуть бути вилучені за суспільною згодою з етичної оцінки. З огляду на це осердям зусиль української культурної дипломатії в умовах фізичної загроженості української культури та її носіїв стає діяльність, спрямована на опір такому вилученню українців. Діяльність українських митців актуалізує етичні аспекти визнання, основою чого є здатність мистецтва проявляти інтерекзистенціалітет і комунікативний потенціал людського існування. За спостереженням Сергія Пролеєва (Пролеєв, 2024), сучасний світ є простором взаємодії між культурами або дійсністю. У культурній дипломатії, яка працює з питаннями визнання, акцент на взаємодії є засадничим. «М'яка сила» літератури зумовлена тим, що зустріч-подія з українською поезією та поетами як носіями цінностей українського життєсвіту може змінювати читачів/слухачів, котрі є представниками інших культур. Тут ми повинні врахувати трансформацію всіх учасників взаємодії, котрих до неї як до події ніби й не існує в тому вигляді, коли починають взаємодіяти. Завдяки медіальності поезії у зустрічі Дієвців (українських поетів, що є культурними дипломатами) та Інших (представників аудиторії в інших країнах) ми отримуємо шанси подолати вихідну асиметрію Дієвця та Іншого, тобто всі є Дієвцями і всі є Іншими (Пролеєв, 2024). Українська поезія буде ефективною в культурній дипломатії за умов присутності трьох моментів: виходу на інтерекзистенціалітет на рівні образів із фіксацією досвіду переживання війни як події, прагнення трансформувати у взаємодії Іншого, що належить до іншої культури, та спрямування на самоперевершення у діалозі. Досвід українців у повсякденні війни настільки

відрізняється від досвіду мешканців країн, горизонтом існування яких є повсякдення миру, що може вести до герметизації повідомлень українських поетів. Поезія, з якої трагічно-подієва специфіка російсько-української війни вривається в мирне повсякдення слухачів/читачів в інших країнах, стає чинником травматизації та джерелом шокового досвіду, тому специфіка її присутності в глобальному культурному горизонті полягає в здатності деконструювати традиційне розуміння дипломатії як досвіду обережності. Так українська поезія може стати частиною культурної дипломатії, не дбаючи про дипломатичність висловлювань, і в результаті таки перетворитися на силу, що сприяє визнанню українського життєсвіту. На нашу думку, яскравим прикладом увиразнення цього є міжнародна діяльність письменниці, перекладачки, літературознавиці Галини Крук та ветеранки і поетки Олени Герасим'юк. Голоси обох мисткинь нині часто звучать на міжнародних локаціях, а зміст їх виступів із поезією, публічними промовами та інтерв'ю вказує на пріоритетність розвитку взаємодій, результатом яких має стати визнання української культури у світі.

Галина Крук у численних інтерв'ю не завше ідентифікує себе як культурну амбасадорку, хоча з весни 2022-го мала десятки виступів у різних країнах. 2024-го її книжка «A Crash Course in Molotov Cocktails» (Kruk, 2023) була номінована в короткому списку канадської Griffin Poetry Prize, а 2025-го збірка «Lost in Living» (Kruk, 2024) увійшла до фіналу премії PEN America literary Awards. Згадуючи свій виступ на Берлінському літературному фестивалі з фінальною фразою про те, що їй шкода, що поезія не може вбивати, поетка наголошує на усвідомленні необхідності провокативності, яку несуть подібні повідомлення. Галина Крук звертає увагу на притаманну поезії сутнісну провокативність, використання якої в ситуації, коли йдеться про війну за цінності, є цілком виправданим. Так, 2023-го на мистецькому фестивалі Asphalt Festyval у Дюсельдорфі вона звернула увагу на роль війни як пробного каменя на людяність у мистецтві, коли поезія часів війни стає поезією емоційного факту, котра свідомо прагне простої, однозначної і конкретної мови, намагається залишатися в межах поетичної форми вислову, в якій відповідальність і вага слова стають більшими і повертаються до первісних форм замовляння, прокляття, сповіді. Підтвердження цього можна знайти в її віршах,

написаних після 2022-го, в яких війна постає в конкретиці подій і переживань. Галина Крук акцентує на неминучих наслідках вилучення українців як зайвих Інших з етичної оцінки та виходить на глокальний рівень постановки етичних питань, причому її звернення до країн, мешканці яких воліють не помічати війну в центрі Європи, завше провокативні. Мабуть, найбільш показовими є створені одразу після Новоріччя 2025-го тексти «історія пишеться кров'ю...», «із чиєїсь легкої руки для когось не станеться завтра» і «навіщо людям у Запоріжжі громадський транспорт?», в яких гіркий сарказм навряд чи міг би бути частиною якоїсь іншої дипломатії, ніж культурна. Поетичні повідомлення Галини Крук співмірні її розмислу щодо поезії, котра часто відіграє роль емоційного інформування: в основі віршів лежить швидка емоційна реакція на події і вони здатні працювати на перспективу на відміну від повідомлень у новинах.

Міжнародна діяльність поетки, ветеранки, парамедикині добровольчого медичного багальйону «Госпітальєри» Олени Герасим'юк також може бути розглянута як частина провокативної культурної дипломатії і включає виступи на міжнародних культурних подіях, співпрацю з музикантами, промоцію української культури у світі та рефлексії щодо ролі поезії в часи війни. Одним із прикладів трансформації уявлення про культурну дипломатію стала її участь 2024-го у Європейському поетичному слем-чемпіонаті у Словаччині та 2025-го у Світовому чемпіонаті з поетичного слему у мексиканському місті Сьюдад-Хуарес, на якому вона виступила у першому етапі змагань і в півфіналі поза конкурсом, прочитавши вірш «Пам'яті Маріуполя». Важливою складовою діяльності поетки є проєкт «Недописані», присвячений людям літератури, які загинули через російсько-українську війну. Думки Олени Герасим'юк про поезію часів війни у вірші «Пам'яті Маріуполя» є ключем до розуміння того, якою є роль поетичного висловлювання у питаннях визнання, і водночас свідченням того, як поезія може здійснити перехід від екзистенціального до інтерекзистенціального, акцентуючи на відкритті загроженості життя Іншого і одночасної загроженості життя певного Я.

Таким чином м'яка, але провокативна сила віршів та публічних виступів Галини Крук і Олени Герасим'юк зумовлена не лише екзистенційною насиченістю їхніх текстів і виразністю повідо-

млень, але й тим, що обидві поетки рефлексують про місце поезії в мистецькому горизонті сучасності. Діяльність обох поеток на міжнародному рівні засвідчує, що використання можливостей української поезії як медіа в культурній дипломатії має ризикований характер, але очевидна спроможність поетичних практик творити мову, співмірну реаліям переживань українців у час війни, та долати неперекладність їх досвіду у міжкультурній комунікації.

Використані джерела:

Пролеєв, С. В. (2024). Феномен міжкультурної взаємодії та ефект свого / чужого. У С. В. Пролеєв (Ред.), Інший та чужість у глобальному світі (с. 3 — 86) . Київ: Інститут філософії НАН України. [in Ukrainian]

Kruk, H. (2023). Crash Course in Molotov Cocktails. Cambridge: Arrowsmith Press. [in English]

Kruk, H. (2024). Lost in Living. Washington: Lost Horse Press. [in English]

Владислав ДОЦЕНКО,
*аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва
ORCID ID 0000-0001-7976-7770*

Творчі засади родини митців Якутовичів

Мистецтво Георгія та Сергія Якутовичів — це унікальне, багатогранне явище в історії українського мистецтва ХХ–ХХІ століття, що поєднує національну традицію, глибоку етичну позицію та інноваційність візуального мислення. В умовах постійного переосмислення національної ідентичності та культурної пам'яті звернення до спадщини цієї мистецької династії набуває особливої ваги. Їхній внесок у розвиток книжкової графіки, кіномистецтва та формування сучасного візуального канону української історії досі не отримав достатньої інституційної уваги та аналітичного узагальнення в контексті європейської культурної традиції.

Георгій та Сергій Якутовичі послідовно втілювали в своїй творчості глибоке усвідомлення етичної місії мистецтва. Їхні роботи не зводяться до декоративної функції, а постають як візуальні рефлексії над людським буттям, спонукаючи глядача до морального осмислення побаченого. Центральними для їхнього образного мислення є теми гідності, внутрішнього трагізму й здатності до співпереживання. Такий підхід передбачає високу внутрішню вимогливість до зображуваного образу та його відповідності змісту. Показовим у цьому контексті є новаторська роль Георгія Якутовича, який одним із перших в українській графіці перетворив ілюстрацію на концептуальну вісь видання. Його метод ґрунтувався на глибокому синтезі тексту й образу, де оформлення виступає не супроводом, а візуальним коментарем, рівноправним складником художнього цілого.

Г. Якутович використовував історичну тематику як спосіб глибоко осмислити українську ідентичність. Він відмовився від міфологізованого образу минулого, показуючи історію як драматичну й живу реальність. Його стиль поєднує традиції української графіки та народного мистецтва з сучасним мисленням.

Сергій Якутович розвивав власну мову на основі українського бароко, озираючись на найкращі зразки європейського обра-

зотворчого мистецтва XVII–XVIII століть і сучасного графічного дизайну. У його творах переважає героїчна тематика та візуальні символи державності (Ваврів, 2023, <https://bomedia.com.ua/yakutovychi>). Обоє митців єднає глибоке історичне бачення та прагнення створити актуальний образ українського минулого.

Як зазначає А. Шпаков: «Освоєння традицій ішло паралельно із створенням нового стилю. Особливо послідовною в цьому розумінні була творчість Г. Якутовича, який надзвичайно багато уваги приділяє стилістичній єдності при вирішенні кожного конкретно-ідейно-формального завдання» (Шпаков, 1973, с. 162).

Якутовичі демонструють унікальну здатність поєднувати академічну основу з відкритістю до експерименту. Георгій В'ячеславович черпав натхнення у «бойчукістах» — майстрах монументальності й лаконічності (Белічко, 1968, с. 13). Для нього народне мистецтво було не просто джерелом — це була жива енергія, що живить монументальність і простоту його творів. У свою чергу, Сергій Георгійович демонструє модернішу, динамічнішу візуальну мову — з елементами кіномонтажу, психологічного портрету, експресивної пластики.

Родина Якутовичів послідовно зверталася до епічних образів, укорінених в українській національній традиції. Вони не відтворювали історичних постатей за документальними джерелами, а створювали узагальнені символічні образи. Г. Якутович звертався до історичних тем у книжковій графіці, зокрема в ілюстраціях до «Ярослава Мудрого» І. Кочерги (1962), «Повісті про Ігорів похід» (1977) та «Слова минулих літ» (1981), де образи набувають символічного характеру. С. Якутович працював над серією «Гетьмани України» (1994), портретами Миколи Гоголя, візуалізував образи Богдана Хмельницького й Івана Мазепи, надаючи історичним фігурам психологічної глибини.

Через свої ілюстрації, кінообрази, сценографії Якутовичі створили цілі візуальні системи, які стали частиною колективної уяви про українську культуру. Їхні твори формують уявлення не лише про естетику, а й про цінності: історію як трагедію, людину як носія гідності, простір як символ. Від Гуцульщини у творах Георгія до військово-історичних сцен Сергія — кожна серія робіт створює візуальну міфологему, яка перетворюється на колективну пам'ять.

Якутовичі несли високу етичну відповідальність за зображу-

ване — у книжці, фільмі чи малюнку. Обидва митці вирізняються кінематографічною логікою мислення. Георгій Якутович був першим, хто почав мислити ілюстрацією як сценою з фільму — його участь у «Тінях забутих предків» Сергія Параджанова стала проривом у художній постановці фільму, де кожен кадр був наповнений символізмом і глибиною. Сергій продовжив цю традицію, працюючи над масштабними історичними кінострічками, проте у його творчості більше акценту на героїзацію, реконструкцію національного міфу.

Висновки. Творчість родини Якутовичів демонструє, що мистецтво може бути не лише естетичним, а й етичним, історичним та метафізичним явищем. Їхня візуальна мова — це одночасно археологія смислів і архітектура сучасного бачення української культури. Вони створили мистецьку традицію, що об'єднує академізм і новаторство, традицію та критичне мислення, а також підкреслює національну ідентичність. У цьому сенсі досвід Якутовичів заслуговує на глибше осмислення і належне місце в історії європейського мистецтва.

Використані джерела:

Данило Ваврів. (2023, 7 жовтня). Якутовичі — династія українських митців та мисткинь. Про династію графіки, живопису, ілюстрацій, музики, казок та кіно. Bomedia. з <https://bomedia.com.ua/yakutovychi/> (дата звернення 07.06. 2025).

Шпаков, А. П. (1973). Художник і книга. Київ: Мистецтво. 256 с.

Белічко, Ю. В. (1968). Георгій Вячеславович Якутович. Київ: Мистецтво. 88 с.

Любов ДРОФАНЬ,

канд. філолог. наук, с.н.с.,

пров. наук. співробітник

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

orcid.org/0000-0002-1990-1752

**Navigare necesse est:
для видавництва «Астролябія»
та перекладачки Олени О'Лір
мужньо плисти вперед необхідно**

У часи війни перекладацтво в Україні набуває особливого значення як засіб культурного опору та збереження національної ідентичності. Розмова про переклади світової фентезійної літератури, зокрема твору Дж. Р. Р. Толкіна *«Гобіт»* у перекладі Олени О'Лір (Олени Бросаліної), дає чудову нагоду простежити, як українські перекладачі адаптують універсальні міфологічні образи до сучасного контексту війни та культурного самоствердження. Окрім того, актуальними є переклади Оленою О'Лір творів Вільяма Батлера Єйтса *«Кельтські сутінки»* та *«Таємна троянда»*, адже ці тексти вводять українського читача у світ ірландського міфу та символізму, близького за духом до української міфопоетичної традиції, сприяючи міжкультурному діалогу та глибшому осмисленню власних національних архетипів у європейському контексті. Отож з'ясуємо, яким чином перекладацькі стратегії Олени О'Лір та видавництва «Астролябія», з яким вона співпрацює, відображають національні цінності, мовну самобутність і дух стійкості українського народу в умовах війни.

У цьому контексті особливо цінними є думки самої Олени О'Лір, науковиці, поетеси і перекладачки, яка в інтерв'ю ділиться власним баченням перекладацької місії та розповідає про виклики, з якими стикається під час роботи над перекладами.

Ми говорили з пані Оленою про ірландську літературу, про суголосність її з українськими болючими темами, які знайшли відображення у літературі, зокрема про боротьбу, про голодомор, еміграцію. Не оминули, звичайно ж, і видавництва «Астролябія», з яким співпрацює і яке взяло на себе місію перекладати літературу різних епох і різних стилів.

Видавництво «Астролябія»: місія та співпраця

Засновник видавництва Олег Фешовець, керуючись політикою вільного ринку, одним із важливих завдань узяв орієнтацію на видання перекладів класичної світової літератури. Крім того, одним із проєктів видавництва є видання мілітарної професійної лектури, присвяченої історії та теорії військової справи, що надзвичайно актуально саме зараз, коли метою держави є посилення її обороноздатності, врешті те, що формує сильну націю.

Тож, власне, продовжуємо про видавництво і про те, коли ж розпочалася творча співпраця. З її слів: «Моїм першим перекладацьким замовленням став український переклад давньоанглійської героїчної поеми “Беовульф”. Водночас уже тоді в моєму серці особливе місце посідала Ірландія, звідси й мій літературний псевдонім». Інтерес до ірландської літератури почався ще в дитинстві — з казок, у яких безмір уяви і природного гумору, згодом — в аспірантські роки — звернулася до середньовічної ірландської поезії через англомовні переклади. З часом виникло бажання працювати з оригіналами. Це стало можливим завдяки антології *Early Irish Poetry*, упорядкованій Джеймсом Карні (англ. *Early Irish Poetry / edited by James Carney*). Окрім старих текстів і міфології «Астролябія» дала можливість Олені О'Лір ближче осягнути модерну ірландську літературу, де збереглися образи давніх богів, які згодом трансформувалися в «фейрі» (англ. *fairies*), власне — давньоірландською мовою — *síd* ([ʃiːd]), яке позначає чарівний курган і його мешканців — надприродні створіння. З часом *síd* трансформувалося в звучання [ʃiː]. У збірці *The Celtic Twilight / «Кельтські сутінки»* (1893) Вільям Батлер Єйтс досліджує народні вірування, переказує розповіді селян, легенди про духів, фейрі, привидів; у цих есеях переплетено факти з легендами й особистими спостереженнями.

Єйтс, як лідер літературного Відродження (англ. *Irish Literary Revival*), обрав шлях писати не лише для селянства, але й для освіченої публіки — інтелігенції. Він сполучив у своїй творчості образи з ірландської міфології та народної традиції, які, за словами О'Лір, «мали змогу зберегтися, тому що християнство прийшло в Ірландію мирним шляхом, на відміну від наших теренів». Прихід християнства позначився на долі слів і ролі *baird* («бардів») і *filid* («філідів»): деякі з них стали ченцями і водночас плекали

традицію творити поезію, записували саги, зберігали міфологічні сюжети.

Одним із напрямків видавництва «Астролябія», своєрідним стратегічним орієнтуванням стало видання (у перекладі пані Олени) книжок Дж. Р.Р. Толкіна, письменника, який творив для всіх поколінь. «Гобіт», орієнтований на дитячо-підліткову аудиторію, є класикою пригод і фентезі, зачаровує молодших читачів. «Астролябія» стала ексклюзивним видавцем українських перекладів творів цього письменника. Перший перекладач «Гобіта» — Олександр Мокровольський — письменник і художник, редактор і журналіст, один із останніх представників класичної перекладацької традиції. Його версія 1985 року — класика українського Толкін-перекладу («Гобіт, або Мандрівка за Імлисті гори», «Володар перснів»). На початку широкомасштабної війни О. Мокровольський перебував у Будинку письменників в Ірпені під обстрілами. Якимось дивом його евакуювали, але його здоров'я було фатально підірване, і він відійшов у кращі світи наприкінці 2023-го. Олена О'Лір з теплотою згадує О. Мокровольського — класика українського перекладу, стиль чиїх версій творів Толкіна — м'яко адаптований до дитячого сприйняття: у нього, наприклад, Більбо Торбин (англ. *Bilbo Baggins*) перетворюється на Злоткінса, а Голум (англ. *Gollum*) — на Гам-гама (так перекладач відтворює ковтальний звук, що той видає). «Це дуже вписується у концепцію Толкіна: усі творчі люди є співтворцями Найвищого Творця».

Толкін як академічний філолог: «Беовульф» і артурівський цикл

Дж. Р. Р. Толкін був визначним філологом і викладав давньоанглійську мову в Оксфорді. Центральним об'єктом його наукових досліджень — епос *Beowulf*. Він створив прозовий переклад, щоби допомогти своїм студентам засвоїти зміст, хоча при цьому втрачалася форма алітераційного вірша, притаманного давньоанглійській традиції. Олена О'Лір переклала цей переклад українською, разом із коментарями Толкіна (видання готується до друку в «Астролябії»). Вона також переклала *The Fall of Arthur* («Падіння Артура») — незавершену поему Толкіна, написану алітераційним віршем. Це спроба автора відродити епічну форму, яка була втрачена внаслідок норманського завоювання. Толкін прагнув створити «власний англійський епос», який би відновив до-

норманську традицію, адже на його думку, англійська література втратила власну міфологію. «Алітераційний вірш — це форма, яка побутувала на обширах давньогерманського світу. Вона має ритм, симетрію, відлуння, що творить особливу поетичну енергію».

Достоту толкінівська тема — покинуте ельфійське місто. Так охарактеризувала Олена О'Лір несподівано знайдений в поетичній спадщині Дж. Р. Р. Толкіна його сонет, який вона запропонувала у своєму розкішному перекладі:

У місті занепалому і мертвому

Чорніє горб, увінчаний валами,
Вдивляючись у моря синій шир
Під синім небом, а палаци й храми,
Немов перлини, вправлені в порфір,
Близкочуть мармуром на темних схилах.

Син Толкіна як спадкоємець і упорядник

Крістофер Толкін, син автора, став упорядником і редактором великої частини творчої спадщини батька. Саме він упорядкував і видав *The Silmarillion*, *The Children of Húrin*, *Beren and Lúthien*, *The Fall of Gondolin* та інші матеріали, використовуючи рукописи, лекції, чернетки. Українські переклади цих творів також входять до серії «Толкін українською», ініційованої «Астролябією».

Олена О'Лір у співпраці з Катериною Оніщук перекладала не лише тексти самих творів, а й супровідні коментарі та есеї, які дають академічний поштовх до сприйняття Толкіна не лише як казкаря, а як серйозного філолога та міфотворця.

Окрема грань у творчості Толкіна, з якою познайомила українських читачів Олена О'Лір, — це його *Листи від Різдяного Діда* (*The Letters from Father Christmas*). Ці листи — імітовані, які Джон Роналд Руел Толкін щороку надсилав своїм дітям у період Різдя ніби від самого Father Christmas (аналог Санта-Клауса). «Ці листи, припорошені сніжком, написані нібито старечим почерком, дивовижним чином опинялися, наприклад, на каміні в кімнаті. Толкін таким чином створив новорічну казку для своїх дітей. Там розповідалося про пригоди Діда, його помічника — Північного Ведмеда, бешкети та труднощі з доставкою подарунків. У них поєднується глибока любов до дітей, гумор, вигадка і чарівна атмосфера.» Цей перекладацький проєкт вийшов у супроводі ілюстрацій само-

го Толкіна. Над українським виданням працювала друга дружина Крістофера Толкіна — Бейлі Толкін (Baillie Tolkien), яка упорядкувала архів. Толкін не лише був письменником, філологом, а й талановитим ілюстратором. Його стиль тяжіє до естетики модерну: декоративні лінії, ритм, гармонія кольорів. Він створив ілюстрації до *Гобіта*, включно з обкладинкою. Ювілейне українське видання перекладу О. Мокровольського теж містить ці авторські ілюстрації, що наближає українського читача до оригінального візуального бачення Толкіна.

Казки Беатрікс Поттер

Ще одним цікавим виданням, над яким працювала Олена О'Лір, стали казки Беатрікс Поттер — англійської казкарки і художниці вікторіанської доби. Хоча письменниця не отримала художньої освіти, її живі живописні зображення звірят — кошенят, кроленят, жабенят — стали візитівкою її творчості. Беатрікс випускала маленькі книжечки за простим принципом: ілюстрація і кілька рядків тексту, що робило їх зручними для дитячого сприйняття. Видавництво «Астролябія» випустило повне видання її казок великого формату — «Кролик Петрик та інші історії». «Для мене, — зазначає Олена О'Лір, — це була справжня перекладацька насолода і водночас виклик, адже за давньою вже усталеною традицією доводилося адаптувати імена персонажів так, щоб вони звучали природно і промовисто для українських дітей (як-от «Попелюшка» замість *Cinderella*). Наприклад, «Кролик Петрик» замість *Peter Rabbit*, «Веня Вухань» — це *Benjamin Bunny*, «качка-калюжниця Джемка» — Качка Петлдак. Переклад став пригодою, що допомагала передати суть творів і атмосферу, яку створила авторка. Казки Поттер — це екологічні казки (говорячи сучасною мовою). Вони вчать дітей поважати живі істоти, ставитися до них як до індивідуальностей, а також відчувати себе частиною великого світу, де кожна істота має своє місце».

Мілітарна література видавництва «Астролябія»

Видавництво одне з перших в Україні почало друкувати мілітарну літературу — з 2009 року це альманахи «Цитаделя» (збірник із військової історії, зокрема дослідження знаків і шевронів військових частин). Після початку війни 2014-го почали видавати у

перекладах підручники практичного військового застосування: твори майора Ганса фон Даха, книги «Тотальний опір», «Техніка бою». Ці видання були популярними на книжкових ярмарках. У серії «Бібліотека командира» — психологічні книги для військових. Американські автори Дейв Гроссман і Лорен Крістенсен — ветеран армії і ветеран поліції, що працюють із військовими й поліцейськими. Їхні книги дають орієнтири, як відновлювати душевну рівновагу, опановувати себе, витримувати емоційне й фізичне навантаження, а також морально виправдовувати дії, що пов'язані з убивством заради захисту життя інших.

Олена О'Лір долучилася до перекладів цієї літератури, перекладала вірші для цих видань. На лекції Дейва Гроссмана в Американському домі вона передала йому свій переклад англійською власного сонета з циклу «Сонети Перемоги», який увійшов до антології української поезії часів війни *Sunflowers* / «Соняшники». Упорядниця — американська поетеса індійського походження Калпна Сінг-Чітніс, яка на волонтерських засадах створила цей проєкт. У цьому сонеті пані Олени звучить потужне слово-заклик:

Всвишній, Всемогутній Судіє!
Хай переможуть праведні, благаю!
Важкоозброєну ворожу зграю
Хай прожене тоненьке копіє!

Цей досвід засвідчує: література і переклад — потужні інструменти міжнаціонального порозуміння, навіть у часи війни.

Теорія перекладу і навчання у майстрів

Наша розмова з Оленою О'Лір триває далі, і мова зайшла про українських класиків перекладу та питання теорії загалом. «Свого часу мені пощастило спілкуватися з видатними українськими перекладачами, зокрема з Ігорем Качуровським, — розповідає пані Олена. — Ще в юності натрапила на його вірші та переклади у журналі “Криниця”. Відчула в них дух класики і водночас простоту, шляхетність і багатство емоцій, які передавалися живою мовою. Я шукала його опубліковані твори, прочитала і його підручники з віршознавства “Метрика”, “Фоніка”, “Строфіка”, які тепер у своїй педагогічній діяльності рекомендую студентам як теоретичне підґрунтя для професійного перекладу поезії».

Спочатку вони почали листуватися із Качуровським, згодом Олена відвідала його у Мюнхені, де мешкав з дружиною Лідією Крюковою-Качуровською — поліглоткою, що взялася допомогти Олені з мовою англійської поезії. «Ця школа перекладу була для мене безцінною, — зізнається пані Олена, — мистецький погляд Качуровського і мовна експертиза пані Лідії допомагали мені шліфувати свої переклади».

Важливим був для Олени і Віктор Коптілов — викладач, видатний перекладач. Його спецкурс з теорії і практики перекладу унікальний: він зіставляв різні переклади одного твору, аналізував, що і як передає перекладач, допомагаючи зрозуміти компроміси і творчі рішення в перекладі. Особливо цінним був його переклад легенди про Трістана та Ізольду, де він поєднав куртуазність і брутальність двох поетичних версій легенди, створивши єдине цілісне мистецьке полотно.

Надихали також зустрічі з Олександром Мокровольським, хоча їх було менше. На жаль, війна і хвороби забирають наших майстрів.

Унікальність української перекладацької школи

Українська школа перекладу поезії — одна з найвищих у світі, — дає власну оцінку Олена О'Лір: «Ми намагаємося перекладати поезію поезією, зберігаючи розмір і строфу, що допомагає максимально передати задум автора. У світі ж переважає практика перекладу поезії прозою, що збіднює художній твір і руйнує його ритмічну структуру. Винятками є лише одиничні майстри, такі як Вотсон Кіркконнелл із Канади або англійка Віра Річ, які перекладали українську поезію зі збереженням ритму і рими».

Серед сучасних перекладачів вирізняє Максима Стріху, чий переклад класичної поезії друкувався у видавництві «Астролябія», зокрема «Божественна Комедія» Данте та поема Торквато Тассо «Звільнений Єрусалим».

«Наша школа продовжує традиції Куліша, Старицького, Франка, Лесі Українки та неокласиків — це безперервний розвиток і вдосконалення перекладацької майстерності», — зазначає Олена.

Перекладацький шлях і виклики

Ще дещо зі слів Олени О'Лір: «У 2004 році, коли я гостювала у Ігоря Качуровського, він познайомив мене телефоном з Олегом Фешовцем, директором видавництва “Астролябія”. Олег доручив

мені редагувати “Пісню про Ролянда” у перекладі Ігоря Качуровського — старофранцузький героїчний епос. А вже згодом, коли виникло питання про переклад англосаксонської епічної поеми “Беовульф”, якого в українській літературі ще не було, Качуровський та його дружина порадили панові Фешовцю саме мене, хоча я була тоді нікому не відомою. Це був виклик, з якого почалася моя тривала робота над цим епосом». У передмові до свого перекладу Олена напише, що отримане замовлення на переклад «Беовульфа» спершу сприйняла як добру нагоду заповнити «білу пляму» в українському перекладацтві. Але згодом зрозуміла, «в яку пастку потрапила: текст здавався темним і достеменно “варварським” — бо давньоанглійська мова відстоїть від сучасної англійської чи не далі, ніж сучасна українська — від мови “Слова о полку Ігоревім”». А до того ж треба згадати «силу-силенну відсутніх у сучасній англійській коренів, а також складнющу систему дієвідмінювання і відмінювання іменних частин мови, цілковито тепер втрачену».

Заглибившись (за допомогою глосарія та перекладів сучасною англійською) у цей стародавній текст, Олена О’Лір спробувала відтворити українською мовою музику давньоанглійських алітерацій, а ще «зрозуміла, що високе мистецтво здатне підносити душу, навіть коли йдеться про речі малоестетичні, як-от кровопролитні битви з чудовиськами».

Загалом, труднощі не лякають перекладачку. «Кожен переклад для мене — це новий виклик, що допомагає зростати. Перекладач не має зупинятися на досягнутому. Постійне самовдосконалення — ключ до майстерності. Переклад — це не лише робота зі словниками, а й глибоке осягнення автора як творчої особистості: його епохи, стилю, тем, середовища. До слова, перекладаючи “Гобіта”, настільки часто зверталася до академічного словника синонімів, що він буквально розпадався і потребував ремонту. Але переклад вимагає не лише мовних знань, а й екскурсів в історію, літературу, міфологію. Коли працювала над “Кельтськими сутінками” та “Таємною трояндою”, писала розгорнуті примітки щодо міфологічних персонажів і топонімів. Таким чином доводиться бути і літературознавцем, і істориком».

Паралелі з українською історією

Олена проводить паралелі між ірландським Великим голо-

дом 1845–1852 рр. та українським Голодомором. Тоді багато ірландців змушені були емігрувати, багато — загинуло. Ці трагічні події знайшли висвітлення у перекладеному Ярославом Стріхою романі Джозефа О'Коннора *Star of the Sea* (укр. «Зоря морів»), дія якого відбувається на пасажирському кораблі, що прямує з Ірландії до Америки. Ключовими персонажами є Девід Меррідіт (англ. *David Merridith*) — англійський аристократ та його дружина Лора (Laura); служниця Мері Двейн (*Mary Duane*), журналіст Грантлі Діксон (*Grantley Dixon*), капітан Джозая Тук Локвуд (*Captain Josias Tuke Lockwood*), а також чоловік на ім'я Пій Малві (*Pius Mulvey*) — ірландський злодій і поет. Корабель пливе від берегів Ірландії, знекровленої голодом, до берегів Америки, де пасажирі мріють знайти порятунок. Не всі допливають до американського берега, багато хто помирає в дорозі. О'Лір відзначає, що роман вирізняється багатоголосністю характерів, численними сюжетними лініями, мозаїчною композицією, в якій трапляються епістолярні уривки, фрагменти газетних статей, — це створює враження розмаїтого життя людей, які стикаються з жорстокими обставинами. «Автор для мене — відкриття, відчувається спадщина нам відомого традиційного реалізму — глибокого, багатопланового, як у Діккенса», — каже вона. І розповідає про найновіший її переклад — роман Дж. О'Коннора «Водоспад спасіння», дія якого відбувається вже в Америці, коли минуло 18 років після прибуття корабля в гавань Нью-Йорка. Донька двох пасажирів корабля вирушає на пошуки свого молодшого братика, який, як і тисячі інших дітей, постраждав від війни. Зазнаючи безліч поневірянь, зустрічаючи на своєму шляху інших людей, з їхніми часто драматичними долями, вона перетинає увесь материк. Центральною темою твору є сестринська любов, що виступає як провідна зоря — освітлює життєвий шлях персонажів та різні історії. Роман написано в особливій манері, яку перекладачеві потрібно було зберегти, — пересипаний віршами, стилізаціями під народні балади, які побутували в Америці.

Історії війни і життя: Маріуполь, Бахмут, Толкін і поезія

Наше спілкування з пані Оленою, звичайно ж, не оминувало теми сьогоденної війни. «Мене війна 24 лютого 2022-го заста-

ла за перекладом книги Вільяма Батлера Єйтса — «Кельтські сутінки». Вранці, прочитавши новини, усвідомила, що треба робити кроки, аби дістатися до мами, яка живе в іншому районі міста. Поглянула на зміст книжки і вирішила: встигну щось перекласти. Серед матеріалу був есей під назвою «Війна». Єйтс, свідок Великоднього повстання 1916 року, війни за незалежність Ірландії та громадянської війни, ніби знав щось і про нас і намагався висловити це у своїх книгах. Я завершувала цей переклад уже у мами — без комп'ютера, лише на старенькому планшеті з мобільним інтернетом, у надзвичайних умовах. Текст, як і в *Таємній троянді*, пересипаний віршами, що відповідає ірландській традиції», — згадує Олена ті тривожні дні.

Я також почула від неї дивовижні історії про її друзів і їхніх родичів. Один з них, Даниїл Сичов, пішов у маріупольську тероборону, потім виходив під обстрілами з оточення, потрапив у полон, з якого йому вдалося втекти, розігравши «дурника» й інсценізувавши хворобу, а згодом повернувся на фронт, де й загинув. Інший військовий, для якого Толкін — джерело натхнення в боротьбі, взяв собі псевдо «Більбо». Та й саму Олену Толкін надихає на написання поезій, які промовляють про сучасність, щоденну загрозу, про битву добра зі злом — таку саму, як і в його творах.

Висновки. Діяльність перекладачки, поетеси і науковиці Олени О'Лір у співпраці з видавництвом «Астролябія» засвідчує високу місію українського перекладу як чинника міжнаціонального діалогу, культурного опору та духовної стійкості. Завдяки її перекладам та поезії український читач долучається до світової класики, пізнаючи спорідненість тем і міфопоетичних традицій. Високопрофесійна творчість Олени О'Лір засвідчує, що переклад — це не лише філологічна праця, а й форма духовного служіння, осмислення історичних паралелей, зокрема між ірландською боротьбою за незалежність і сучасними українськими реаліями. Видавництво «Астролябія» стало майданчиком, де класика, філософія, фентезі, а також мілітарна література поєднуються навколо спільної ідеї — формування сильної свідомої нації. Отож гасло *Navigare necesse est, vivere non est necesse*, що в перекладі з латини означає «плисти вперед необхідно, а жити — ні», символічно визначає стратегію видавництва, дає поштовх і орієнтир мужньо долати всі труднощі, пам'ятаючи про обов'язок перед батьківщиною і наро-

дом. А для самої Олени О'Лір визначає її життєву позицію: попри всі труднощі і виклики часу рухатися далі — заради культури й українського слова.

Використані джерела:

Єйтс, Вільям Батлер (2020). *Таємна троянда* / пер. з англ. Олена О'Лір. Львів: Астролябія. 256 с.

Єйтс, Вільям Батлер (2023). *Кельтські сутінки* / пер. з англ. Олена О'Лір. Львів: Астролябія. 224 с.

Толкін Дж. Р. Р. *Гобіт, або Туди і звідти* (2024). / пер. з англ. Олена О'Лір. 4-те вид. Львів: Астролябія. 224 с.

О'Лір, Олена (2006). *Прочанські пісні: Поезії і переклади*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 143 с.

References

Yeats, W. B. (2020). *Taiemna troianda* / per. z anhl. Olena O'Lir. Lviv: Astrolabiia.

Yeats, W. B. (2023). *Keltski sutinky* / per. z anhl. Olena O'Lir. Lviv: Astrolabiia.

Tolkien, J. R. R. (2024). *Hobit, abo Tudy i zvidty* / per. z anhl. Olena O'Lir. 4-te vyd. Lviv: Astrolabiia.

O'Lir, Olena. (2006). *Prochanski pisni: Poezii i pereklady*. Kyiv: Vydavnychi dim "Kyievo-Mohylianska akademiia".

Олексій ЄСІН,
*аспірант кафедри кінознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID:0009-0005-6629-0156*

Розчинення сенсу у візуальній формі: абсурд як структура фільму «Співачка Жозефіна й мишачий народ» Сергія Маслобойщикова

Українсько-німецький фільм «Співачка Жозефіна й мишачий народ» (1994), дебютна повнометражна робота Сергія Маслобойщикова за мотивами новели Франца Кафки, створює кінематографічну модель абсурду як автономного середовища, де сенси губляться, а хаос стає нормою. Стрічка виникає в умовах пострадянського хаосу, коли сталі орієнтири зникають, а реальність набуває ознак штучності, ритуальності. На противагу послідовному розгортанню наративу фільм акцентує на внутрішньому розпаді: звукові, візуальні та композиційні елементи існують та взаємодіють як знаки без фіксованих стабільних значень. Замість чіткої розв'язки кінооповідь залишається відкритою.

Сюжет і структура абсурду.

Фільм починається з масового пробудження. Це театр, у якому межа між сценою та глядацькою залю стерта, що актуалізує питання — де реальне життя, а де його відтворення, імітація, вистава. Сам сон в цьому кіновимірі є якимось іншим світом. Наказове «Розбудіть його!» від Жозефіни акцентує факт смерті як вже здійснений перехід.

Сюжет фільму побудовано довкола постаті самої Жозефіни (у виконанні Алли Сергійко). Її персональне пробудження супроводжує миттєве зіткнення з Іншою. Вона довго вдивляється у власне відображення у дзеркалі, яке невинно стоїть безпосередньо на її ліжку. Жозефіна — співачка, яка втрачає силу голосу, а з ним і статус.

Глядача готують стати слухачем чогось, що тільки вона, Жозефіна, і ніхто інший не може дати почути. Сіре індиферентне середовище трансформується у справжню театральну залу, мишачий

народ отримує людське обличчя. Сама Жозефіна, вже на сцені, здійснює ритуал звільнення голосу — обертається наче дзиґа та скидає багатометрову бинтову пов'язку, що сковувала горло.

Проте зусилля Жозефіни марні. Своєрідним вердиктом для прими лунає дитяче запитання із зали. Провокативне «Чуєш?» повторюється багаторазово. Воно вторить внутрішньому голосу кіноглядача, який марно намагається зрозуміти значення та вплив співу Жозефіни. Її безсилля акцентує фраза-захист — «Напруження, пов'язане з моєю роботою, шкодить голосу». Цей навіяний близьким оточенням вислів візуально терпить крах у вигляді паперового літачка. Єремій (Вадим Скуратівський) із сумом засвідчує безперспективність старань Жозефіни та резюмує «Якщо тебе вважають собакою, то ти теж починаєш вважати, що ти собака». І ось вже спеціальна комісія, включно з Єремієм та Ісайєю (Олег Ісаєв), обирає наступну приму та вимагає, щоб місцевий божевільний у жіночому одязі та з величною позою видавав потрібний писк.

Особливою подією для Йозефіни, як називає себе Жозефіна, стає поява на сцені Йозефа, підлітка, який оголошує свідоме 40-денне голодування. Йозеф віддзеркалює Жозефіну не тільки в імені. Він демонструє надзвичайну стійкість. Спокуса у вигляді їжі, яку пропонують неодноразово, — це теж про перспективу втратити статус. Тому не дивно, що Жозефіна наприкінці відчуває до підлітка емоційний зв'язок.

Абсурд у фільмі не виявляє етики спротиву, бунту в душі Камю і не демонструє парадоксальні збої логіки, характерні для Кафки. Постабсурд у Сергія Маслобойщикова постає як втома від самого процесу надання сенсу. Він функціонує як естетичний осад реальності, в якій смисл не зникає — його більше не формулюють. Ймовірно, саме байдужість, а не конфлікт, і визначає парадигму цього фільму. Відсутність реакції на мистецтво, мовлення як таке, не сприймається як дефект, вона перетворюється на норму. Персонажі живуть у стані спокійної, буденної втрати потреби у будь-якій формі вираження.

Візуальна мова абсурду.

Візуально стрічка тяжіє до естетики театралізованої умовності. Декорації гротескні. Композиція кадру формує атмосферу викривленої повсякденності. Шум, хаос, дезорієнтація — усе це

органічно вплетене в тканину фільму, створюючи ефект світу, позбавленого внутрішньої логіки. Герої пересуваються в просторі, що не веде до подій, і не діють — бо втрачено розуміння мети.

Мовлення та звуки як вияви абсурду.

Фільм фіксує поступову втрату зв'язку, розрив між мовленням і сенсом, відповіддю. Спів Жозефіни — більше не комунікація, лише звук. Він вже не належить до практики взаємодії, а лише позначає звучання та викликає байдужість. Це залишок: дія, що продовжується з інерції.

Інші персонажі фільму, зокрема Єремій (В. Скуратівський), також демонструють виснаження мовної функції: говорять, не сподіваючись бути почутим, без шансу на відповідь. Слова розчиняються в шумовому фоні. Мова перестає бути операційною. Вона існує без взаємодії. І тільки наприкінці, коли Єремій «відпускає» всіх та констатує, що «мозок — це отрута», вже порожню залу заповнює спів Жозефіни.

Звуковий ряд фільму домінує тваринний — птахи, собаки, коні. Людська мова, осмислені фрази чуються не часто. Переважає нескінчений гомін, що більше схожий на мишачий писк.

Історичний фон як онтологічний стан.

Фільм виникає на тлі культурної трансформації, яку можна описати як фазу посткатегоріальної свідомості. Старі значення втрачено, нових — не сформовано. Йдеться не про політичну кризу, а про зникнення здатності мислити в координатах узгодженого змісту. Пострадянський хаос постає не як драматична обставина, а як текстура буття. Персонажі не шукають виходу, бо не усвідомлюють, що перебувають в середині ситуації. Це стан безвольної втрати, у якому сам факт відсутності сенсу не викликає потреби його відновлювати. Це тиха згода з абсурдом, його прийняття.

Висновки. «Співачка Жозефіна й мишачий народ» — фільм, у якому сенс не зникає, а поступово розчиняється як непридатний інструмент. Тут абсурд стає реальністю. У цьому середовищі мистецтво (спів) втрачає інструментальність, мова не має адресата, дія не активує змін. Це не історія втрати — це спосіб існування після втрати, у ритмі позачасового перебігу, де форма триває без змісту.

Кирило ЗЕМЛЯНИЙ,
*аспірант кафедри режисури телебачення
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID: 0009-0005-1200-3158*

**Гібридне кіно як стратегія свідчення
і співпереживання:
радикальний реалізм війни
в українському кінематографі**

Повномасштабна війна Росії проти України спричинила не лише радикальні зрушення у суспільному житті, але й суттєво вплинула на художню мову українського кінематографа. У нових умовах мистецтво не може обмежуватися споглядальним відображенням подій — воно постає як інструмент свідчення, осмислення та відновлення. Документальні форми, які утверджувалися в попередні десятиліття, стикаються з необхідністю оновлення й перегляду, аби адекватно передавати досвід фрагментарної, травматичної реальності сучасної війни. У цьому контексті гібридне кіно — поєднання ігрових і неігрових елементів, архівних матеріалів, інсталяційних структур та перформативного жесту — стає однією з ключових стратегій нової кіномови. Творчість таких авторів, як Ярема Малашук, Роман Хімей та Олексій Радинський, свідчить про трансформацію самого поняття реалістичного зображення: від прямої фіксації — до поліфонії поглядів, від монолітного нарративу — до множинних форм рефлексії. Аналіз цих практик є надзвичайно актуальним для розуміння ролі візуальної культури у воєнному та поствоєнному суспільстві.

У період затяжної війни проти російської агресії, що триває з 2014 року, а особливо після її повномасштабної фази, українські митці опиняються перед необхідністю оновлення естетичних форм і переосмислення документального жесту. Гібридна кіномова — що поєднує елементи неігрового кіно, перформативного запису, інсталяційного монтажу та фіктивних реконструкцій — дозволяє зобразити стан «переломленої дійсності», в якій війна не є лише темою, а формує саму структуру досвіду. Яскравим при-

кладом цього є творчість дуету Яреми Малащука та Романа Хімея. Їхній фільм «Додаткові сцени» (2024), прем'єра якого відбулася на Талліннському міжнародному кінофестивалі, зосереджений на українському акторі Павлу Алдошину, який до 2022 року зіграв головну роль у фільмі «Снайпер. Білий ворон», а згодом добровільно вступив до лав Збройних сил України. У «Додаткових сценах» ми бачимо його повернення до Києва з фронту, де він намагається зіграти сцени з мирного життя. Ці сцени, однак, втрачають реалістичність у його сприйнятті: спокій, рутину, буденність здаються йому вже фіктивними — водночас як епізоди бойових дій або сцени з військового фільму сприймаються як єдина «нормальність». Цей фільм відкриває глибоку проблему розщеплення ідентичності в умовах війни. Протиставлення цивільного і військового досвіду, на якому вибудовувалися гуманітарні дискурси ХХ століття, втрачає стабільність: фігура вояка більше не є винятком чи зовнішнім «іншим», вона стає звичайною, частиною постмобілізаційного суспільства. Робота делікатно фіксує цю дестабілізацію реальності: актор, що повертається до гри у мир, вже не здатен довіритися самому акту гри. Фільм стає своєрідною терапією — простором, у якому конфлікт між тілами, досвідом і репрезентацією може бути помічений, проговорений, трансформований.

Ще однією роботою дуету є фільм «Вибухи біля музею» (2023), знятий у Херсонському краєзнавчому музеї після деокупації. Статичні плани стендів без експонатів, багато з яких були вкрадені російськими військовими під час окупації, поєднані зі звуковою доріжкою вибухів у реальному часі — зовні, за стінами музею. Позакадровий голос детально описує, який експонат мав би стояти на кожному з порожніх місць. Фільм створює візуальну та емоційну напругу між відсутністю та присутністю: між зниклим минулим і травматичним теперішнім. У цій роботі знову актуалізується питання свідчення через відсутність: образ знищеного артефакту замінюється словом, репрезентація — описом, звук стає фактом. Описані ефекти переходу — з військової реальності в цивільну симуляцію, з наочного до прихованого — перегукуються з підходом Олексія Радинського у фільмах «Там, де закінчується Росія» (2024) та «Спеціальна Операція» (2025). У цих роботах Радинський застосовує метод «архітектурної археології» війни, розглядаючи інфраструктуру як суб'єкт і носій конфлікту. У «Там, де

закінчується Росія» Радинський звертається до геополітичного виміру — він фіксує архітектуру, що формує ідентичність імперського погляду. Візуальне дослідження простягається вздовж кордонів пострадянського простору, де простір і пам'ять структуровано за логікою колишньої колоніальності. Саме тут Радинський уникає прямого свідчення — натомість він показує топографію витісненого, сліди на мапі, сліди на тілі землі. «Спеціальна Операція» (2025) — найвідвертіший жест Радинського у бік політичного монтажу. Фільм досліджує гібридність війни як інформаційного та культурного вторгнення, звертаючись до архівів пропаганди, інтерфейсів спостереження, а також до медіа-міфів, які утворюють теперішній стан. Через злам документального наративу, естетика фільму тяжіє до фрагментації — екранний простір постає як поле семіотичного конфлікту. Радинський буквально демонструє, як війна функціонує у вигляді образу, репродукує себе через копію, як у дзеркалі війни зникає саме реальне.

Висновки. Розглянуті фільми засвідчують появу нової парадигми українського кіно, в основі якої лежить гібридність як онтологічна, а не лише естетична характеристика. У «Додаткових сценах» відбувається деконструкція цивільного і воєнного досвіду актора, що не здатен «повернутися» до мирного життя, фіктивність якого стає предметом художнього аналізу. У «Вибухах біля музею» проблема війни постає через образ відсутності, втрати, заміщеної описом і звуком — мистецтво тут функціонує як архів у зруйнованому середовищі. Роботи Олексія Радинського транслюють війну як інфраструктурне і медіа-явище, що формує нову політичну топологію сучасності. Таким чином, сучасне гібридне кіно не лише свідчить про події, але й творить мову, через яку можливо говорити про радикальні зсуви у відчутті реальності, тіла, часу, спільноти. Ця мова — це форма опору, пам'яті та трансформації.

Використані джерела:

Documentary.org. (2023, October 19). Working in emptiness: Oleksiy Radynski discusses his CCTV Chernobyl doc. International Documentary Association. URL: <https://www.documentary.org/online-feature/working-emptiness-oleksiy-radynski-discusses-his-cctv-chornobyl-doc-special> (дата звернення 20.04.2025).

InReviewOnline. (2025, June 10). "The periphery is never the problem": Oleksiy Radynski interview. URL: <https://inreviewonline.com/2025/06/10/the->

periphery-is-never-the-problem-oleksiy-radynski-interview/ (дата звернення 25.05.2025).

Khimei, R., & Malashchuk, Y. (2023). Vybukhy bila muzeiu [Explosions Near the Museum]. URL.: <https://ym-rk.com/Explosions-Near-the-Museum> <https://inreviewonline.com/2025/06/10/the-periphery-is-never-the-problem-oleksiy-radynski-interview/> (дата звернення 21.04.2025).

Malashchuk, Y., & Khimei, R. (2024). Dodatkovy sceny [Additional scenes]. URL.: <https://ym-rk.com/Additional-Scenes> (дата звернення 17.05.2025).

Radynski, O. (2023, February 23). I wouldn't mind weaponizing the image against the aggressor. SPRING.video. URL.: <https://springs.video/i-wouldnt-mind-weaponizing-the-image-against-the-aggressor/> (дата звернення 16.04.2025).

Ірина ЗУБАВІНА,

*доктор мистецтвознавства, професор,
учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України,
академік НАМ України,
з.н.с. відділу історії і теорії культури ІПСМ НАМ України
ORCID: 0000-0002-0816-0207*

Образ дитини в новому українському кіно: метамодерністський вимір як чинник «м'якої сили»

Анотація: Ця стаття має на меті простежити, як у рамках метамодерністського дискурсу сучасного українського кіно дитячий персонаж у вирі травматичних подій виконує функцію емпатійного резонатора, що, коливаючись між наївністю та осмисленням, між щирістю й неможливістю висловити почуття, стає впливовим агентом «м'якої сили» екранного твору.

Упродовж останнього десятиліття, а особливо з 2022 року, українське кіно зазнало радикальних трансформацій, зокрема на рівні тем, форм та етики зображення. В умовах війни та потрясінь новий український кінематограф дедалі частіше фокусує увагу на дитячих персонажах, звертаючись до постаті дитини як ключового образу, здатного передати досвід війни та колективної травми, без прямої демонстрації насилля сприяти розумінню ситуації воєнного лихоліття, формуванню постпам'яті тощо. Образ дитини, що традиційно слугував у мистецтві багатомірним символом, відображаючи ціннісні, екзистенційні та культурні настанови епохи, в контексті сучасного кінодискурсу набуває особливого значення. Застосовуючи метамодерністський підхід як теоретичну рамку для осмислення факторів впливу екранного твору, маємо наголосити значення дитячих кіноперсонажів у формуванні емоційно насиченої оповіді. У фільмах хвилі нового українського кіно дитячий персонаж часто стає носієм болю і водночас репрезентантом внутрішньої сили та емоційної правди. Поєднуючи реалістичність та поетичність, проєктивність катастрофи і промені надії на майбутнє, такі образи постають потужним засобом культурно-естетичного впливу. При цьому зв'язок з глядачем встановлюється не через апеляції до жалості, а через емпатію, емоційно-чуттєвий резонанс.

У такий спосіб, виступаючи важелем «м'якої сили», дитячі кіноперсонажі часом виявляються ефективнішими за коментарі політичних оглядачів, доносячи світові правду про українську історію та сьогодення з переконливою безпосередністю та незакаламученістю зору при віддзеркаленні реалій. Через метафору, автентичність та непідробну емоцію неговірки дитячі персонажі нового українського кіно делікатно, але ефективно зміцнюють позитивний імідж України — країни, яка багато років веде боротьбу, страждає, але зберігає мрію, віру та звитягу.

У фільмах останнього десятиліття — від документального реалізму Ірини Цілик та Катерини Горностай до поетичної образності Валентина Васяновича і візуальної метафорики анімаційних творів — дитина постає складною фігурою культурного висловлювання, що проявляє себе без напруженої патетики. З-поміж режисерів, які формують новий погляд на дитячий досвід, варто назвати також Тараса Томенка, Марину Єр Горбач, Аліну Горлову та інших, здебільшого молодих митців, чії стрічки пропонують не лише естетичне осмислення дитячого світу, але й транслують назовні етичний погляд на індивідуальні історії. Позбавлені надмірної сентиментальності, гуманістично глибокі та емоційно влучні, ці кінооповіді, мають потенціал впливати на глядача без прямої політичної риторики.

Зокрема, у фільмах «Терикони» (2022) Тараса Томенка, «Земля блакитна, ніби апельсин» (2020) Ірини Цілик, «Цей дощ не завершиться ніколи» (2020) Аліни Горлової дитина виступає артикульованим суб'єктом, носієм знань про життя в умовах війни. Іноді, не маючи іншого досвіду, дитячі персонажі змушені існувати у цьому просторі перманентної травматизації. Вони — переконливі свідки, що здатні глибоко переживати, але не завжди спроможні ще вербалізувати набутий досвід. Мовчання в цьому випадку сприймається інтенсивною формою присутності, квінтесенцією відчуттів, що наразі не відрефлектовані та словесно не оформлені.

Замість звичних метушливих, грайливих, часом галасливих дитячих персонажів у численних фільмах, присвячених трагедії українського сьогодення, бачимо незвично тихих, мовчазних дітей, які, перебуваючи у вкрай небезпечному світі, навчаючись у бомбосховищах, ховаючись від ворожих нальотів, стають симво-

лами руйнування дитинства, втрати безпеки і довіри. Це кардинальний зсув від традиційного сприйняття дитинства як сфери «ізолюваної» щасливої реальності. Програмна відсутність діалогів у таких стрічках посилює драматизм, надаючи глядачу можливість «прочитати» біль у дитячих поглядах і жестах, у німотному розпачі, панічних відповідях на ворожі атаки. За приклад — мовчазний документальний повнометражний проєкт Катерини Горностай «Стрічка часу» (2025), де зафільмовано, як у різних містах України школярі різного віку живуть і вчаться під постійні звуки вибухів та завивання сирен повітряної тривоги. Це щемливий, практично «самогральний» матеріал — у чистій формі інструмент «м'якої сили», зорієнтований в першу чергу на міжнародну аудиторію.

Героїня анімаційної стрічки Софії Мельник «Маріуполь. 100 ночей» (2023) — маленька дівчинка, яка прокинулась від вибухів 24 лютого 2022-го та намагається знайти когось живого у палаючому місті. Цей образ без слів передає атмосферу тривоги і надії, відтворюючи внутрішній світ дітей, що живуть у зоні бойових дій.

Такі дитячі персонажі — символічні «приймачі» та «передавачі» колективної травми і пам'яті. Через емпатію та співчуття вони створюють емоційний місток між війною і глядачем, насамперед «зовнішнім» спостерігачем, якому важко проїнятися реальним жахом подій.

Ніби на протизвагу пафосним і галасливо-декларативним фільмам «великого стилю» в кадрах з дітьми нового українського кіно часто матеріалізується тиша: юні персонажі мовчки дивляться в об'єктив, граються на тлі зруйнованих будинків. Така дитяча поведінка може бути потрактована як результат психологічного звикання або ж як оприявлення функції етичної резистенції знищенню. Фільми вирізняються відмовою від пафосних маніфестацій на користь спостереження та легалізації таких етико-естетичних аспектів травматичного та посттравматичного дитячого досвіду, як мовчазність, відкритість до переживань, мінімалізм проявів, що цілком узгоджується з принципами «нової щирості» метамодерного світовідчуття. Зміна у підходах до показу дитячих персонажів закономірно сприймається як прикмета оновлення формату екранного висловлювання. Серед наявних симптомів «перезавантаження кіномоделі» — перехід від пастішу та паратаксису,

від іронічно-ігрових постмодерних принципів до нової культурної стратегії — метамодерну, що передбачає постійне коливання між іронією і щирістю, утопічною/безоглядною вірою і цинічною рефлексією, надією і сумнівом, між реалістичним й поетичним, раціональним і емоційним тощо. Варто наголосити також наративну гібридність як метамодерний підхід, характерний для нового українського кіно: міксування документального та постановочного, реального та уявного, часом, у неймовірному взаємопроникненні.

Як приклад: емоційні «гойдалки» між емпатійністю та «відстороненням» стилем, притаманні арт-естетиці фільму Валентина Васяновича «Відблиск» (2021), де метафори взаємодіють з документальною реальністю. Донька головного героя віддзеркалює батьківську посттравматичну ситуацію, транслюючи проєкції підхопленого від нього драматичного досвіду через погляд, жести, емоції. Її тіло мовчазне, статичне, ніби нейтральне. Але психофізика дівчинки, яка травмована тиском катастрофи близької людини, резонує з ПТСР-афектами її батька, формуючи постпам'ять про події, в яких дитина не брала безпосередньої участі.

Натомість в іншому фільмі Валентина Васяновича, антиутопії «Атлантида» (2019), дитячі персонажі практично відсутні, що породжує тривожне передчуття: постапокаліптична Україна постає простором без нових поколінь, отже — без майбутнього. Символічним і симптоматичним є метамодерне коливання між реальністю (покинуті території отруєних земель, ексгумація, реєстрація трупів, спустошення) і надією, що її містить фінальна сцена — зафільмовані в режимі тепловізора обійми центральних персонажів, Сергія та Каті, як гіпотетичний пролог до започаткування нового життя.

Атмосфера тривожного передчуття панує в стрічці «Терикони» (2021) Тараса Томенка. Головна героїня фільму живе серед руїн Донбасу, у світі жорстокої реальності, атмосферу якої режисер створює за допомогою квазидокументального зображення «на межі браку». Залучаючи споглядальну камеру, мінімалістичні засоби виразності, автор обирає головним джерелом емоцій безпосередність дитячого погляду, фокусуючись на показі жаги до життя репрезентантів найменш захищених груп. Діти тут існують в середовищі, враженому екологічною та екзистенційною катастрофою — практично у мертвому світі/околі, що сприймається як

алегорія знекровленого майбуття. Уникаючи прямої пропаганди, автор, доволі відверто задається питанням: чи буде продовження життя? Цей меседж, радше — виклик, концептуалізується на дещо інших етико-естетичних засадах у символічній драматургії фільму Марини Ер Горбач «Клондайк» (2022), де центральною смислоутворювальною метафорою є дитина, яка ще не народилась, але вже перебуває в зоні руїни. Головна героїня вагітна під час катастрофи МН17 на Донбасі в 2014 році. Її дитя — в утробі, а водночас — у вирі протистояння, отже, перебуває у межевому стані.

Метамодерністський ефект утворюється емоційним розгойдуванням між жорсткою демонстрацією дійсності (реальні події, руїна дому) та глибокою метафоричністю (внутрішній космос майбутнього життя), де вагітність та народження немовля в суцільному хаосі подій символізують втілення надії, попри крах навколишнього світу. Введенням елементів абсурду в показ фатальної безвиході повсякдення війни Марина Ер Горбач створює атмосферу морального напруження, використовуючи найдієвіші чинники «м'якої сили», спираючись на цінності материнства та появу нового життя як запоруки майбуття.

Серед яскравих зразків українського метамодерністичного кіно — картина Дмитра Сухолиткого Собчука «Памфір» (2022), що поєднує кримінальний сюжет з етнографічними обрядами (як-то творення мальованих масок для ритуального святкування Маланки). Такий поетико-магічний реалізм є свідченням сучасної метамодерності, де режисерська стилізація балансує між серйозністю та обіграванням. У вирі подій син контрабандиста стає бездіяльним свідком протиправних дій дорослих. Мовчання дитини надійніше за будь-які моралізування, сугестивно втягує глядача в поле відповідальності.

Близьку сюжетну функцію своєрідного морального камертону покладено на хлопчика, який спостерігає за поведінкою старших у драмі Ірини Цілик «Я і Фелікс» (2022). Не розуміючи всього, але інтуїтивно вирізняючи фальш, травму й правду, дитина тим самим опосередковує метафізичну дезорієнтацію «дорослого світу».

Тілесні реакції юних персонажів (жест, погляд, плач, дотик) апелюють не стільки до рацію, скільки безпосередньо до тіла глядача, до його дзеркальних нейронів, провокуючи співпереживання, виводячи у вимір фізіологічної пізнаваності — своєрідного резонансу.

Попри розмаїття підходів, розглянуті фільми формують нову мову українського кіно: глибоку, емпатійну, філософськи виважену, споряджену сучасною метамодерною оптикою. Митці утворюють сенси, працюючи не через пропаганду, а через делікатне звернення до свідкування дитячими очима. Парадоксально поєднуючи болючий досвід з надією, дитина у посткатастрофічній культурі не звинувачує, не пропагує, не маніпулює. Вона як оголений нерв часу, як детектор політичної аномалії, стає тригером для співпереживання. Дитячі образи як важелі «м'якої сили» здатні зворушити навіть вкрай збайдужілого глядача, вплинути на думку світової громадськості щодо справедливості, підтримки, захисту. Цілком усвідомлюючи недостатню ефективність м'якого впливу без дужої силової підтримки, артикулюємо ті чинники «м'якої сили», що сьогодні виглядають найбільш дієвими. Серед таких: автентичність через відкритість, емоційно оповідана правда про війну, ідентичність традиції, звернення до глибинних культурних кодів тощо. Залучення сакраментальних обрядів або етнічних маркерів, що сприймаються як «українські корені», суттєво активізують культурну дипломатію, сприяючи репрезентуванню нашої країни в міжнародних контекстах. Активна демонстрація стрічок на кінофестивалях в Каннах, Венеції, Берліні, розміщення на Netflix — це непряме, але плідне представлення України світу як культурно значущої кінематографічної держави, зорієнтованої на гуманістичні цінності та «м'яку силу» мистецьких вартостей.

Використані джерела:

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso. 95 p.

Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press. 304 p.

LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press. 226 p.

Vermeulen T., Van den Akker R. Notes on Metamodernism, *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. 2, 2010, p. 1–14.

Володимир ІОНОВ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

заслужений працівник культури України

ORCID: 0009-0001-2659-5861

Голоси України в пікселях і кодах: інноваційні медіа для глобальної презентації національної культури

У сучасному світі, що нестримно прямує до тотальної цифровізації, де віртуальний простір став невід'ємним виміром нашого існування, проблема ефективної презентації національної культури постає гостріше, ніж будь-коли. Традиційні методи, хоча й зберігають свою цінність, часто виявляються неспроможними досягти глобальної та, що особливо важливо, молоді аудиторії, яка функціонує в ритмі інтерактивності. Для України, яка нині активно утверджує своє місце на світовій арені та бореться за власне культурне визнання, цифрове мистецтво й нові медіа перестають бути просто технологічною розкішшю; вони перетворюються на життєво необхідний інструмент культурної дипломатії.

Актуальність цієї теми зумовлена низкою фундаментальних чинників. По-перше, цифровий простір, руйнуючи географічні кордони, дарує безпрецедентну можливість показати культурне надбання України мільйонам людей у всьому світі. По-друге, сучасне покоління, що виросло в оточенні гаджетів, потребує принципово нових, захопливих форм взаємодії з культурною спадщиною. По-третє, в умовах постійних геополітичних викликів, зокрема повномасштабної війни, цифрові інструменти не лише допомагають зберегти наші цінності, а й слугують потужним голосом нації, що доносить її ідентичність та незламність духу до світової спільноти. Переконані, саме завдяки глибоко інтерактивному досвіду, який створює нові медіа, українська культура може не просто бути представлена, а буквально «ожити» і заговорити мовою, зрозумілою та близькою для представників будь-якого культурного бекграунду.

Головне призначення цього дослідження є не формальний опис, а радше, аналіз та окреслення ключових стратегій використання цифрового мистецтва та нових медіа як каталізаторів для

справді інноваційної та глобальної презентації української національної культури. Ми прагнемо розкрити, яким чином сучасні технології — від віртуальної та доповненої реальності (VR/AR) до інтерактивних інсталяцій, цифрових нарративів та феномена NFT — можуть бути майстерно застосовані для переосмислення, збереження та поширення українського культурного надбання. Це також допоможе сформувати її сучасний, привабливий образ на міжнародній арені. Особливий акцент буде зроблено на питаннях ефективного залучення нової аудиторії, розширення меж культурної дипломатії та дослідженні потенціалу монетизації культурного контенту у безмежному цифровому просторі.

Цифрові інновації справді докорінно змінюють ландшафт культурної репрезентації. Віртуальні музеї, що створюють до найдрібніших деталей 3D-реконструкції історичних пам'яток чи архітектурних шедеврів, надають можливість будь-кому з будь-якого куточка світу здійснити справжню «прогулянку» стародавніми українськими вулицями або зануритися в інтер'єри козацьких січей. Проекти, як-от Музей вкраденого мистецтва (Музей вкраденого мистецтва. (б.д.). Проект. <https://www.museumofstolen.art/>) чи ініціатив ("Ukraine is Here" <https://artsandculture.google.com/project/ukraine>), вже сьогодні яскраво демонструють, наскільки доступною може бути українська культура завдяки цифровізації. Це не просто візуалізація; це можливість глибокого, майже тактильного контакту з нашою історією.

Технології доповненої (AR) та віртуальної (VR) реальності відкривають надзвичайні горизонти для інтерактивного культурного досвіду. AR-додатки можуть «оживити» складні візерунки української вишиванки прямо на екрані смартфона, розкриваючи її сакральну символіку та регіональні відмінності. VR-проекти здатні перенести глядача в серце ключових історичних подій — можливо, у часи Київської Русі або до козацького табору, дозволяючи не просто бачити, а відчувати дух епохи. Такий підхід перетворює академічне вивчення історії та традицій на глибоко імерсивний та неймовірно захопливий досвід, що є критично важливим для освітнього та культурного залучення сучасної молоді. Яскравим підтвердженням є успіх проекту VR War Memory Museum "War Up Close" (Online Exhibitions in Ukraine. <https://alltops.com.ua/en/resten/top-5-online-exhibitions-in-ukraine/>).

Цифрові наративи та мультимедійний сторітелінг дають нам неперевершені інструменти для створення багатшарових, емоційно насичених історій про українську культуру. Замість сухого викладу фактів ми можемо розробляти анімаційні фільми, інтерактивні вебплатформи або захопливі подкасти, які майстерно поєднують аудіо, відео, текст та інтерактивні елементи. Це дає змогу глибоко розкрити українські міфи, легенди, біографії видатних особистостей або еволюцію певних культурних феноменів. Користувач перетворюється з пасивного споживача на активного дослідника, який сам відкриває для себе невичерпні пласти української культури.

Окремим, проте надзвичайно перспективним напрямком є інтеграція невзаємозамінних токенів (NFT) та технології блокчейн у культурний простір України. Наші митці, як-от знакова постать Степана Рябченка (UKRAINIAN CONTEMPORARY ARTISTS YOU SHOULD KNOW. <https://speakua.com/blog/10-ukrainian-contemporary-artists-you-should-know>), вже активно створюють цифрові арт-об'єкти, що резонують з національною символікою, історичними подіями чи актуальними викликами сьогодення, представляючи їх на світових NFT-маркетплейсах. Це не лише відкриває нові джерела фінансування для творців та культурних проєктів, а й привертає увагу до української культури у високотехнологічних колах інвесторів та колекціонерів, помітно підвищуючи її глобальну видимість та престиж. NFT, по суті, функціонує як цифровий сертифікат автентичності, що гарантує походження та право власності на твори мистецтва.

Не менш важливою є реалізація імерсивних інсталяцій та проєкційних шоу, які радикально трансформують публічні простори. Уявіть: величні проєкції на фасадах історичних будівель, що оживляють історію України від таємничої трипільської культури до сучасної запеклої боротьби за незалежність. Або інтерактивні інсталяції в галереях, які чутливо реагують на рухи відвідувачів, генеруючи унікальні аудіовізуальні композиції, натхненні українськими народними мотивами. Це перетворює пасивне споглядання на активну, особистісну взаємодію з мистецтвом.

Звісно, повноцінне впровадження таких інновацій потребує не тільки значних інвестиційних вливань, а й системної підготовки висококваліфікованих фахівців на перетині культурології,

інформаційних технологій та креативної індустрії. Це також забезпечує активну державну підтримку та поглиблену міжнародну співпрацю (Український Інститут. (б.д.). Діяльність. URL: <https://ui.org.ua/>). Слід зазначити, що потенціал для якісного прориву в глобальній презентації України є величезним і вартий будь-яких докладених зусиль.

Висновки. Застосування цифрового мистецтва та нових медіа є переважним, хоча й не визначальним, чинником для ефективної та привабливої презентації української національної культури в сучасному глобалізованому світі. Інноваційні форми, як-от віртуальні музейні комплекси, імерсивні AR/VR-досвіди, інтерактивні наративи та стратегічне використання NFT, не просто забезпечують безпрецедентну доступність культурного контенту, а й сприяють його глибокому сприйняттю та активній взаємодії з боку найширшої аудиторії. Це дає можливість Україні суттєво розширити свою аудиторію, долаючи не тільки географічні, а й ментальні та поколінні бар'єри, ефективно залучаючи тих, хто органічно функціонує в цифровому вимірі. Крім того, це посилює власні позиції у сфері культурної дипломатії, формуючи динамічний, привабливий та безумовно сучасний імідж країни на світовій арені. Також забезпечується ефективно збереження та переосмислення культурної спадщини, використовуючи цифрові технології для її консервації, відновлення та нового, актуального прочитання, що резонує із сучасністю та стимулює розвиток національної креативної економіки. Інвестиції в розвиток цифрових культурних проєктів — це не лише фінансові вкладення, це стратегічні інвестиції в майбутнє української ідентичності та її глобальне визнання. Саме завдяки цьому «голоси України» звучатимуть потужно та надихають у всіх куточках світу, утверджуючи її самотутність та внесок у світову культуру.

Використані джерела:

Музей вкраденого мистецтва. (б.д.). Проєкт. URL: <https://www.museumofstolen.art/> (дата звернення 25.05.2025).

Google Arts & Culture. (б.д.). Ukraine is Here. URL: <https://artsandculture.google.com/project/ukraine> (дата звернення 20.04.2025).

All Tops. (2025, February 25). TOP-5 Online Exhibitions in Ukraine. URL: <https://alltops.com.ua/en/rest-en/top-5-online-exhibitions-in-ukraine/> (дата звернення 19.04.2025).

SpeakUA. (2024, July 9). 10 UKRAINIAN CONTEMPORARY ARTISTS YOU SHOULD KNOW. URL: <https://speakua.com/blog/10-ukrainian-contemporary-artists-you-should-know> (дата звернення 12.05.2025).

Український Інститут. (б.д.). Діяльність. URL: <https://ui.org.ua/> (дата звернення 10.05.2025).

Максим КЛОПОТЕНКО,
*аспірант кафедри кінознавства
Інституту екранних мистецтв
Київського національного університету театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID ID: 0000-0003-3979-0604*

Екзистенційне осмислення простору війни у сучасному українському кіно

У межах новітнього українського кінопроцесу, сформованого у соціо-політичній і культурній травмі російсько-української війни, спостерігається формування специфічного просторового виміру оповіді, де географія — окремий елемент наративної структури. Виразно ця тенденція виявляється саме у фільмах, тематично пов'язаних з війною — як із показом бойових дій, так і з їх відлунням в українському суспільстві. Кіно стає інструментом художнього перекодування простору, який в екранній оповіді розширюється до рівня суб'єкта переживання, дає глядачеві змогу пережити і впізнати не лише зовнішні обставини подій, а й внутрішні зсуви, пов'язані з втратами, страхами, опором, надією тощо.

Чому екзистенційний характер тут є принциповим? Сьогодні усталеним і широко вживаним стало позначення російсько-української війни як «екзистенційної». Це дійсно так, однак хочеться зацентрувати на елементі «географічності», що допоможе унаочнити всі подальші просторові метафори, які нині постають на українському кіноекрані. Не можна не погодитися з твердженням, що географічне розташування України на перетині основних цивілізаційних маршрутів зі Сходу на Захід суттєво вплинуло на формування особливостей національного менталітету. У сенсі унікального географічно-історичного досвіду територіальне прикордоння України набуває значення метафізичної межі — простору, в якому найгостріше відчувається вразливість і тривога буття. Своєрідність екзистенційної проблематики в українській духовній традиції полягає в глибокому прагненні до національного самоствердження попри постійні історичні загрози та перебування в стані хронічної цивілізаційної небезпеки. Такий досвід безупинної боротьби із загрозою знищення вкорінює в українському світовід-

чутті постійну напруженість «межового» існування, характерного для екзистенційної свідомості, що закономірно відобразилося і в українському кінематографі.

Якщо збільшити масштаб проблеми, то принагідно можна говорити про весь регіон Східної Європи, про долю народів, приречених на страждання, бо вони опинились по сусідству з імперіями, які постійно розширювались. Проживати історію на такій екзистенційно-вразливій території — це завжди небезпека руху по колу історичного насильства: від надії до розчарування і відчаю, подібно до міфу про Сізіфа. Цей гнітючий стан тривоги, що охоплює людину перед лицем жорстоких історичних подій, є тією емоційною домінантою, яка насичує українські фільми, присвячені осмисленню російсько-української війни.

У центрі цього феномена — карта України, на якій окремі назви набувають нових якостей: залишки розбитих міст, окопи на безіменних пагорбах, порожні хати чи вибухи на фоні знайомих річок і лісів — це не лише жорстока реальність подій, а й екранний метафізичний ландшафт простору, що забруднений трагедією війни. Саме тому топоніми чи будь-які інші просторові позначення в українському кіно сьогодні часто функціонують як очевидні і водночас багатовимірні портали: через них глядач входить у трансформований війною ландшафт, представлений як у документальному, так і в ігровому кіно.

У різних жанрових і стилістичних реєстрах створюється мапа не суто географічна, а вже цілком екзистенційна — де територію намагаються інтерпретувати і осмислити через воєнний досвід. Інтерпретація ця може бути як концептуально і метафорично узагальнена, так і гранично звужена. Про такий символізм говорить фільм «Клондайк» (2022) Марини Ер Горбач (де простір постає вразливим місцем, магнетичним джерелом, що потерпає від ворожих намірів), фільм «Атлантида» (2020) Валентина Васяновича (де автор фіксує посттравматичне вигорання, здійснюючи візуалізацію відчуження на спустошеній війною землі, в якій герої буквально «відкопують» свою історію), фільм «Додому» (2019) Нарімана Алієва (як екзистенційна оповідь, де напрочуд промовисто зображене прагнення повернутись до обітованої землі). Рух шляхами вибору у спотвореному просторі жорсткого побуту навколо війни символізують «Погані дороги» (2020) Наталі Ворожбит, а

про буквальне прямування до зони, охопленої подихом війни, говорить, наприклад, документальний фільм «Поїзд “Київ-війна”» (2020) Корнія Грицюка.

Слід сказати, що у документальному кіно в цій тематиці — майже скрізь колективні портрети, досить тривалі часові нагромадження різноманітних дрібних ескізів. Відбувається перехід із категорії географічного в культурно-антропологічне поле, як у документальному фільмі «Мілітантропос» (2025) Єлизавети Сміт, Аліни Горлової і Семена Мозгового — стрічці, названій авторським неологізмом (поєднання латинського «milit» — «воїн» і грецького «antropos» — «людина»), позначенням людини у стані (і просторі) війни.

Іншою суттєвою ознакою є художнє осмислення інтер'єру, що переживає руйнацію, втрату функціональності, виведення з режиму приватного. Це не лише локальна побутова деталь, а радше знак масштабнішого процесу деструкції внутрішнього світу людини через просторове насильство. Інтер'єр у цих фільмах більше не прихисток, не межа між «своїм» і «чужим», а зона відкритості до загрози. На таких загальних контрастах вибудовується документальна стрічка «Земля блакитна, ніби апельсин» (2020) І. Цілик, де життя у прифронтовій зоні поєднано з усвідомленням страшною воєнної дійсності. Про повсякденне життя у просторі прифронтового міста розповідав присвячений українській темі документальний фільм «Маріуполіс» (2016) загиблого в полоні росіян Мантаса Кведаравічюса — своєрідний візуальний есей-дослідження рутини і трагічної нормальності Маріуполя до повномасштабного вторгнення росіян, а також «Маріуполіс» 2 (2022) — документальна фіксація трагедії міста, що вже безпосередньо зустріло повномасштабне вторгнення. Цю ж трагедію на весь світ показав Мстислав Чернов у фільмі «20 днів у Маріуполі» (2023) — одному із найважливіших українських неігрових проєктів сучасності, що закарбував облогу Маріуполя в лютому-березні 2022 року. Щоденник із життя міста в умовах катастрофи став найважчим свідченням воєнних злочинів агресора. У такому вигляді топонім у назві фільмів постає вже як симптом — постійне нагадування про те, що простір став місцем екзистенційного розриву. Про це власне і документальний фільм Чернова «2000 метрів до Андріївки» (2025), як свідчення того, що кожен звільнений метр землі

сплачується кров'ю. Щоденні жажіття смерті посеред розірваних стовбурів неприступного і вже фактично зниклого лісу мають у собі химерну контрастність — така «невелика» відстань для кожного бійця набуває смертельного екзистенційного масштабу.

У деяких стрічках камера залишає людину на тлі місця, але водночас і повністю занурює людину у нього — руїни, окоп, степ, цвинтар, обезлюднене місто чи село тощо. Тож нинішні швидко змінювані кадри стають парадоксальною «археологією сучасності», і це особливо відчутно у фільмах, де війна не є прямо зображеною, але простір є її носієм, розгортається на екрані як еквівалент внутрішньої екзистенційної напруги. Така образність, звісно, не вичерпується словами, але формується через інтонацію кадру, тривалість, паузу, ритм. Не менш важливою є трансформація ландшафту у напрямку метафізичної поетики. Відкриті простори не просто забезпечують естетичну глибину кадру (з чим активно працює В. Васянович) — вони цілком функціонують як індикатори внутрішнього стану людини. Порожній горизонт, тиша степу, статичність лінії землі — маркери екзистенційної ізоляції, втрати орієнтації, припинення часу. Простір не доповнює людину, а демонструє її радикальну самотність і водночас нерозривний зв'язок із землею.

Чи не найяскравішим прикладом такої болісної симфонії є неігровий фільм «Пісні землі, що повільно горить» (2025) Ольги Журби — дійсно документальної поеми про війну, що римує зміни внаслідок війни з внутрішньою ерозією землі і внутрішніх зранень її мешканців. Гірко вимовлене розгубленим голосом «це війна?», звернене до служби порятунку по телефону, пронизує важким страхом невідомості, що проступає до глядача, поки на екрані панує застигла тиша безтурботної річки і холод туману. Ця туманна пільма неодноразово римуватиметься з димом бойових дій, то розчиняючись у полях випаленої пшениці, то злітаючи до тривожних силуетів птахів у небі, створюючи страшну поезію часопростору війни.

Висновки. Отже, сучасне українське кіно про війну дедалі частіше працює з простором не як із фоном чи локалізацією, а як з активною естетичною і навіть в певному сенсі етичною категорією. У цьому контексті можна говорити про формування просторово-екзистенційної естетики українського воєнного кіно — естетики,

яка не стільки зображає війну, скільки розчиняє її в образі місця. Місце стає якщо не додатковим персонажем, то символічним квазіорганізмом екранної оповіді. У кінотексті воно функціонує не просто як картографічно конкретний об'єкт, а як місце, яке іманентно містить у собі екзистенційну інтенцію.

Помітне зародження й особливої поетики топоніма у воєнному українському кіно — де слово, назва, координата перетворюється на поліфонічну структуру: історичну і цілком собі метафізичну. Така естетика простору не лише реєструє сліди війни, а й конструює нову топографію культурної пам'яті, концептуальну карту, у якій художній наратив виконує роль інструмента локалізації воєнного досвіду. Топонім у цій мапі — умовний вузол пам'яті, перетин індивідуального і колективного, конкретного і символічного. Його актуалізація свідчить про перетворення на художній символ в тілі кінотвору, естетичну одиницю, що вбирає в себе колективний досвід війни. Тож таке мистецьке осмислення простору створює кіномову, в якій конкретна візуальна й словесно позначена локація працюють як окремий наративний код, не просто фіксуючи географічну точку, а вміщуючи у ній історію минулого і надію майбутнього — ті фундаментальні складові, з яких вибудовується нині пам'ять українців.

Віктор КОЖЕВНИКОВ,
*аспірант кафедри організації театральної справи
імені І.Д. Безгіна
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID: 0009-0003-1251-2361*

Кіно як «м'яка сила»: стратегія культурного впливу України в проєктах Продюсерської групи «Веданта»

У сучасному світі культура стала інструментом геополітичного впливу, а «м'яка сила» перетворилась на ключовий інструмент зовнішньої політики. Українське кіномистецтво відіграє дедалі вагомішу роль у культурній дипломатії, формуючи імідж України через художні та документальні форми.

Особливу роль у цьому процесі відіграють недержавні ініціативи. Продюсерська група «Веданта» стала прикладом ефективної реалізації культурних стратегій на перетині кіно, історичної пам'яті та громадянського активізму. Метою дослідження є проаналізувати проєкти продюсерської групи «Веданта» як приклад реалізації «м'якої сили» через кіномистецтво в умовах сучасної війни і трансформації культурного простору України.

Продюсерська група «Веданта» з 2013 року реалізує культурні проєкти, зосереджуючись на історичному документальному кіно, міжнародній співпраці та фестивальному русі. Серед ключових досягнень компанії — участь у створенні та просуванні таких резонансних фільмів, як «Зима у вогні» (2015) та «Свобода у вогні» (2022). Фільм «Зима у вогні», присвячений Революції Гідності, отримав номінацію на премію «Оскар» та став об'єктом міжнародної уваги. Фільм створено на основі відеоматеріалів з місця подій, з коментарями очевидців, зокрема журналістів і активістів. Завдяки цьому кінопроєктові вдалося представити українське прагнення до свободи через емоційно насичене документальне полотно. Фільм нагороджено відзнакою Кришталевий глобус та номіновано на премію американської кіноакадемії Оскар (короткий список) в 2016 р. «Свобода у вогні», який висвітлює пер-

ші місяці повномасштабного вторгнення Росії в Україну, зокрема героїзм українців у Маріуполі, боротьбу журналістів, а також гуманітарний вимір війни, був показаний на Венеційському кінофестивалі (2022) та у Ватикані (2023). Значну частину матерілу відзнято безпосередньо на лінії фронту журналістами провідних телеканалів України, які є основними героями фільму разом з «Мадонною Азовсталі» Ганною Зайцевою. Таким чином, українське документальне кіно трансформується з елементу культурного продукту в політичне та гуманітарне свідчення, що працює на міжнародну репутацію держави. Фільм також було номіновано на премію ЕММІ в 2024 р.

Окрім фільмів, важливою ініціативою є Міжнародний фестиваль історичного кіно «Поза часом», створений у 2014 році з ініціативи Інни Гончарової у співпраці з Національним історико-архітектурним музеєм «Київська фортеця». Його мета — не лише презентація історичних фільмів, а й формування історичної свідомості глядачів в умовах інформаційної війни. Символічною стала також локація фестивалю — Київська фортеця, місце, що саме по собі нагадує про драматичні сторінки української історії. З часом фестиваль набув міжнародного статусу, об'єднавши кінематографістів з понад 15 країн. Участь іноземних митців, дипломатів і громадських діячів перетворює цей захід на дієвий інструмент культурної дипломатії. Фестиваль став майданчиком для обміну досвідом у сфері історичної пам'яті, демократії та прав людини, і в 2025 році відбулася вже його одинадцята редакція. У 2024 році, під час X ювілейного фестивалю, окрему увагу було приділено темі цифрової реконструкції пам'яті — у програмі були представлені фільми, відреставровані за допомогою штучного інтелекту, документальні стрічки про Маріуполь, Сумщину, реалії війни. Прозвучала нова тема — реконструкція пам'яті засобами сучасних технологій, а також приклади міжнародного співробітництва (наприклад, показ фільмів з Польщі та Великобританії). У програмі були представлені фільми таких авторів, як Ігор Піддубний («Звичайний рашизм», «Планета Сквороди») та Тарас Химич — визнаних дослідників візуальної історії та національної ідентичності. У 2025 році фестиваль відбувся у форматі відкритої дискусійної платформи.

Уперше було представлено студентські роботи, реалізовано

співпрацю з викладачами профільних вишів. Кожен день завершувався тематичними обговореннями — про роль історичного документального кіно під час війни, історичне біографічне кіно та про момент, коли сьогодення перетворюється 2 на історію. Організатори фестивалю — ГО «Креативна Україна», ТОВ КФ «Веданта-експерт» і музей «Київська фортеця. Фестиваль 2025 року виявив глибокі проблеми історичного кіновиробництва в Україні — відсутність державного замовлення на історичне кіно поза патріотичною тематикою, зменшення глядацької аудиторії через втому від війни, обмежене фінансування та відсутність підготовки сценаристів документального кіно. Було акцентовано на необхідності історичної достовірності, дотримання принципів наукового підходу у сценаріях, і уникнення перетворення історичного кіно на агітку.

Попри всі виклики фестиваль відзначив низку авторських фільмів у спеціальних номінаціях. Серед відзначених — Марія Яремчук, В'ячеслав Бігун, Максим Вихватень, Тетяна Кияшко, Данило Тяж, Богдан Помінчук, а також згаданий Ігор Піддубний — за вагомий внесок у меморіалізацію і дослідницьке осмислення українського минулого. Фестиваль «Поза часом» не лише презентує історичні фільми, а й формує середовище для фахової дискусії, самоосвіти молоді, професійного зростання та культурного спротиву. Він залишається унікальним майданчиком, що поєднує мистецтво, історію та громадянське суспільство. Принципова особливість діяльності групи «Веданта» полягає у поєднанні документального підходу з високою естетичною чутливістю, що дозволяє не лише фіксувати події, а й глибоко осмислювати їх крізь художню призму. Так, новий проєкт «Трубач» (у виробництві) створений на основі драматургічного твору та поєднає театральну і кінематографічну мову для осмислення трагізму війни. Усі ці проєкти є прикладом того, як недержавні ініціативи здатні виступати потужним чинником культурного впливу.

Завдяки гнучкості та незалежності від державної політики, такі групи здатні оперативно реагувати на виклики, мобілізувати міжнародну підтримку і формувати стійкий наратив про Україну як про суб'єкт європейської культури та носія гуманістичних цінностей.

Висновки. Досвід продюсерської групи «Веданта» демонструє,

що українське кіно в умовах війни може бути не лише інструментом мистецтва, а й засобом культурного захисту, міжнародного представлення та просування ідей свободи. Формуючи сильні образи українського спротиву, такі ініціативи стають частиною стратегії «м'якої сили», що об'єднує мистецтво, пам'ять і культурну політику.

Використані джерела:

Нье, J. S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. PublicAffairs. 352 p.

Нье, J. S. (2008). *Public Diplomacy and Soft Power*. The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science. P. 94-109.

IMDb. *Winter on Fire*. URL.: [https:// www.imdb.com/title/tt4908644/](https://www.imdb.com/title/tt4908644/) (дата звернення 10.04.2025).

IMDb. *Freedom on Fire*. URL.: <https://www.imdb.com/title/tt21376776/> (дата звернення 19.04.2025).

IMDb. *International Festival of Historical Films "Beyond Time"*. URL.:<https://www.imdb.com/event/ev0015809/2024/1/> (дата звернення 20.05.2025).

Фейсбук-сторінка фестивалю «Поза часом» URL.:<https://www.facebook.com/profile.php?id=100069537246584> 8. FestivalFinder (дата звернення 20.04.2025).

The Festival of Historical Films "Beyond Time" URL.:<https://www.festivalfinder.eu/find-festival-organisations/the-festival-of-historical-films-beyond-time> (дата звернення 12.04.2025).

Георгій КУРБАНОВ,

доктор мистецтв, старший викладач кафедри звукорежисури

Інституту екранних мистецтв

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. Карпенка-Карого

ORCID:0000-0002-4913-5114

Українське мистецтво як дипломатична сила ідентичності в умовах сучасних загарбницьких викликів

Культурна дипломатія сьогодні є полем боротьби за уми, серця та гаманці людей по всьому світу. В епоху конфліктів та міжнародної нестабільності роль культури як інструменту «м'якої сили» неможливо переоцінити. У статті порівнюється корисний досвід низки країн, які досягли певного успіху у цьому напрямі. Перед Україною стоїть завдання знайти нові культурні образи та символи та актуалізувати старі для створення гідного іміджу країни та залучення зарубіжної аудиторії, як це роблять США, Франція, Італія та інші.

У 1785 р. один із батьків-засновників США Томас Джефферсон, будучи послом у Парижі, писав Дж. Медісону, що за допомогою культури та мистецтва можна «розвинути смак наших співвітчизників, підвищити їхню репутацію, забезпечити їм повагу та шану у світі» (Bound K., Briggs R., Holden J., Jones S. 2007, с. 10). Сьогодні, більш ніж через двісті років, роль культури в міжнародних відносинах оцінюють ще вище. З появою поняття «м'яка сила» культура стала важливим ресурсом дипломатії, що використовується для просування інтересів держави, розширення соціокультурного співробітництва та покращення взаєморозуміння між країнами та народами.

У техніці культурної гостинності дослідник П. Холландер виділив два основні компоненти: улесливість візитера з метою «добитися того, щоб гостю психологічно було дуже важко відчувати і висловлювати негативні почуття по відношенню до господарів та країни, яку вони відвідують, а також критикувати їх» та «вибіркове уявлення реальності», демонстрацію лише тієї сторони життя, яка залишить у іноземців позитивні враження (Bound K., Briggs R., Holden J., Jones S. 2007, с. 15). Саме таку маніпуляцію культурни-

ми зв'язками досягнення політичних та пропагандистських цілей Ф. Бергхорн і назвав культурною дипломатією.

На думку дослідника, сила Української дипломатії через культуру полягає в тому, що вона дає можливість створювати спільний ґрунт і сприяти діалогу між різними культурами. Київ є чудовим прикладом життя під одним небом різних типів культур, об'єднаних одним українським містом. Просуванням програм культурного обміну країни можуть об'єднувати громадян та сприяти взаєморозумінню та повазі. Крім того, культурна дипломатія може також використовуватися для створення позитивного іміджу країни на міжнародній арені. Демонструючи свою культурну спадщину та досягнення у збереженні національної ідентичності, Україна може посилити свою «мяку силу» та викликати захоплення й повагу з боку інших країн.

У порівняльному аналізі ми можемо розглянути підходи до культурної дипломатії, які є у різних країнах. Наприклад, Сполучені Штати мають довгу історію використання культурної дипломатії для просування своїх цінностей та ідеалів у всьому світі. Від створення програми Фулбрайта до просування американської музики, кіно та літератури США успішно проєктували свою «мяку силу» через ініціативи культурної дипломатії.

Найбільш поширене в сучасній літературі трактування американського дослідника Мілтона Каммінгса визначає культурну дипломатію як «обмін ідеями, інформацією, цінностями, традиціями, віруваннями та іншими аспектами культури, які можуть сприяти підвищенню взаєморозуміння». Культурна дипломатія є складовою публічної дипломатії і є комплексом практичних дій, що мають стратегічні та тактичні цілі у сфері культурної взаємодії держав, міжнародних організацій та інших інститутів.

Британський дослідник Марк Леонард у роботі «Дипломатія іншими засобами» виділив найважливіші цілі громадської дипломатії у ХХІ ст. Усі вони пов'язані з розвитком культурної політики:

- підвищення поінформованості про країну;
- формування позитивних уявлень про країну та її цінності;
- забезпечення розуміння ідей та поглядів;
- залучення людей у туризм та навчання, просування за кордоном вітчизняних товарів;
- залучення іноземних інвестицій та політичних союзників.

Як приклад у розвитку своєї культурної політики варто використовувати модель «Культура — це політика» на основі твердження Наполеона Бонапарта.

Відмінною рисою французької моделі є координуюча роль держави у культурній дипломатії та високий рівень державного фінансування культурних програм. Франція є єдиною країною Заходу, що централізовано об'єднує під егідою Міністерства закордонних справ та Міністерства культури та комунікації всі інструменти публічної дипломатії.

Пріоритетними напрямками культурної дипломатії Французької Республіки є:

- неухильне нарощування аудіовізуальної присутності у світі, участь у розробці та використанні нових інформаційних та комунікаційних систем і технологій;

- подальше просування та поширення французької мови;

- розширення міжвузівської співпраці та обмінів, нарощування потенціалу можливостей, запропонованих у галузі вищої освіти;

- розвиток співробітництва в галузях, де інтелектуальна перевага Франції є незаперечною. Наприклад, формування в дружніх країнах, що розвиваються, і колишніх колоніях політичної еліти та фахівців у галузі права, державного адміністрування, охорони здоров'я;

- збереження французької культурної спадщини, розвиток та просування у світі індустрії розкоші, моди, гастрономії.

Як висновок варто зауважити, що розвиток державою Україна культурної дипломатії в майбутньому може допомогти зміцнити оборонні міць держави, адже це краще, ніж щоразу битися і сто разів перемогти. А найкраще — підкорити супротивника без боротьби.

Використані джерела:

Bonino, (2013). Diplomazia culturale per valorizzare e rilanciare patrimonio ed economia Italia. Farne sina. Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale. URL.:[http:// www.esteri.it/mae/it/sala stampa/archivionotizie/approfondimenti/2013/06/20130613_bonino_diplomazia.html/](http://www.esteri.it/mae/it/sala stampa/archivionotizie/approfondimenti/2013/06/20130613_bonino_diplomazia.html) (дата звернення 20.04.2025).

Bound K., Briggs R., Holden J., Jones S. 2007. Cultural Diplomacy. London: Demos, P. 24. Mode of access: www.demos.co.uk.

British Council. History. British Council. URL: <http://www.britishcouncil.org/organisation/history> (дата звернення 15.04.2025).

Con la cultura si mangia. E l'Italia può attrarre di più. Avvenire.it 14.03.2015. URL: http://www.avvenire.it/rubriche/Pagine/Opzione%20zero/Con%20la%20cultura%20si%20mangia.%20E%20l%20Italia%20puo%20attrarre%20di%20piu_20150314.aspx?Rubrica=Opzione%20zero (дата звернення 16.05.2025).

Cultural Diplomacy, Political Influence, and Integrated Strategy Strategic Influence: Public Diplomacy, Counterpropaganda, and Political Warfare. Ed. Michael J. Waller. Washington, DC: Institute of World Politics Press, 2009.

Борис ЛЕПШОВ,
*аспірант Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
здобувач ступеня доктора філософії (PhD),
науковий співробітник НАМ України
ORCID: 0009-0000-4237-1254*

Мистецька культура України в період війни

Мистецька культура супроводжує людство з найдавніших часів. Вона є не лише виявом естетичних почуттів, а й дзеркалом суспільного розвитку, історії, релігії, ідеології та національної ідентичності. Залежно від епохи мистецька культура видозмінювалася, відображаючи потік часу, потреби людини та її уявлення про світ. Завдяки музиці, кінематографу, живопису, літературі, театру чи архітектурі ми можемо оповити себе найщирішими емоціями, осмислити події, знайти натхнення або розраду. Мистецька культура пробуджує в людині доброту, співпереживання, бажання творити. Вона зберігає пам'ять про минуле, передає традиції, формує суспільну свідомість і навіть у найважчі часи — під час війн, криз, втрат — дає нам сили жити, мріяти, боротися. Кожна людина — по-своєму творча. Не обов'язково бути професійним митцем, головне — сприймати й цінувати красу. Мистецька культура вчить бачити глибше, відчувати сильніше та мислити ширше. Тому вона так важлива для духовного розвитку людини.

Мистецька культура — це джерело творчих здобутків, цінностей, традицій, що склалося на певній території та яке уособлює духовну скарбницю країни, народу, кожної людини, репрезентуючи багатство внутрішнього та зовнішнього світу.

Україна упродовж багатьох століть має вагомі досягнення в удосконаленні рівня процвітання своєї національної культури, реалізації вітчизняного мистецтва на найвищому міжнародному рівні. Незважаючи на численні труднощі, які були на шляху держави, нація завжди демонструвала готовність до боротьби за власну самобутність, свободу та збереження творчих надбань суспільства. Особливо важким для Батьківщини є період повномасштабної війни, який вимагає консолідації усіх сил безпеки й оборони, галузей економіки, засобів масової інформації, а також представників естетичного середовища.

Мистецтво є дзеркалом часу, що відображає біль, витримку, завзяття та незламність народу. Війна, що триває в Україні з 2014 року і особливо загострилася у лютому 2022-го, кардинально змінила не лише соціально-політичну ситуацію в країні, а й культуру загалом. Українська мистецька культура в умовах війни стала могутнім інструментом спротиву, єднання, рефлексії, відновлення національного самоусвідомлення та міжнародного інформування. Варто зазначити, що завдяки багатьом творчим діячам світ продовжує допомагати державі та українському народу, незважаючи на загальну втому від безперервно трагічної ситуації та неймовірну складність у ствердженні справедливого миру для майбутнього нації.

Досліджуючи мистецьку культуру України в період війни, варто виокремити роль, форму і зміст цієї теми та проаналізувати, як творчість реагує на виклики часу, трансформується і впливає на громадську свідомість.

З початком повномасштабного вторгнення українські митці швидко відреагували на події та відразу почали створювати роботи, які документують реальність війни, підтримують бойовий дух народу та формують для світу правду про те, що відбувається на території України. Візуальне мистецтво (плакати, мурали, колажі) стало інструментом психологічного спротиву. Музиканти, актори, художники-ілюстратори, графічні дизайнери, аніматори та багато представників інших творчих професій почали працювати на інформаційному фронті, фіксуючи усі події й водночас створюючи з них потужні аудіовізуальні образи, які опісля розповсюджували в мережі Інтернет. Завдяки таким платформам і соціальним мережам, як-от YouTube, Instagram, Telegram, TikTok, Facebook, вдалося досить швидко донести трагедію українців міжнародній спільноті, а також знайти підтримку в усіх впливових державах і організаціях, щоби вистояти у цей надскладний час.

Від перших днів великої війни почали з'являтися фронтові виставки, інсталяції з уламків снарядів, фотографічні серії, які митці збирали безпосередньо на передовій. Важливими є також відеоматеріали жаклих подій, які потребують всесвітнього розголосу. Режисер Мстислав Чернов і фотограф Євген Малолетка отримали міжнародне визнання за фіксацію трагедії в Маріуполі. Їхня документальна стрічка «20 днів у Маріуполі» описує суцільний жах у цьому місті у період лютого-березня 2022 року, який

вдалося відзняти та дивом вивезти на підконтрольну територію України. Фільм здобув премію «Оскар» у 2024 році в категорії «Найкращий повнометражний документальний фільм» і приніс першу перемогу для України на цій всесвітньовідомій платформі. Мистецька культура країни гідно пишається цією нагородою, отриманою, на превеликий жаль, такою страшною ціною.

Українські театри, навіть попри бомбардування й евакуацію, не припинили свою діяльність, проте багато труп були змушені змінити місце перебування. Суттєво змінився і репертуар. Сценічні постановки почали відображати війну, біль втрат, внутрішню силу українців. Вистави на основі свідчень очевидців війни спричинюють не лише естетичне переживання, а й глибоке емоційне очищення — катарсис. Глядачі, які мешкають відносно далеко від лінії фронту та не зазнають щоденних обстрілів, завдяки таким театральним постановкам щиро переймаються сумною реальністю та своєю працею, донатами, волонтерською діяльністю усіляко допомагають постраждалим у зоні бойових дій, військовослужбовцям української армії. Тому творчість є неймовірно важливою та ефективною зброєю у боротьбі за свої цінності, свободу, щасливе майбутнє.

Також варто акцентувати увагу на вагомій ролі академічної музики, яка є однією з найглибших і найвибагливіших форм мистецтва, що традиційно спирається на високу композиційну майстерність, естетику та культурну спадкоємність. У часи війни ця сфера зазнала серйозних викликів, однак українські композитори, сольні виконавці, камерні колективи та великі оркестри не лише зберегли свою діяльність, але й відкрили нові форми культурного спротиву, просування національної ідентичності, підтримки духу нації. Багато сучасних митців звернулися до теми війни. Їхні твори передають стан напруги, страху, горя, але водночас — непохитного прагнення досягти перемоги. Академічна музика стала важливою частиною культурної дипломатії України, а українські композитори та музиканти дедалі частіше виступають на міжнародних фестивалях, форумах, конкурсах. Національна академічна музика тим самим здобула новий етап визнання, часто сприймаючись не лише як мистецьке явище, а саме як вольовий голос народу, що бореться за незалежність.

Мистецька культура України в період війни стала міцною основою духовного опору, простором колективної пам'яті та са-

моїдентифікації. Вона набула об'єднавчого характеру, посилила комунікацію з міжнародною спільнотою і довела, що творчість завжди буде означувати перемогу життя над смертю, залишатися дієвою та незламною навіть у найтемніші часи.

У період війни, коли кожна нота, пензель, кадр, слово чи рух мають особливу силу, хочеться подякувати всім, хто творить і цінує мистецтво, своєю невичерпною енергією продукує людське щастя. Завдяки плідній роботі багатьох небайдужих особистостей культура, народжена чи відроджена через обставини мороку, обов'язково принесе щирість та світло — які возвеличать силу духу та зігріють найтеплішими почуттями кожного.

Висновки. Серед найбільших викликів для української мистецької культури, окрім трагічних подій сьогодення, завжди була можливість забезпечити якісне продовження творчого шляху людини, яка здобуває знання і навички у закладах позашкільної чи вищої освіти. З'являється велика ймовірність того, що креативний діяч і надалі буде залишатися в країні, збагачуватиме свої професійні якості, підійматиметься по кар'єрній сходінці вгору та направлятиме вектор власної енергії на інших людей, стимулюючи їх жити та досягати прогресу на Батьківщині без наміру покинути рідну землю.

Що ж необхідно для того, аби мистецька культура залишалася пріоритетом для населення та насамперед молоді в період миру чи війни? Потрібно глибоко переконатися, що наша країна має дійсно давню історію, причому акцентувати увагу необхідно саме на перевагах, які презентують національну творчість джерелом вічних цінностей людства. Для розуміння усіх своїх сильних сторін потрібно постійно та наполегливо вчитися, аби вчасно відчувати внутрішній потенціал щодо подальшої самореалізації у заданому напрямку та сформуванню особистий план дій з її досягнення.

Мистецтво і є тією формою творчої діяльності, яка здатна виявити людську сутність, висвітлити силу духу, допомогти кожному знайти себе та присвятити власне життя прекрасному. Приклади багатьох митців мають надихати для усвідомлення сенсу неймовірної користі гармонії культури. Так само підґрунтям успішного майбутнього має бути надія, віра і любов у своєму серці та душі, які сприяють становленню цілісної особистості для подальших звершень.

Марина МІЩЕНКО,
кандидат юридичних наук,
завідувачка відділу культурної спадщини
та пам'яткоохоронної справи
Інституту культурології НАМ України (м. Київ, Україна)
ORCID 0000-0002-2066-8097

Поняття «інновації» в контексті дослідження сучасних перетворень сфери охорони культурної спадщини

У національному дослідницькому просторі тривалий час навіть саме використання, не глибинна наукова розвідка, сутності понять «інновації» та «інновативність» було більшою мірою характерним для представників напрямів технологій та виробництва, наук, які вивчають економіку, окремі сфери господарювання, цифрові трансформації, аніж гуманітарного напрямку та культурномистецького сектору.

Протягом сучасного періоду відслідковується поступове зміщення акцентів — зміна науковцями векторів власних дослідницьких пошуків та їх спрямування до проблематики інновацій та інновативної діяльності в сфері культури. Це обумовлюється фактичним формуванням новітньої соціокультурної реальності, зокрема у контексті змін стосовно позиціонування та істинної ролі об'єктів матеріальної культурної спадщини в розвитку суспільства та культуротворчих процесах, а також нагальними потребами якісних перетворень національної сфери культури за напрямом охорони культурної спадщини, пошуків ефективних організаційно-управлінських та конструктивно-технологічних рішень для охорони пам'яток в умовах поточних загроз воєнного стану.

Таким чином, означені обставини актуалізують дослідження інновацій, які оприявнюються за важливим напрямом в царині культури — охороні культурної спадщини.

Для розкриття означеної проблематики не має потреби спеціально акцентувати увагу на загальному понятті «інновація», оскільки воно, по-перше, саме по собі є доволі ємним та змістовним і потребує комплексного розгляду на фундаментальному дослідницькому рівні, а по-друге, в науковому доробку багатьох

дослідників наявні публікації, присвячені як окремим аспектам відповідного понятійно-термінологічного апарату (самого поняття «інновація», його співвідношення в системі суміжних понять), так і науковій розвідці загальних класифікаційних підходів щодо інновацій.

Нині відсутнє спеціальне поняття «інновації в сфері охорони культурної спадщини», разом з цим все більшою мірою зустрічаємо в наукових публікаціях дефініції чи то навіть більшою мірою усталені формулювання, які фактично можуть охоплювати собою окремі аспекти названого поняття — «інновації в культурі», «інноваційне в культурі», «інновації та технології в сучасному мистецтві» тощо.

Перші усвідомлені намагання пов'язати інновації з культурою асоційовані з Peter F. Drucker (Пітером Фердинандом Друкером), який ще наприкінці 1990-х у своїй праці «Management Challenges for the 21st Century» окремо визначив поняття «інноваційна культура» (Drucker, 1999). Таким чином, будучи економістом та означаючи проблематику менеджменту та управлінської діяльності, автор звернув увагу на те, що інновації можливі в різних сферах (розуміємо це як те, що можуть вони впроваджуватись і в культурі).

Відповідно виокремлюється інноваційна культура як загальне поняття на позначення якісної оцінки впровадження інновації як такого та інновації в культурі та охороні культурної спадщини, відповідно, як спеціальне поняття, що характеризує особливості трансформацій саме в названій царині.

З точки зору положень чинного національного законодавства — Закон України «Про інноваційну діяльність» від 4 липня 2002 року (зі змінами та доповненнями), інновації в культурі спеціально не визначаються, однак вжиті в тексті цього нормативно-правового акта формулювання жодним чином не заперечують їх існування.

Так, у ст. 1 при загальному визначенні інновацій під ними розуміють «новостворені (застосовані) і (або) вдосконалені конкурентоздатні технології, продукція або послуги, а також організаційно-технічні рішення виробничого, адміністративного, комерційного або іншого характеру, що істотно поліпшують структуру та якість виробництва і (або) соціальної сфери» (Про інноваційну діяльність, 2002).

Відповідно вжите законодавцем формулювання і вказівка — «та іншого характеру» сприяє розширеному тлумаченню пропонуваного переліку, що дозволяє інноваціями в сфері охорони культурної спадщини вважати новостворені (застосовані) і (або) вдосконалені конкурентоздатні технології або послуги, а також організаційно-технічні рішення культурно-мистецького характеру, що істотно поліпшують структуру соціальної сфери.

Отже, проблематика інновацій в охороні культурної спадщини доволі специфічна та потребує більш ґрунтовно дослідження, зокрема в контексті їх означення, класифікації, практичного впровадження та подальшого аналізу в системі міжнародного та національного досвіду, а також перспективного пошуку водночас найбільш ефективних та найменш «болючих», «агресивних» шляхів та способів для трансформації означеної сфери, а також адаптованого використання матеріальних пам'яток для потреб суспільства.

Використані джерела:

Drucker, P. (1999). *Management Challenges for the 21st Century*. New York: Harper Collins. P. 36-62.

Про інноваційну діяльність: із Закону України, зі змінами та доповненнями (2002, 4 липня). Відомості Верховної Ради України. № 36. ст. 266.

Володимир МИСЛАВСЬКИЙ,
доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України,
зав.каф. кінотелережисури та сценарної майстерності
Харківської державної академії культури
ORCID 0000-0003-0339-1820

Наталія МАРХАЙЧУК,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
декан факультету аудіовізуального мистецтва
Харківської державної академії культури
ORCID 0000-0002-2321-9107

Харківська школа кінодекламації: у пошуках української ідентичності

Актуальність дослідження полягає у висвітленні виробництва у Харкові «кінодекламацій», «кіномовних» та «кіноспіваючих» картин як малодослідженого виду кінематографа, який набув поширення в Україні упродовж 1909–1914 рр. Метою є охарактеризувати розвиток «кінодекламацій» у Харкові.

У 1909–1914 рр. виробництво «кінодекламацій» мало велике культурне значення для України, оскільки вони базувалися на театральних постановках української класики і де звучала українська мова. Завдяки «кінодекламаціям» глядачі отримували можливість, за умов заборони української культури та мови, ознайомлюватися з найкращими зразками української драматургії.

Систематичний випуск ігрових картин в Україні розпочинається від кінця 1900-х років. Кіновиробництво організовується у Харкові, Києві, Одесі та пізніше у Катеринославі. Зауважимо, що репертуар цих фільмів мало чим відрізнявся від «модних» тем російськомовного кіно і не був самобутнім. Винятком стали «кінодекламації» / «кіномовні картини» 1909–1912 рр., які ставилися на основі україномовних сценаріїв за українськими літературними та/чи драматургічними джерелами.

У Харкові в цей час сформувалося кілька пересувних труп кінодекламаторів, серед яких на особливу увагу заслуговують Олександр та Олена Олексієнки, Надія та Олександра Арбо і Дмитро Байда-Суховай, оскільки на прикладі їхньої творчості розкрива-

ється тематична спрямованість та творча реалізація перших українських фільмів.

Специфіка кінодекламацій полягала в тому, що фільм знімався з розрахунком на озвучування його актором під час демонстрації. «Кіномовні картини» були привабливі тим, що їхня демонстрація мала мовленнєвий, музично-вокальний та шумовий супровід. Група акторів, що перебувала за екраном, голосно та синхронно із зображенням відтворювала репліки персонажів фільму, озвучувала пісні та танці. Режисерам мимоволі доводилося радикально і вдумливо переробляти драматургічний матеріал, шукати лаконічні сюжетомісткі репліки не тільки з метою економії метражу, але й для того, щоб забезпечити поєднання легкості, дохідливості їх сприйняття глядачами зі зручністю вимови під час «звукофіксації».

Як ми зазначали вище, практично всі «кіномовні картини» українського виробництва повторювали репертуар «малоросійських труп», орієнтуючись на твори українських класиків. Тому значну частину театрального репертуару складали апробовані на театральних сценах твори українських авторів: «Наталка-Полтавка» І. Котляревського; «Невільник» та «За ревізією» М. Кропивницького; «Богдан Хмельницький» і «Маруся Богуславка» М. Старицького; «Мартин Боруля», «Суєта», «Господар» та «Життєве море» І. Карпенка-Карого та ін.

Наведемо репертуар Харківських театрів у 1909 році. Театр «Парль міраж»: дебют відомого харківського бандуриста О. Гамалія; виступи О. Олексієнка, трансформатора Д. Суховія у виставі «Кум-мірошник, або Сатана у бочці» В. Дмитренка; «Сватання на вечорницях» С. і Г. Карпенків, спектаклі трупи О. Суходільського «Тарас Бульба» М. Гоголя; опера «Запорожець за Дунаєм» П. Гулака-Артемовського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка; «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького; «Наталка-Полтавка» І. Котляревського та ін. І очевидно, що чи не всі ці спектаклі ставилися українською мовою, а всі мови у Російській імперії, крім російської, як мінімум — не заохочувалися (хоча за Указом 1881 року дозволялося використовувати українську мову на сцені).

Постановниками практично всіх «кіномовних картин» в Україні були театральні режисери чи актори, які фактично переносили

на екран добре знайомі по театру епізоди практично у тому вигляді, як ті гралися на сцені. Завдяки участі у кінопостановках українських театральних акторів, режисерів та художників-декораторів вдалося наблизити кінематограф до виразності українського театру, який знаходився на піднесенні всупереч чорносотенній реакції після поразки революції 1905 року.

У Харкові першу з відомих нам «кінодекламацій» українською мовою зняв у 1909 році Олександр Олексієнко, який отримав на неї фінансування у харківського кінопрокатника Д. Харитонova. Перша програма, яку глядач побачив у серпні-вересні 1909 року, складалася із трьох фільмів: «Як вони женихалися, чи Три кохання в мішках», поставленого за мотивами «Ночі перед Різдом» М. Гоголя, «Як ковбаса та чарка, то міниться й зварювання» М. Старицького та «Москаль-чарівник» І. Котляревського. Після картин О. Олексієнка з'явилися «Кум мірошник, або Сатана у бочці» В. Дмитренка, «Сватання на вечорницях» С. і Г. Карпенків та «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай» А. Велисовського, а згодом й інші.

Варто додати, що у тій самій харківській фірмі Д. Харитонova, який фінансував постановки Олексієнка, успішно ставив «кіномовні картини» актор та режисер Олександр Арбо-Остроухов. Зокрема, влітку 1910 року він поставив свою першу картину — комедію «Хохол наплутав, або Денщик підвів», де використав образ хитрого денщика, що морочив голову своєму господареві — персонаж, який явно виник під впливом популярної комедії «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка.

Комерційний успіх фільмів, які фінансував Д. Харитонов, сприяв тому, що колишній керуючий кінотеатру «Аполло» Акім Каратуманов також зайнявся випуском «кіномовних картин». У 1910 році А. Каратуманов фінансує перший фільм «Шельменко-денщик» за Г. Квіtkoю-Основ'яненком, який поставив актор та режисер Дмитро Байда-Суxовій.

Улітку 1910 року Д. Байда-Суxовій ставить фільм «Кума Феська», сценарною основою якого став водевіль Ст. Дмитренка «Кум-мірошник». Роль Феськи він запропонував своїй сестрі Оксані Суxановій. Інші три ролі він зіграв сам. У фільмі було чимало новаторських прийомів, серед яких окермо зауважимо на великих планах Феськи: монтажний прийом, завдяки якому три персона-

жі, зіграні Байдою-Суховієм, були зняті окремо та вмонтовані у фільм. У 1911 році Д. Байда-Суховій для контори А. Каратуманова зняв ще кілька «кіномовних картин», серед яких «Сватання на вечорницях» за В. Дмитренком та «Три кохання у мішках» за М. Гоголем, у яких були задіяні українські актори Ф. Сердюк, О. Суханова, О. Карпінський та інші. Варто зазначити, що постановки Д. Байди-Суховія за якістю поступалися фільмам О. Олексієнка.

Упродовж 1909–1914 рр. О. Олексієнко поставив 11 фільмів, Д. Байда-Суховій — 12 картин, О. Арбо-Остроухов — 6. Однак надалі представники «харківської школи кінодекламації» відійшли від виробництва картин, що «розмовляють». Постановки «кінодекламацій» не принесли очікуваного комерційного успіху та творчого задоволення їхнім авторам, через що вони відійшли від кінематографа та повністю переключилися на театральну творчість. Їм, як, утім, і більшості ентузіастам від кінематографа, так і не довелося розвинути свої здібності, осмислити випадкові відкриття, засвоїти досвід кінотворчості.

Висновки. Не підлягає сумніву, що у цих фільмах «харківської школи кінодекламації» автори наслідували театральні постановки з видовою умовністю, оскільки не відчували специфіки кінематографічної образності, яка мала б вирізнити нове «видовище» від театру, представляючи його як самостійне, не залежне від театру мистецтво. Зрештою в кінопрактиці того часу вже означилися важливі формально-технічні нововведення, серед яких зйомка на натурі та в різних світлових умовах, застосування крупного плану, своєрідна побудова мізансцен, використання примітивних спецефектів, панорамування та ін. На відміну від «кінодекламацій», які лише озвучували картину, це стало реальним шляхом подолання «німоти» екрана.

Але постановки піонерів українського кіно, безперечно, мали значно більше значення, ніж це може здатися на перший погляд. Насамперед необхідно пам'ятати, що за умов заборон, у межах яких в Російській імперії доводилося працювати українській інтелігенції, пропагувати твори української класики, доносити до глядача «українське слово», українську культуру, популяризувати український театр та українську літературу було явищем прогресивним. «Кінодекламації» певним чином заповнили вакуум українських тем у кінорепертуарі. Бажання кінодекламаторів популя-

ризувати, доносити до глядачів твори української класики набуло всебічної підтримки інтелігенції.

Творчість представників «харківської школи кінодекламації» дала свої паростки. Піонери українського кіно були не в змозі самотужки конкурувати з оснащеними європейськими кіно-студіями; їх постановки були примітивними та ще далекими від розвиненого кіновиробництва. Але попри все «кінодекламації» увійшли до скарбниці перших українських фільмів. І після «згор-тання» цієї ініціативи, лише через майже два десятиліття, під час відносної культурної автономії України, режисери знову отримали можливість екранізувати твори українських класиків.

Едуард НЕЧМОГЛОД,

аспірант

*Київського національного
університету театру, кіно і телебачення*

імені І. К. Карпенка-Карого

ORCID:0009-0001-9309-8435

Кінокомедія абсурду як форма «м'якої сили»: нова мова культурної дипломатії

Сучасна культурна дипломатія — це не лише про офіційні культурні ініціативи, а й про мову, якою країна розповідає про себе світові. В умовах війни, дезінформації та глобальної турбулентності Україна потребує неординарних мистецьких рішень, які не просто транслюють нашу ідентичність, а й залучають до глибокого діалогу. Одним із таких інструментів є кінокомедія абсурду, жанр, який на перетині іронії, філософії та гротеску дає можливість вивести українське мистецтво на нову дипломатичну висоту.

Ключовим теоретичним підґрунтям виступає концепція «м'якої сили» (soft power), що її увів в обіг політолог Джозеф Наєм. На відміну від «жорсткої сили» (військової чи економічної) «м'яка сила» працює через привабливість культури, ідей, естетики. Зокрема, кіно — один із найдієвіших інструментів «м'якої сили», адже воно формує емоційне уявлення про країну, її настрій, смисли та характер.

Кінокомедія абсурду має унікальну особливість: вона дозволяє говорити про складне мовою простого і про трагічне мовою смішного, але не знецінюючи, а навпаки — загострюючи глядацьке сприйняття. Її умовність, гротеск, парадоксальні ситуації створюють простір для осмислення як особистих, так і суспільних травм.

На прикладі авторського фільму «Капітан Бровари» (реж. Едуард Нечмоглод, 2023), реалізованого в естетиці абсурдної комедії, можна проаналізувати, як художні засоби цього жанру формують героїчну модель крізь іронію. Головний герой, вкинутий у світ повного безглуздя, постає не як пародія на супергероя, а як символ людини, яка не втратила суб'єктності попри хаос навколо. Його дії — дивні, недоладні, але впізнавані; його шлях — це шлях

сучасного українця у ситуації глобального абсурду. Така історія стає зрозумілою міжнародному глядачеві — і як художня метафора, і як репрезентація нової культурної реальності України.

На рівні міжнародного сприйняття саме абсурдна комедія може виявитися більш універсальною, ніж драматичне чи документальне кіно. По-перше, вона не потребує прямої експозиції контексту, адже ідеї абсурду, екзистенції, пошуку сенсу в безглуздому є спільними для всіх. По-друге, її інтонація — самоіронічна, а не менторська, що сприяє залученню глядача, а не нав'язуванню меседжу. Зрештою вона працює на рівні емоційної пам'яті: глядач не лише дізнається щось про Україну, а й відчуває її — як країну живої культури, здатної жартувати навіть у моменти крайніх випробувань.

Кінокомедія абсурду — це також естетичний контр наратив до образу України як «лише країни війни». Вона відкриває інше обличчя — креативної, мислячої, сміливої, артистичної нації, яка не боїться викликів, не замовчує абсурдність ситуації, а перетворює її на мистецтво.

Висновки. Кінокомедія абсурду в українському кінематографі може і повинна виступати як один із інструментів «м'якої сили» — не прямої пропаганди, а глибокого впливу через сміх, естетику й філософське переосмислення. Вона відкриває нові можливості для міжнародного культурного діалогу, створення живого образу України в світі та посилення суб'єктності на глобальному культурному рівні.

Підтримка цього жанру на інституційному та освітньому рівнях має стати частиною стратегії культурної дипломатії України в XXI столітті.

Андрій НИКИФОРОВ,

доктор педагогічних наук,

доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну

Сумського державного педагогічного університету

імені А.С. Макаренка

ORCID: 0000-0002-0576-980X

Суб'єктність, відповідальність та свобода українського художника в сучасному світі

Актуальність. Роль художника історично змінюється, розширюється потенціал його можливостей разом із тим, як розвивається культура і суспільство. Суб'єктність, відповідальність і свобода — це умови, які дає художнику вільне суспільство. Проте здатність ними скористатися стає актуальною проблемою митця, коли мова йде про представлення художніх творів і власних ідей.

Мета — розкрити суб'єктність, відповідальність та свободу сучасного українського художника як сукупність історико-культурної спадщини та принципів мистецької практики сьогодення.

Створення мистецького твору вимагає від художника постійних сумнівів, а представлення навпаки — впевненості. Можливо багато речей в мистецтві не були проголошені й відкриті через те, що автор не знаходив в собі сил, бажання чи достатнього переконання. Проте не лише розвиток мистецтва, а й розвиток великого культурного діалогу залежить від того, наскільки виразно й переконливо звучать ідеї його учасників. І в історії ми можемо знаходити моделі світогляду й реалізації ролі художника відшукуючи позитивні приклади для сучасності. Хоча для митця цей процес дуже абстрактний та інтерперсональний.

Так, Генрі Мур зазначав своїм вчителем Олександра Архипенка (Wiese, 2000), хоча особистих зв'язків вони не підтримували. Подібність їхніх художніх стилів, на перший погляд, теж дуже умовна і виявляється хіба що в абстрактності форми чи зверненні до архаїчної пластики в окремих роботах. Що ж об'єднує їх мистецтво? Ми знаємо про О. Архипенка, що він вважається кубістом, хоча себе таким не визнавав. Скульптор відмежовувався від кубізму, хоча був свідком його становлення і казав, що прийшов до свого мистецтва іншим шляхом. Він також використовував

метод кристалізації форми, який спричинює появу граней. Та якщо Пабло Пікассо і Джорж Брак створювали зображення предмета одночасно з кількох перспектив, деформуючи простір, на зламах якого утворювалися грані, то О. Архипенко локалізував зображуваний предмет, створюючи форму навколо, або робив негативний відбиток предмета у формі. Поєднання локалізованого простору, який займає предмет із відтворенням предмета в самій формі, й сприяло появі граней, кристалізації скульптури. Генрі Мур точно не був кубістом, і взагалі його важко віднести до якоїсь великої мистецької течії, оскільки його творчість надто незалежна. І саме незалежність, пошук індивідуальної мистецької траєкторії, вважаємо, і було тим, чому Мур навчався в Архипенка. Отже, можемо зробити висновок, що мистецька спадщина — не тільки художні методи, а й навіть певні світоглядні принципи.

Звертаючись до української мистецької спадщини новітньої історії, найперше згадуємо мистецтво українського авангарду початку XX ст. І як репрезентативний приклад авангардного мистецтва звернемося до супрематизму Казимира Малевича. Сама ідея супрематизму сформульована художником лаконічно й просто, якщо будь-який предмет і його зображення можна покращити, то вони не є ідеальними. Відповідно, створюючи картину, котра не зображає предмет, не матимемо що покращувати і тим самим досягнемо ідеалу в безпредметному мистецтві. Пошук ідеального — одне з ключових і недосяжних питань у мистецтві, на яке Малевич запропонував відповідь.

Для нас важливо, що місце супрематизму Малевич позначає як п'яту стадію кубізму. Першою був протокубізм Поля Сезанна, другою — кубізм Джоржа Брака і Пабло Пікассо, третьою — футуризм, четвертою — конструктивізм (Горбачов, 2006). І саме історична лінія мистецтва, яку прокладає Малевич, дуже важлива у розумінні спадщини українського авангарду.

Українське мистецтво премодерну наслідує європейську традицію. Ми бачимо унікальні риси у поєднанні різних напрямів цієї традиції, коли візантійське сакральне мистецтво Сходу поєднується з більш реалістичними стилями європейського мистецтва Заходу. Такі художники, як Олександр Мурашко, привносять в застиглу академічну школу елементи імпресіонізму. Та зрештою — все це запозичення, або зміни локального характеру. Українські ж

художники авангардисти початку ХХ ст. не просто продовжують підтримувати європейський мистецький діалог. Вони його змінюють, порушують нові питання і пропонують нові рішення. Тобто українські художники від цього часу почувають себе суб'єктно у світовому мистецькому процесі. І саме світоглядна суб'єктність є важливим елементом культурної спадщини, доступної сучасному українському художнику.

Авангардне мистецтво трагічно завершилося з періодом утвердження радянської влади, і вже до кінця 1930-х рр. художники полишають авторські стилі. Реалізація плану монументальної пропаганди 1920-х рр., хвиля репресій і сталінський терор 1930-х рр., Друга світова війна призвели до знищення багатьох художників і самої традиції «вільного мистецтва» (Роготченко, 2007). По суті, художники, які хотіли подолати обмеження, накладені на мистецтво тоталітарною ідеологією, мали починати з нуля, адже не мали з кого брати приклад. Тож не дивно, що шістдесятники не створили нових стилів чи нових форм у мистецтві. Вони починали з головного — боротьби за свободу волі. І стали прикладом того, як художники, усвідомлюючи, що їх чекає неприйняття, соціальні й політичні переслідування, брали на себе відповідальність за публічну візуалізацію власних ідей. Можна сказати, що саме з цього часу відповідальність художника за розвиток культури є важливою складовою української культурної спадщини.

Свобода прийшла до митців пізніше — з кінця 1980-х рр., і з цього періоду художники нонконформісти почали нею користуватися, займаючи не тільки виставкові простори, а й публічні громадські місця. Вони звертаються до експерименту та користуються постмодерністськими мистецькими практиками (Вишеславський, 2020). На нашу думку, як велику загальну мету їхнього мистецтва можна визначити реалізацію свободи. Адже будь-що нове в мистецтві сприймалося з цікавістю після багатьох років панування соцреалізму, який по суті продукував однакові художні твори. Тож реалізація свободи — ще одна з важливих складових культурної спадщини для сучасного українського художника.

Наближаючись до сучасності, втрачаємо перевагу історичної віддаленості, щоб робити достатньо об'єктивні узагальнення. Тож зазначимо, що звертаємося до окремих прикладів.

Так, у місті Суми тривалий час була лише одна сучасна скульп-

тура «Пам'ятник цукру-рафінаду», виконана скульпторами Олексієм Шевченком та Віктором Довголюком 2010 року. З того часу маємо петицію щодо її знесення і постійну дискусію навколо твору.

Інший приклад — пам'ятник Генріху Семирадському, встановлений 2025 р. біля художньої галереї імені Генріха Семирадського в м. Харків авторства скульптора Олександра Рідного. Пам'ятник відкрито одночасно з художньою виставкою в цій же галереї «Майбутнє настало», в якій Олександр Рідний брав участь. Зауважимо, публікується з дозволу автора, за що йому окрема подяка і шана за свідому позицію. Можна помітити, що є певна різниця стилів, коливання між естетичним і абстрактним, які митець використовує, працюючи у громадському просторі і в просторі галереї. Він неначе змінює мову відповідно до розуміння глядача. І це не унікальна ситуація для сучасного українського художника. Можемо констатувати, що розвиток мистецького діалогу залежить між очікуваннями глядача і позицією художника. Проте мистецтво тим і особливе, що не лише дає можливість до маніфестації ідей (суб'єктності, відповідальності й свободи художника), а й вимагає їх представлення в моделі — художньому творі чи проєкті.

Як такий твір розглядаємо пам'ятник Першій учительці, створений до 100-річчя Сумського педагогічного університету у 2024 р. Пам'ятників першій вчительці в українських університетах існує кілька, виконані вони в реалістичних, репрезентативних стилях. Можливо — це одна з причин того, що було прийнято ідею сучасного рішення. Можливо й тому, що це четверта скульптура в межах не комерційного і не формалізованого проєкту створення Парку скульптур СПУ. Важливо зазначити, що в самій назві вже закладено ідею, яка органічно поєднується з авторським творчим стилем — ідея звернення до складної теми в поєднанні предметного образу вчительки й абстрактного образу часу й, відповідно, відтворення синтетичного предмета в художньому творі.

Вважаємо встановлення концептуальної сучасної скульптури у державній інституції для художника особистим кроком до розширення меж мистецького діалогу в публічному просторі.

Висновки. Переконані, що «м'яка сила» культурної дипломатії, представлення різних поглядів на мистецтво необхідні й у середині нашого суспільства. Якщо розглядаємо його частиною сучасного світу, маємо сприяти публічності й розвитку інтелек-

туального мистецького діалогу, наповнення якого залежить не в останню чергу від митців. Тим паче, що частиною культурної спадщини українського мистецтва є приклади суб'єктності, відповідальності й реалізації свободи художника. Представників українського авангарду поважають і звертаються до їхньої творчої спадщини через те, що вони не наслідували чи не наздоганяли сучасність, а привносили нові ідеї. Художники шістдесятники не загравали з очікуваннями, а відстоювали власні переконання. Українські нонконформісти, маючи можливість продовжити працювати в логіці минулого, що підтримувалася спочатку через функціонуючі радянські інституції, а пізніше через тяглість естетичних смаків, обрали творчу свободу.

Використані джерела:

Вишеславський, Г. (2020). Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України.

Горбачов, Д. (2006). «Він та я були українцями». Малевич та Україна. Київ: СІМ студія.

Роготченко, О. (2007). Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; вид-во «Фенікс».

Wiese, E. (2000). Excerpts from the catalog of Archipenko traveling exhibition in Germany. Хроніка-2000. Культура і наука світу: внесок України / Ю. Буряк (гол. ред.). Київ: Фенікс. С. 568–572.

Анна ОБРАЗЦОВА,
*аспірантка кафедри кінознавства
Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID ID: 0009-0008-0997-4430*

Екзистенційна проблематика у фільмах Антоніо Лукіча крізь призму комічного

Аналіз комічного як категорії, здатної інтегруватися у кіно-тексти різних жанрів, набуває особливої актуальності в умовах сучасної жанрової гібридизації кінематографа. Дослідження його функціонування в різних жанрових системах є актуальним через зростання кількості фільмів, які поєднують комедійні елементи з драматичними, фантастичними, детективними та іншими модами. В українському контексті особливо виразною ця тенденція є в творчості Антоніо Лукіча, чий дебютний повнометражний фільм «Мої думки тихі» (2019 р.) на перший погляд відповідає параметрам комедії, однак насправді виявляє складну емоційну структуру, де гумор та делікатна іронія співіснують з екзистенційною проблематикою, гендерними напруженнями та складною родинною тематикою.

Фільм «Мої думки тихі» — це комічна рефлексія над болісним, хоча і буденним, процесом емансипації молодої людини від материнського контролю. Через образ головного персонажа звукорежисера Вадима (А. Лідаговський), що вирушає в експедицію для запису голосів тварин на тлі нав'язливої присутності матері, Антоніо Лукіч створює іронічну, проте не карикатурну картину стосунків, де лагідність і дратівливість, турбота і самотність, сміх і втома переплітаються в єдиний комунікативний простір. У цьому сенсі комічне у фільмі постає не як антипод серйозного, а як форма осмислення глибоко емоційних і психологічно складних тем.

Фільм цікавий тим, що в ньому використано декілька різних механізмів створення комічного ефекту, які розгортаються на тлі екзистенційної кризи через почуття самотності Галини, матері головного персонажа (І. Вітовська-Ванца). За рахунок цього комічне

тут відчувається дещо трагікомічним. Наприклад, сцени, у яких мати постійно перебиває Вадима, втручається в його особисті справи або намагається керувати навіть технічними аспектами його роботи, викликають посмішку завдяки поєднанню побутового абсурду та комедії характерів (Арістотель, 2018, С. 48-54). Свій набір звичайних людських проблем і викликів мати Вадима збільшує до «драми вселенського масштабу». Галина намагається маніпулювати сином, коли демонструє готовність загинути під колесами дорожньої іномарки. Але видається це настільки театральним і нереалістичним, що викликає сміх. Її надмірна активність і емоційна залученість гіперболізуються настільки, що переходять у сферу комічного, але не втрачаючи при цьому психологічної правдивості.

Важливим елементом комічного у фільмі є невідповідність між високими очікуваннями та буденним результатом (Кант, 2022). Так, завдання Вадима записати унікальні голоси тварин набуває фарсового забарвлення, коли його спроби щоразу завершуються провалом через дрібні, але послідовні збої: зламана апаратура, втручання матері, непередбачувана поведінка тварин, затримка прикордонниками та втрата записаного матеріалу. Ці епізоди витримані в стилі ситуаційної комедії, однак кожен з них містить відлуння глибокої теми - постійної фрустрації та неможливості здійснення мрії.

У другому фільмі «Люксембург, Люксембург» (2022 р.) режисер Антоніо Лукіч активно використовує мовний комізм: суржик, інтонаційні збої, каламбури, які створюють комічну напругу. Водночас мова виступає маркером культурної ідентичності героїв, що живуть у світі пострадянських координат, де офіційна риторика держслужбовців часто вступає в конфлікт з приватною мовною практикою головних персонажів. Комедія характерів реалізується через антагоністичну бінарність образів братів-близнюків (А. Насіров, Р. Насіров), які, незважаючи на зовнішню ідентичність, демонструють діаметрально протилежні соціальні ролі та світоглядні позиції.

Соціальна сатира реалізується за допомогою зображення суспільної біполярності в рамках однієї сім'ї, у якій один брат поліцейський не може притягнути брата-близнюка до відповідальності за кримінальні злочини через теплі родинні стосунки. Також у фільмі використано ефект неспівпадіння між очікуваннями та

результатом. Стереотипи про контраст між «українським» та «європейським» подано на межі карикатури. Брати очікують побачити «західний рай», але стикаються з тим самим хаосом, що й вдома. Наприклад, їхній батько живе не в палаці, як очікувалось, а винаймає кімнату в звичайному будинку, навіть одяг носить той самий, що і брати.

Нарешті, іронія, як світоглядна позиція самого режисера, пронизує структуру обох фільмів Антоніо Лукіча. Режисер не змущується зі своїх персонажів, а навпаки, зображує їх з великою емпатією, виявляючи лагідну іронію не над слабкістю, а над прагненням знайти вихід із ситуацій, на які немає готових відповідей. У цьому й полягає сутність його трагікомічної естетики: сміх не заперечує людську драму, а дозволяє її витримати.

Використані джерела:

Арістотель. (2018). Поетика / перекл. Б. Тен. Харків : Фоліо. С. 48-54.

Кант І. (2022). Критика сили судження / перекл. з нім. В. Терлецький. Київ : Темпора. 702 с.

Інна ОСТАФІЙЧУК,
*молодший науковий співробітник відділу
культурної антропології
Інституту культурології НАМ України
ORCID:0009-0001-0061-8877*

Сучасне українське мистецтво: синтез мотивів і цифрових технологій

В умовах сучасної дійсності, наукового прогресу, а також значних соціокультурних трансформацій спостерігається більш стрімкий темп виникнення нових візуальних практик. Інформація першопланово сприймається вже не текстовим знаком, а зоровим образом. Виникає новий термін «візуальне мистецтво», що охоплює як традиційне образотворче мистецтво (живопис, скульптура, художня фотографія, графіка, монументальне мистецтво), так і сучасне: медіа-арт, інсталяції, перформанси, стріт-арт та ленд-арт, геліографіті тощо. Потужні трансформаційні процеси, що відбуваються в новій соціокультурній реальності в мистецькій сфері, створюють умови для творчих експериментів, розвитку та вільного самовиявлення митців, для появи нових художніх тенденцій та напрямків в українському візуальному мистецтві.

Цифрові технології і образотворче мистецтво знаходяться в постійній динамічній взаємодії і розвитку та активно використовуються художниками у своїй творчості. За допомогою цифрових технологій художники точніше передають ідею твору та роблять його зрозумілішим для більшості глядачів. Сучасне цифрове мистецтво, розвиваючись надто швидко і проникаючи в більшість сфер людської діяльності, захоплює позиції в оформленні книг, постерів, плакатів, рекламної продукції, індустрії комп'ютерних ігор і кіно (Осадча, Балута, 2021. 1; 83).

Використання сучасних цифрових технологій в образотворчому мистецтві можна розглядати як результат творчого процесу і як процес впровадження інновацій. Також можна розуміти, що новий інноваційний художньо-творчий продукт, створений за допомогою цифрових технологій та штучного інтелекту, є інновацією в образотворчому мистецтві. О.Цугорка зазначає, досліджуючи образотворче мистецтво і можливості новітніх техно-

логій, що «особливе місце серед сучасних комп'ютерних технік займає цифрове образотворче мистецтво, його основними видами є: цифрова комп'ютерна графіка, цифровий комп'ютерний живопис, цифрова комп'ютерна скульптура. Вони характеризуються найбільш виразними імітаторами матеріалів, прийомів і технік у вираженні традиційних форм живопису, графіки та скульптури. Отже, синтез мистецтва і технологій розв'язує декілька потреб — від задоволення естетичних потреб до залучення молоді в ряди прихильників образотворчого мистецтва, а модифікація мистецтва сприяє інформаційно-комп'ютерній грамотності (Цугорка, 2015, 112–113).

Технології цифровізації охоплюють усі види мистецької діяльності в галузі образотворчого мистецтва: живописі, графіці, скульптурі, а також утворюють нові форми та прийоми роботи, такі як мережеве мистецтво, цифрове монтажне мистецтво (цифрові інсталяції), віртуальна реальність, які тепер визнані в художній практиці (Малежик, 62–63). Особливість цифрового мистецтва (з безліччю його різновидів) насамперед полягає не в тім, що воно виконується на цифрових та комп'ютерних носіях технічно, а в тім, що митець створює художнє звернення цими засобами. Останнім часом популярності набули нейромережі, що здатні швидко генерувати зображення з текстового запиту, поєднувати графічні об'єкти чи відтворювати відсутні елементи. На сьогоднішній день нове покоління нейромереж створює картини, складає музику, пише книги тощо. Будь-хто може скористатися нейромережею, щоб створити миттєву картинку за своїм бажанням і з безліччю варіантів. Нейромережі видають унікальні зображення, аналізуючи все до цього створене людиною і комбінуючи елементи картинок. Вони можуть чудово поєднувати кольори і світлотіні, але не вкладають душу в ці зображення.

Комп'ютерне мистецтво швидко еволюціонує і залежить від новачій інформаційних технологій і програмних забезпечень. До нього належать різнопланові напрямки: цифровий живопис, комп'ютерна графіка, комп'ютерна музика, поезія тощо. Такі технології показують нову візуальну естетику та інтерактивний характер взаємодії людини з комп'ютером. На основі цифрового мистецтва виникають нові види творчості, нові комунікативні практики, а нові твори виступають творцями нових практик.

У сучасних музейних і виставкових залах через мультимедійні засоби — великі екрани — активно розвивається репрезентація творів мистецтва, які у режимі слайдшоу або 3D відображають твори художників. Проекція на стіну або конструкції різних форм зображень змінюються з певним інтервалом або ж використовуються інтерактивні дошки, де самому можна змінювати картинку тощо. Сьогодні таке шоу часто супроводжує різні виставкові проекти, відвідувачами яких є різні за віком, соціальним статусом та гендерною приналежністю люди.

Російсько-українська війна впливає на культурний та мистецький ландшафт країни. Соціокультурні трансформації дедалі більше виражаються через зміни у сфері мистецтва та культури. Сучасне українське мистецтво є дієвим інструментом формування та розвитку культурної свідомості, де не останню роль відіграють цифрові технології, які дозволяють оперативнo поширювати твори мистецтва для привертання уваги світової спільноти до подій в Україні. Завдяки використанню сучасних технологій у мистецтві один образ може набувати різних наративних забарвлень залежно від соціокультурних і політичних контекстів. Цифрове мистецтво відкриває багато можливостей для творчості, експериментів та інновацій: від відео-арту та кібер-арту до нет-арту і задіяння соціальних мереж. Залучення інформаційних технологій дозволяє художникам використовувати безліч технічних аспектів: програмування, анімацію, віртуальну реальність, що своєю чергою дає можливість для створювання вражаючих, інтерактивних творів мистецтва. Зв'язок цифрових творів з фізичним середовищем дає можливість створювати унікальні мистецькі перформанси.

Справжня особливість цифрового мистецтва полягає не лише у використанні комп'ютерних технологій, але й у розумінні того, що ці засоби творчості стають сучасними інструментами митця, завдяки яким він має можливість донести глядачеві своє художнє бачення і використовує медіапростір як платформу для просування своїх ідей.

На сьогодні мистецтво вже стає екраном для висловлення емоцій, думок і поглядів на трагічні події в Україні, а цифрові технології не тільки допомагають знаходити нові форми вираження, а й сприяють поширенню мистецьких творів українських авторів на міжнародній арені.

Використані джерела:

1. **Осадча К. П., Балута В. С.** (2021). Вплив сучасних тенденцій цифрового мистецтва на зміст підготовки з комп'ютерної графіки та цифрового дизайну. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*. № 9 (1). С. 1–12.

2. **Цугорка О. П.** (2015). Образотворче мистецтво і можливості новітніх технологій. *Культура і сучасність: альманах*. № 2. С. 111–118.

3. **Малежик Ю. М.** (2022). Цифровий живопис як альтернатива академічному у дистанційній підготовці фахівців образотворчого мистецтва. *Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі: матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Харків, 07–08 червня 2022 р.) / за заг. ред. О. О. Матвєєвої*. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди. С. 62–66.

Марія ПЕТРУШКЕВИЧ,
докторка філософських наук, доцентка,
завідувачка кафедри філософії та
культурного менеджменту
Національного університету «Острозька академія»
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6077-3767>

Втрата та смерть у воєнній поезії: терапевтичні можливості міфологічних сюжетів

Війна є аномальною, виключною ситуацією, у якій усе ж таки може існувати людина та розвиватися культура. Коли постійно виникають деструктивні почуття та психологічні стани, спричинені війною, коли людина перебуває в ситуаціях екзистенційного вибору, коли в щоденних переживаннях присутні страх, втрата, біль та страждання, то виникає гостра необхідність знайти «якір», за який можна схопитися та впорядкувати, систематизувати, обдумати і пережити буремні події і почуття. Такий «якір» потрібен не лише для окремої людини, а й для цілої культури. В час російсько-української війни, що розпочалася в 2014 році, такими «якорями» стають різні культурні та мистецькі практики і осмислення таких практик також є своєрідною терапією, впорядкуванням навколишнього світу. Про актуальність такої діяльності годі й казати.

Одним із досить ефективних способів пережити та осмислити виклики війни є поезія. Поетичне слово має унікальні властивості: відносно коротку форму вираження та місткий, емоційно наповнений зміст. Поезія легко адаптується як до класичних способів передачі, у поетичних збірках чи виставах та концертах, так і до відносно нових способів віртуальної комунікації — соціальних мереж чи YouTube. Вона відразу реагує на воєнні події та, одночасно, транслює несвідомі чи архетипічні переживання й образи.

Безперечно, існує чимало способів, якими користуються поети для того, щоб передати думку, настрій, емоцію, але під час війни, коли активізується колективне несвідоме, особливо вдалим є використання міфологічних образів та сюжетів. Вони гарно зчитуються, часто сприймаються аудиторією автоматично, органічно накладаються на власний життєвий досвід, власні травми та переживання.

Сучасна міфотворчість, на противагу первісному міфу, часто відбувається усвідомлено, є частиною ідеологічного панування. Вона «відображає екзистенційну потребу людини в осмисленні та структуруванні свого буття, в забезпеченні стабільності та постійності створеного соціального устрою» (Дарморіз, 2010, с. 20).

Використанню міфологічних сюжетів, образів, знаків та символів у воєнній поезії сприяє і те, що поезія дає змогу виявити назовні авторські відчуття, враження та думки, наголосити на важливому й непроминальному в часі війни, окреслити свій космос, який постає із динамічної та хаотичної дійсності (Пастух, 2024, <https://zbruc.eu/node/117641>). Для читачів усі ці характеристики мають велике значення, оскільки допомагають окреслити, зрозуміти, вербалізувати та осмислено пережити власні біографічні сюжети.

Невипадковість та органічність міфологічно-релігійної складової у поезії складного часу війни, крім іншого, зумовлена ще й історичними прецедентами та закономірностями. Ще у найдавніші часи поетичне мистецтво прирівнювали до божественного знання. Людину, яка опанувала мудрість віршування, наділяли особливими можливостями (і не лише поетичними) та зараховували до сакрального світу. Вважалося, що поет — це людина, натхненна богами; він володіє надзвичайним священним знанням. Давні араби називали поетів «Знавцями»; у скандинавській міфології, щоб стати поетом, необхідно було спожити мед, приготовлений з крові наймудрішого зі створінь. Найдавніші грецькі поети зверталися до народу як порадики, учителі, їх величають як вождів народу. У германо-скандинавській міфології поет виступав хранителем усього міфологічного знання і поетичної науки; це старий мудрець, що знав історію, традиції народу; він виголошував літургійні формули, міг бути жерцем або чаклуном; до його обов'язків входило знання родоводів різних героїв та достойників, а також змагання у красномовстві та мудрості (Дарморіз, 2010, с. 58).

За останнє десятиліття світ побачив чимало авторських збірок та антологій на воєнну тематику. Вони видавалися як в Україні, так і за кордоном. Велику оглядову роботу із їх систематизації та опису зробив Тарас Пастух. У цій розвідці зацікавлення зорієнтовані переважно на двох поетичних збірках. Перша, це антологія «Поміж сирен. Нові вірші війни» (2023), що на думку Тараса Пас-

туха є найповнішою на теперішній час збіркою поезій про війну. Тексти 59 авторів представлені низкою ідейно-естетичних конфігурацій, які були стимульовані війною (Пастух, 2024, <https://zbruc.eu/node/117641>). Інша важлива збірка для нашого дослідження — «Книжка любові і люті» (2023) Марини Пономаренко.

Міфологічні сюжети та образи, пов'язані із втратою та смертю, використовуються поетами в багатьох варіантах, найперше у використанні ключових міфологічних принципів, таких як нерозчленування категорій добра та зла. Міфологічний наратив не дає оціночних суджень, констатує лише події та факти. Наприклад, у Юлії Стахівської: «А я скажу — що квітка просто цвіте, а зброя — просто вбиває» (Сливинський, 2023, с. 388).

Ще один спосіб показати смерть — сконструювати міфологічний простір, що є частиною хронотопу міфу. Цей простір розмежується на світ живих і світ мертвих. У поезії Марини Пономаренко «Я обіцяла не говорити про це» ці світи хоч і знаходяться поруч, проте ніколи не перетинаються: «У барі два зали. / В один — вхід із вулиці, в другий — із моргу / В одному живі, в другому — тут пані Ба підморгує / Мовляв, а ви як визначаєте цю межу? / Із залу до залу ніхто не ходить» (Ponomarenko, 2024, <https://www.facebook.com/marina.ponomarenko/posts/pfbid0JHkJAYDimSh8LWSDjBuu8GC5RhmobjPLotFbYg1CsxSp8gwRaQu6biMhxbqMxYQTI>).

Така межа є й у іншій поезії Марини «Ліда», тут авторка звертається до античної міфології і згадує діда, який перевозить померлих човном на інший берег ріки. Хоча є сюжети, де ці межі розмиті, наприклад в Ірини Шувалової: «несу це ранкове сонце як стяг / що розвівається / і над країною живих / і над країною мертвих / ...ці дві країни / ще не розірвали / дипломатичних відносин» (Сливинський, 2023, с. 79). Про таку єдність і поезія Катерини Бабкіної, у якій вона говорить про мертвих, які встають за своїх живих (Сливинський, 2023, с. 162).

Окремий, самостійний образ смерті, який використовують поети, є безперечно дражливим але, одночасно, й надзвичайно виразним. Хоча смерть є однією із найвживаніших тем, до якої звертаються поети, проте в ситуації війни вона набуває нових смислів, найперше пов'язаних з її постійною реальною присутністю в українському повсякденні. Цей образ може мати фольклорні слов'янські мотиви, як в Марини Пономаренко; бути частиною

християнської міфологічної системи, як в Оксани Куценко; чи вписуватися в повсякденне життя, як у поезії Тетяни Власової.

Яскраво виражені християнські мотиви в осмисленні втрат пов'язані найперше зі зверненням до образу християнського Бога, різноманітних алюзій на християнську історію та біблійні сюжети. У поезії Тетяни Власової зі збірки «Поміж сирен. Нові вірші війни» відбувається пряме звертання до Бога з проханням надати смисл смертям воїнів на полі бою. Є сюжети, у яких Ісус Христос сам стає учасником війни та помирає. Мар'яна Савка оповідає про Бога, який вбитим лежить у труні, він був волонтером, розвозив хліб, а зараз всі навколо чекають дива воскресіння: «Ось Господь. Він був добрий. Він хліб між усіх розділив. / Звідкись родом — з Ізюма, із Бучі, з Попасної. / Він лежить у труні. Ми чекаємо дива із див. / Він просив не вбивати. Він тут поміж нами ходив. Він воскресне. Позбувшись хреста і вразливості власної» (Сливинський, 2023, с. 69).

Часто автори звертаються до античної міфології, вона є зрозумілою та впізнаваною і в українському, і у світовому контексті. Тут одна з головних тем, що використовується, — світ мертвих, а також лімінальність. Образи Харона та Стіксу є впізнаваними та колоритними в поезіях «Ліда» та «Марія із Маріуполя» Марини Пономаренко (Пономаренко, 2023), творах Павла Вишебаби та Ростислава Кузика (Сливинський, 2023).

Близькість та потенційність смерті може передаватися через використання у поетичному сюжеті різних речовин, наприклад меду, що в багатьох міфологічних традиціях, особливо скандинавських країн, пов'язується зі світом мертвих. Наприклад, у Марини Пономаренко в поезії «Я обіцяла не говорити про це» у просторі, де зустрічаються живі та мертві, торгують липовим та гречаним медом. Або символічне звернення поетів до тотемізму — одного із первісних форм вірувань. Наприклад, Лесик Панасюк використовує такі елементи: «Довго тицяли пальцями скрикували від подиву / доки не зрозуміли що саме так виглядає смерть / Ця величезна риба зі скляними очима / з могильними плитами замість луск» (Сливинський, 2023, с. 368).

Отже, теми смерті, втрат та випробовувань зараз для українців є актуальними та дражливими як ніколи. А можливості поетичного слова та використання поетами образів і сюжетів різних

міфологічних систем стають терапевтичними як для читачів, так і для самих поетів. Міфологічні сюжети, часто відкриваючи несвідоме, допомагають пережити випробовування війни та розказати про неї усьому світу.

Використані джерела:

Дарморіз, О. (2010). Міфологія. ЛНУ імені Івана Франка. 248 с.

Пастух, Т. (2024, 4 лютого). До нового канону української поезії (Час російсько-української війни). Zbruc.URL.: <https://zbruc.eu/node/117641>, (дата звернення 20.05.2025).

Пономаренко, М. (2023). Книжка любові і люті. Видавництво Старого Лева. 88 с.

Сливинський, О. (упоряд.). (2023). Поміж сирен. Нові вірші війни: збірка поезій. Київ: Віват. 496 с.

Marina Ponomarenko. (2024, 26 травня). Я обіцяла не говорити про це. Facebook. URL.:<https://www.facebook.com/marina.ponomarenko/posts/pfbid0JHkJAYDimSh8LWSDjBuu8GC5RhmobjPLotFbYg1CsxSp8gwRaQu6biMhxbqMxYQTl> (дата звернення 20.04.2025).

Ольга ПЕТРОВА,

*докторка філософських наук, професорка,
головний науковий співробітник*

*Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України,
заслужений діяч мистецтв України,
почесний академік НАМ України
ORCID: 0000-0002-5573-4648*

Творче мислення на нульовому меридіані буття

Актуальність теми щодо самої теми війни (в гарячій фазі цієї війни) та творчої реакції в роботах художників на болючу тему не підлягає сумніву. Також актуальною є проблема морально-етичного відношення митців до професійної роботи як до дієвої форми загальнонаціонального «культурного фронту» з його позитивним впливом на суспільну думку прогресивного світу. Важливим та актуальним є унаочнення тенденцій у художніх підходах до висвітлення актуальної тематики (від документальної фіксації подій, фактів, ситуацій — до іншомовності «відкритого твору», до метафоризму, сюрреалізму, експресивної стилістики тощо).

Художні проєкти, створені українськими митцями для вітчизняного глядача та показані на світових музейних майданчиках і фестивалях, унаочнили злам довоєнної арт-епістемі та стрімке формування (в умовах загальнонаціонального стресу) інноваційного арт-мислення. Змінився зміст та образ самого поняття «сучасного» та «актуального» в мистецтві України. Відійшла до архіву полегшена грайливість та цитатність постмодернізму. Натомість актуальною зробилась творчість, яка, не загубивши стилістичного та видового різноманіття, протистоїть руйнівним тенденціям війни та демонструє донедавна небачений фанатизм і наполегливість у потребі гармонізувати буття України. На повний голос зазвучав критичний мистецький вислів та соціальна тематика. Співпереживання — ця моральна категорія — висвітлилась як естетична парадигма художніх творів. Усі ми — учасники духовної та суспільної трансформації соціуму — відчуваємо процес «перекодування свідомості»: відторгнення решток провінційності, вторинності культури в цілому та кожної особистості. Укра-

інці не прийняли роль жертви, яку їм воліли накинати московити, вони обрали опір агресії — зробилися активними учасниками у протистоянні варварству. Це кожного дня доводять воїни на полі бою. Творчий прошарок нашого суспільства унаочнив супротив варварству в «м'якій силі» культури та мистецтва.

Тема війни і по її завершенню ще довгий час буде віддзеркалюватися в нашому мистецтві як культурно-травматична рефлексія. Але зараз митці, як і все суспільство, навчилися жити, а головне — працювати в реальності цивілізаційного струсу. Війна зробилася головною компонентою життя та творчої відповідальності в мистецтві. У роботі з актуальними темами проявляються найкращі духовні сили особистості художника. Творчість, яка пов'язана з темами війни, а головне — опорою варварству, зробилася необхідністю, психологічною потребою. Це екзистенційний вибір художника, проявлений у формах «м'якої сили» мистецтва. Перед нами постало питання абсолютно шекспірівське — «Бути, чи не бути?»

Те, що президенти держав, дипломати, журналісти намагаються розв'язати на раціональному, логічно обумовленому рівні, художники інтуїтивно проникають в середохрестя проблем, відчуваючи їх на дологічному рівні. Ця «таємниця відчуття» (за Ліотаром) наділяє художника силою духовного прозріння у новому арт-мисленні. На «нульовому меридіані» драматичного буття, в якому опинилося мистецтво, менш за все працює раціоналістична естетика Гегеля. Художній самовираз реалізується за принципами вчування митця в драму дійсності (фронтові повідомлення, варварські вбивства мирного населення, полон з нелюдськими знущаннями, викрадення дітей і особисте життя кожного під ударами ракет, у вогнищах палаючого житла). Мистецька практика сьогодні, як ніколи раніше, доводить геніальність ідей А. Шопенгауера, А. Бергсона, Б. Кроче про першість інтуїтивного початку в мистецтві.

Відчувши екзистенційну суголосність з жертвами Бучі, Ірпеня, всієї України, куди прокрався ворог, Олександр Животков у стані емоційного шоку створив серію рельєфів — потужну експозицію з назвою «24.02.22». Страждання співгромадян та надричний образ жорстокості трансформовано в пластичні архетипи, в узагальнюючі знаки-маски, які є «портретом страждань» колек-

тивного тіла України. Ця виставка рельєфів — красномовний образ національної біди.

Таку саму переконливу «двозначність» та недомовленість, відкриту для варіативного трактування, бачимо в серії драматичних полотен Віктора Сидоренка «Спалахи чорнозему» («Київська картинна галерея», 2024, Київ). Здавалося б, у цих композиціях усе гранично конкретно та впізнавано. Але зображення постатей, які нібито за один крок піднесуться над землею, на очах глядача розчиняються в тому дивному сяйві, що летиться згори долу. Ця подвійність у сприйнятті персонажів композицій, при майже натуралістично прописаних чоловічих тілах, менш за все вкладається в поняття «міметичний живопис» реалізму. В композиціях В. Сидоренка є дразливо-інтригуюча, провокативна недовизначеність сюжету, незнання про розвиток ситуації. Персонажі балансують між приреченістю та надією, бо війна відбувається поза всіма конвенціями цього болючого процесу. Автор полотен на інтуїтивному рівні, через своє інтелектуальне та чуттєве потрясіння, передає сутність, ядро мілітарної навали з її патологічною запрограмованістю та трагічним кождоденням. Особливо для війна, що опинився на «нулі». Художнику дано в змістовній метафорі висловити сутність трагічного зсуву в житті. А саме з такою драматичною невизначеністю зараз живе кожен в Україні. Цей болючий психологічний стан передає серія полотен філософськи мислячого автора. Війна триває поза логікою та міжнародними правилами ведення війни. У цій атмосфері працюють українські художники, що також вочевидь прочитувалося в експозиції «Маріуполь» (2022, Зал СХУ, Київ), в експозиції «Під одним небом» (українсько-японський проєкт: Токіо–Київ, 2024), у відеопроєктах Оксани Чепелик 2022–2025 рр. (Марсель), у переважній більшості українських експозицій, що експонувалися в країнах світу.

Нормальна людська свідомість боронить себе від божевілля війни. Поміч художникам надає підсвідомість. У творчій практиці 2022–2025 рр., в очікуванні вістей з фронту та в аурі невизначеності, для більшості художників робочим прийомом зробилися метафора та сюрреалістична образність. Талант метафоричного мислення — особливий та подарований не кожному митцеві. Мислити метафорично — означає бачити події та відтворювати їх у лаконічних та переконливих образах одвічного. Сюжетна опо-

відальність в даному випадку не працює. Метафора унаочнює «неіснуючі світи», це візуалізація того, що бачить «третє око» художника у його індивідуальному «внутрішньому ландшафті». Художники О. Животков, В. Сидоренко, П. Маков, М. Вайсберг, О. Придувалова, О. Лук'яненко, Л. Медвідь, А. Савадов, А. Блюдов, інші — з натяків, знаків, символів створюють «метафоричні поля». Метафора поглиблює розуміння чуттєво сприйнятої реальності, але не уводить за її межі. Згадаємо антивоєнний твір-метафору П. Пікассо — його «Герніку» — протест проти фашистської сваволі. Створення авангардного полотна увібрало етнічні метафоричні елементи (кінь, бик, свічка, волаюча жінка), які були зрозумілими кожному іспанцю та людству в цілому. Такий самий філософський, узагальнюючо-метафоричний дискурс бачимо в серії рельєфів «24.02.22» О. Животкова.

«Війну практично неможливо проаналізувати», — пише журналіст Віталій Портніков, — «...єдине, що може зробити людина в ситуації воєнного конфлікту, — це навчитись жити в ньому». Жити на нульовому меридіані буття. Життя на війні та під час війни потребує особливого хисту, духовної та фізичної витривалості та самоорганізації. Мабуть, найскладніше утримувати психологічну та творчу рівновагу молодим художникам, які щойно закінчили виш, одразу потрапили в жорстку реальність військового стану. Ті митці, які розпочинали власну творчість на початку 2000-х років, мали за модель постмодерністську цитатність та іронічну грайливість. Коли «абсолютним теперішнім» зробилась війна, в атмосфері біфуркаційного вибуху мистецтво трансформувалось із чутливістю сейсмографа. Коли русня рвалась до Києва, Віталій Кравець зробив графічну серію «Анатомія безхребетних». У системі сюрреалістичного «відкритого твору» працюють Микита Цой, Катерина Бучанська, Михайло Рай, Ігор Гусєв, Олеся Джураєва, а з старшого покоління — Олександр Животков, Матвій Вайсберг, Ігор Гречаник, Олена Придувалова, іще десятки їхніх колег. Вражають сюрреалістичні метафори М. Рая: «День комах», «Казкар», «Мавзолей» (голова Путіна в банці з формаліном).

Кожен митець сучасної мистецької сцени суб'єктивно переживає катастрофу, бунтує проти неї, свідомо відроджуючи громадянські та гуманістичні цінності. Етичне набуло характеристики художнього. Навіть такий «фірмовий сміхотворець», як Влади-

слав Шерешевський, з 2022 р. по сьогодні написав вже три анти-воєнні виставки. У його експозиції з'явилися портрети захисників «Азовсталі»: «Пташка» (Катруся Азовська), «Редіс» (командир Азова Прокопенко Денис), а також глузливо-гротескні полотна: «Куріння вбиває», «Зберегти обличчя», «Ze End» (Путін у труні), інші.

Висновок. Художники, які сформувалися ще у 1990-х роках, та творча молодь мужньо вдивляються в страхітливе обличчя війни, в її невизначену тяглість, творчо фіксуючи трагедію України в системі антивоєнних виставок. Такою сьогодні є система «колективного мислення» в мистецтві. На рівні «народної дипломатії», її «м'якої сили» художники пліч-о-пліч із журналістами, кінодіячами, музикантами, письменниками несуть у світ правдиве та трагічне слово про Україну, розвіюють хибні міфи та вражають світову громадськість високою якістю художності. Мистецтво в єдиному ідейному піднесенні нищить, нав'язану ідеологами Кремля, саму ідею щодо другорядності, провінційності України.

Оксана ПІДСУХА,
*аспірантка Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України,
в.о. генерального директора Національного музею
«Київська картинна галерея»
ORCID: 0009-0002-2605-4069*

Borshch of Art та Український музей (Нью-Йорк): на перетині культур

Американське мистецтво — це амальгама різних культур, у якій є і українські нашарування. Упродовж тривалого історичного періоду вплив української культури чи вихідців із території сучасної України на американське мистецтво був невидимим. Мистці, що емігрували з України, маркувалися як вихідці з Russia чи Russian empire, Київ транслітувався як Kiev, і лише повномасштабна війна росії проти України підштовхнула багатьох американських музейників та архівістів змінити колоніальні наративи. Війна спонукала до перегляду історії американського мистецтва та виявлення в ній українських «мотивів», як і діаспорних культурних інституції у США.

Українсько-американська дослідниця та культурна менеджерка Анастасія Гудько заснувала 2023 року в Нью-Йорку (США) неприбуткову організацію Borshch of Art. У яскравій, хоча й доволі екзотичній для англомовної аудиторії, айденитиці зашифровано концептуальну ідею, покладену в основу мистецької платформи. «Мистецький борщ» привертає увагу до мистецьких «інгредієнтів» українського походження, «транскрибованих» і трансформованих на американському культурному ґрунті в локальний «коктейль». Автори платформи створили віртуальну інформаційну базу даних, що наповнюється інформацією про американських художників, культурна ідентичність яких вміщує український компонент або відправною біографічною точкою для яких була Україна. Станом на червень 2025 року база даних налічує 126 мистців (з них 23 деталізовані профайли) та охоплює понад 150-річний хронологічний період — від мистців, які народилися в середині XIX століття, до наших сучасників. Дослідники не обмежуються діаспорною спільнотою, яка публічно ідентифікувала (ідентифікує)

себе українцями, підкреслювала (підкреслює) свій зв'язок із культурою країни походження та зберігала відносну герметичність української культурної ідентичності. Вони передовсім апелюють до мистців, глибоко інтегрованих в американське суспільство, український слід у життєтворчості яких досі не було помічено чи проартикульовано. Серед них — відомі в США скульпторка Луїза Невельсон, художники Луїс Лозовик, Філіп Гастон, Джон Грехем, Джанет Собель та ін. Важливо підкреслити, що згадані імена вписані в історію створення та розвитку абстрактного експресіонізму на теренах США — ідейного руху та інноваційного оригінального стилю, який вплинув на розвиток візуального мистецтва на світовому рівні.

Масштабну роботу в контексті переосмислення історії українського та американського мистецтва здійснює Український музей у Нью-Йорку. 2023 року музей організував виставку та видав каталог «Janet Sobel: wartime» («Джанет Собель: час війни»), де представив ранні малюнки художниці, у яких прослідковуються образні та кольорові ремінісценції з її українського дитинства — впізнавані й емоційні замальовки природи, людей та побуту у стилі наїву. Джанет (у дівочтві Женья Олеховська?) увірвалася в нове американське мистецтво у 1940-ві роки. Її короткий, але стрімкий творчий шлях вмістив дистанцію від фігуративного мистецтва до абстрактного експресіонізму. Вона виставлялася в галереї Пеггі Гугенхайм (Art of the Century), а дві її роботи цього періоду — «Чумацький шлях» (1945) та «Без назви» (1946) — потрапили до колекції Музею сучасного мистецтва (МОМА) в Нью-Йорку. Це абстрактні об'ємні композиції, збудовані за принципом складної поліфонії ліній та суцільного заповнення композиції (all-over painting), винахідником якого вважається Джексон Поллок.

Український музей у Нью-Йорку представив 2024 року ще одну знакову постать американської культури — одного з культових фотографів ХХ століття Пітера Гуджара. На виставці та в каталозі «Peter Hujar: Rialto» («Пітер Гуджар: Ріальто») директор музею, дослідник спадщини Пітера Гуджара та куратор виставки Пітер Дорошенко привернув увагу до ранньої творчості художника, ідентичність якого формувалася у родині американців українського походження та україномовному середовищі. Фотограф, відомий пронизливими та драматичними чорно-білими портре-

тами відомих і невідомих особистостей, досліджував загальнолюдські теми — тілесність, життя і смерть, складні психоемоційні стани. Філософія його творчості гуманістична, а погляд сповнений емпатії до вразливих категорій суспільства, до якої належав і сам Гуджар — людина непростого долі та видатного художнього таланту.

Життєтворчість Джанет Собель та Пітера Гуджара оприявнює український «слід» в американській культурі. Науково-творчі знахідки Borshch of Art та Українського музею в Нью-Йорку спонукають до подальших досліджень впливу українців на американську культуру за межами «класичного» діаспорного мистецького середовища, «перевідкриття» та можливого переозначення цілої плеяди добре відомих у США імен та явищ, які формувалися на перетині кількох культурних ідентичностей. Це дасть змогу не лише посилити культурний імідж України на теренах США, але й досягти глибшого порозуміння в умовах сучасних геополітичних потрясінь.

Використані джерела:

Borshch of Art. Reclaiming Ukrainian Heritage. URL:<https://borshchofart.org/> (дата звернення 01.06.2025).

Janet Sobel. URL: <https://www.moma.org/artists/5503-janet-sobel> (дата звернення 12.06.2025).

The Ukrainian Museum. URL:<https://www.theukrainianmuseum.org> (дата звернення 01.06.2025).

Марина ПОЛЯКОВА,

доктор філософії,

науковий співробітник відділу теорії та історії культури

Інституту проблем сучасного мистецтва

НАМ України

ORCID: 0000-0003-3379-0347

**«Мурал у Києві, який нікому не сподобався»:
українські патріотичні мурали, штучний інтелект
і маніпуляції у соцмережах**

Актуальність теми. Револьюційний розвиток технологій штучного інтелекту (далі ШІ) збігся з повномасштабним вторгненням Росії в Україну, що призвело до неочікуваних ефектів у сфері інтернет-маніпуляцій. Зокрема, у соцмережах — насамперед і найбільшою мірою у Facebook — почали ширитися згенеровані за допомогою ШІ зображення українських воїнів, які використовують різні актори інтернет-простору для шахрайських дій.

За допомогою генеративних нейромереж (наприклад, Midjourney, DALL-E, Stable Diffusion та ін.) сьогодні можна створювати візуально переконливі зображення, які все важче відрізнити від реальних фотографій. Значна частина аудиторії соцмереж, особливо люди старшого віку, не вміє відрізняти ШІ-контент від справжнього. Це може призводити до формування викривлених уявлень про реальність, зокрема про моральний стан української армії, масштаб поранень тощо. Зображення українських воїнів викликають сильну емоційну реакцію: співчуття, довіру, гордість, страх чи розпач, — що активно використовується для маніпулювання. Фальшивий, але емоційно навантажений контент, який сприймається як справжній, створює загрозу інформаційній безпеці, довірі до медіа, до соцмереж, які начебто покликані гуртувати людей. У цих умовах надзвичайно важливими є критичне мислення та цифрова грамотність.

Мета дослідження: оглянути основні цілі та інструменти маніпулювання у соцмережах за допомогою згенерованих зображень українських воїнів, описати такий напрям згенерованих зображень, як патріотичні мурали.

Виклад основного матеріалу. Українські журналісти та бло-

гери доклали чимало зусиль для пошуку відповіді на питання — хто стоїть за маніпуляціями, з якою метою генеруються тисячі зображень українських воїнів? Сьогодні найкраще розкритою масштабною маніпуляцією у соцмережах є діяльність китайської (в екзилі, через заборону у самому Китаї) Церкви Всемогутнього Бога (The Church of Almighty God), яка вербує неофітів через групи та сторінки Facebook і канали YouTube (По той бік новин. (2024, July 23). Хто стоїть за згенерованими III портретами подружніх пар військовослужбовців, які нібито взяли шлюб? Facebook. <https://www.facebook.com/behindtheukrainenews/posts/pfbid025zdkfF2v6Zz31SzeZ6Tyrt1ogEWLSGYNVhgFrDFwBuH36bZmjpeJhPBz49AobYqhl>; По той бік новин. 2024, <https://www.facebook.com/behindtheukrainenews;posts/pfbid02vo-MsBPmFSE1iHUDGRm1s7eRwZBo827J5FTKpby8N9g64fDwpJTZ3CRkFeCK1BtNfl>; Від православ'я до секти. Як шахраї заманюють українців за допомогою III-зображень. 2024. <https://imi.org.ua/monitorings/vid-pravoslav-ya-do-sekty-yak-shahrayi-zamanyuyut-ukrayintsiv-z-dopomogoyu-shi-zobrazhen-i64839>).

Церква Всемогутнього Бога стоїть як за сторінками та групами з релігійними назвами («Православ'я † Сила в молитві», «Православна молитва», «МОЛИТВА — могутній засіб порятунку», «Милій Ісусе», «Божя любов», «Бог Любить І Береже Тебе» тощо), так і за спільнотами з вітально-розважальним контентом («Привітання з днем народження», «Найкращі привітання для друзів» тощо). «Релігійні» групи й сторінки можуть називатися іменами начебто реальних людей. Найчастіше адміністратори таких сторінок знаходяться в Іспанії, але також і в інших країнах, у тому числі й в Україні.

Меншою мірою згенеровані зображення українських воїнів та воєнних подій шахраї використовують для монетизації — це другий, не до кінця досліджений тип сторінок і груп, наповнений політичним і соціальним контентом. Публікації супроводжуються словами «подробиці у першому коментарі» — й посилання переводять читачів на неякісні, нашвидкуруч зроблені сайти зі «клікбейтними» новинами. До таких маніпуляцій залучені шахраї з різних країн, у тому числі росіяни (Лорян, 2023, <https://www.pravda.com.ua/articles/2023/03/22/7394591>).

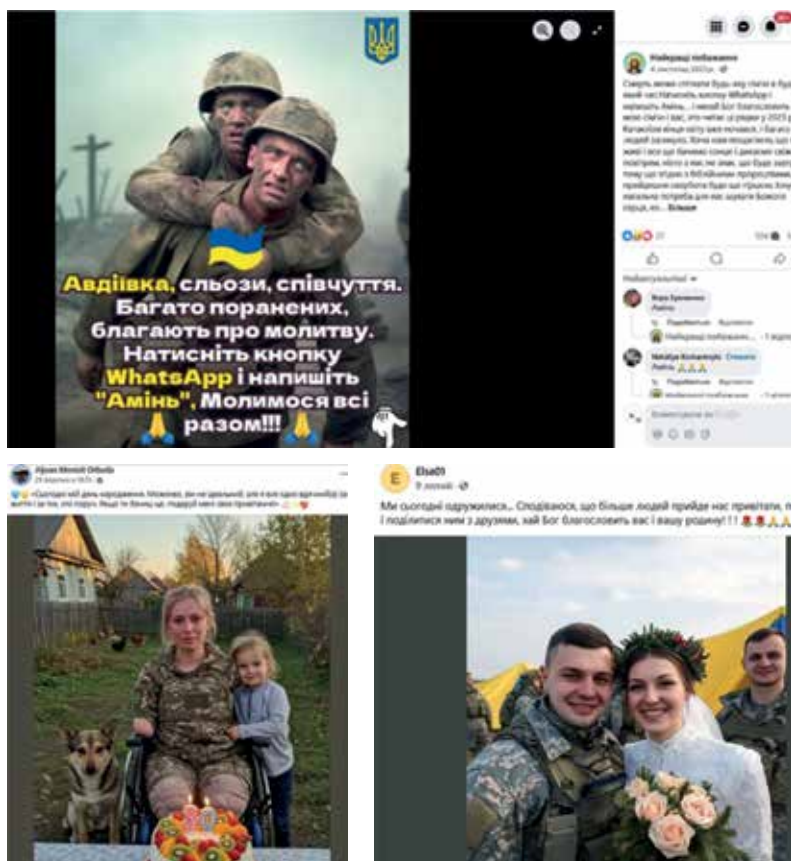
Водночас поширена в Україні думка, що за маніпуляціями за

допомогою згенерованих зображень стоїть ФСБ Росії, що росіяни таким чином втягують українців у злочинні схеми, не є доведеною.

З'ясовано, що спільноти, які використовують згенерований контент, утворюють великі мережі з фальшивих профілів, тобто ботів. Публікації можуть набирати десятки й сотні тисяч реакцій, що створює ефект їх актуальності. Неможливо зрозуміти, скільки в таких спільнотах реальних людей, але, безперечно, вони стають жертвами маніпуляцій і, своєю чергою, поширюють неправдивий контент. Величезна кількість фальшивих спільнот, наповнених ботами, навела дослідників до думки, що утворився «мертвий інтернет» (Dead Internet), у якому алгоритми керують ботами й немає місця реальним людям (Koebler, 2024, AI Spam Isn't the 'Dead Internet': It's the Zombie Internet. 404 Media. <https://www.404media.co/facebook-ai-spam-isnt-the-dead-internet-its-the-zombie-internet/>).

Візуальний матеріал із зображеннями українських військово-службовців, створений за допомогою генеративного ШІ, значною мірою змінюється залежно від поточної соціально-політичної ситуації. Наприклад, упродовж 2023 року та на початку 2024-го можна було спостерігати декілька домінантних сюжетних груп. Найпоширенішими були образи героїчного захисника; заклики молитися за воїнів або привітати їх із днем народження; сцени із фронтового життя (солдати в окопах, під дощем і снігом), що вражали трагічним героїзмом. Виокремився тематичний кластер, умовно позначений як «Авдіївка просить молитви», — саме так часто підписували зображення. Цей маніпулятивний матеріал поширювався під час важких боїв за місто Авдіївка (осінь 2023 — зима 2024), і візуально-комунікативна стратегія дописів спрямовувалася на формування атмосфери безвиході, втрати та психологічного надлому (Полякова, 2024. С. 117-124).

Від 2024 року почали з'являтися нові теми й сюжети зображень: пари молодих військових, які нещодавно одружилися і їх просять привітати; діти-сироти, що намалювали або виліпили чи вирізали портрети батьків, які загинули на фронті; воїни, що «1100 днів на передовій» і дуже сумують за рідними; чоловіки й жінки з ампутованими кінцівками. Ця нова хвиля маніпулятивного контенту відображає реальність українського публічного простору, де все частіше можна побачити ветеранів із протезами або



у візках. Сотні й сотні таких зображень створюють кумулятивний ефект: здається, ампутацій зазнала величезна кількість українців. Загалом, ШІ-контент сьогодні охоплює широкий спектр воєнної тематики: фронтова рутинна, поранення/ампутації, сцени у шпиталях, романтичні історії військових, образи дітей-сиріт, поховання військових.

Одна з нових тем у згенерованих зображеннях — муралі, начебто намальовані в Україні, й найчастіше у Києві. Без сумніву, ця хвиля зображень з'явилася як реакція на розквіт українського муралізму під час великої війни. Муралі є модною тенденцією в монументальному стінописі, над ними працюють як українські, так і іноземні майстри, про них багато пишуть у ЗМІ (інколи навіть виникають скандали, як от навколо невеликого муралу з портре-

том Андрія Єрмака, що проіснував недовго). Значна частина муралів — високоякісна, ефектна, актуальна і має потенціал об'єктів культурної спадщини. Суспільний резонанс є плідним ґрунтом для виникнення маніпуляцій на темі українського патріотичного муралізму.

Згенеровані зображення нібито українських муралів поки що доволі однотипні. Найчастіше на них зображено портрет воїна або його фігуру — крупним планом із невеликою кількістю подробиць. Часто повторюються два сюжети: мурал малюють воїни або воїнки, неначе присвяту своєму побратимові або посестрі, а також це можуть бути автопортрети, що само по собі дивно; літня жінка приходить до муралу із зображенням свого сина, який чи то служить, чи то загинув (жінка зазвичай надто літня як для матері молодого воїна, але це загальна проблема згенерованих зображень — матері скоріше мають вигляд бабусь).

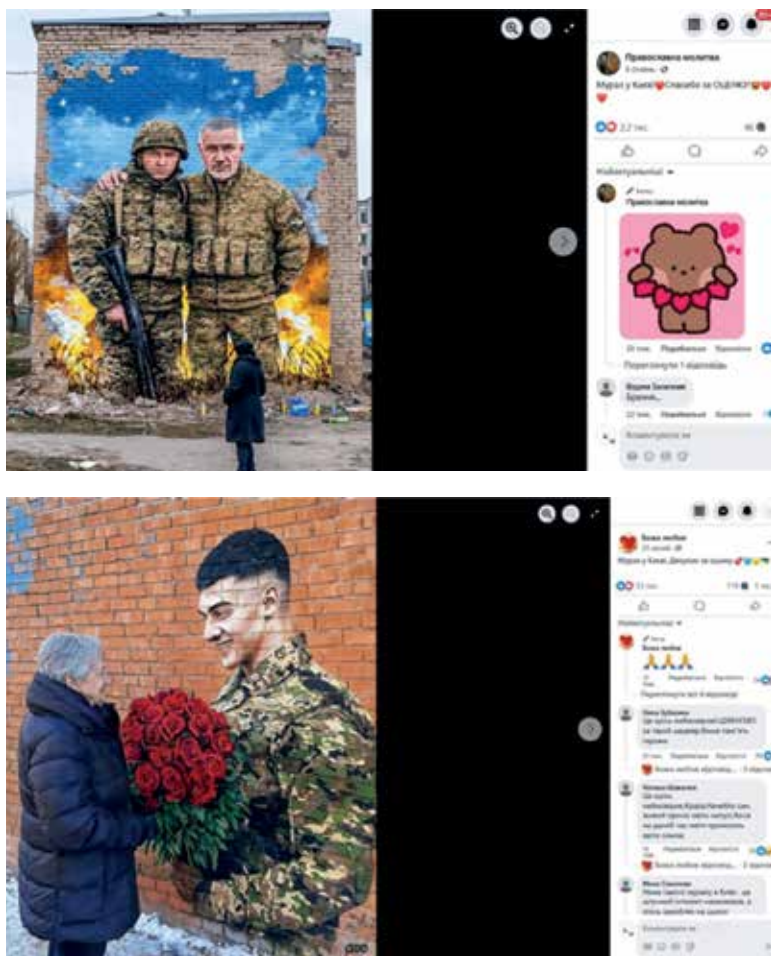
Зображення супроводжують тексти такого стибу: «Мурал у Києві. Дякую за оцінку», «Мені трохи сумно, тому що ніхто не сказав доброго слова на мою роботу чи навіть не привітався», «Я зробила його з великою любов'ю, але мені сумно, що він нікому не сподобався». Це розповсюджені шаблонні формулювання (як і зображення, штучно згенеровані, часто з помилками), що супроводжують і картинки на інші теми, — наприклад, дитячі поробки, які «нікому не сподобалися».

ПРИВІТАННЯ ДЛЯ ДРУЗЬ (Українською мовою) - Приднiпiр
Вікторія - 3 березня
Мурал у Києві. Дякую за оцінку.



Найкраще побажання в мій привітання
3 січня
Мені трохи сумно, тому що ніхто не сказав доброго слова про мою роботу, чи навіть не привітався.





Але можна натрапити й на справжню лірику: «Вартова свободи молода українська військова на стіні старого будинку. Її погляд впевнений, а за спиною майорить синьо-жовтий стяг. Вона — символ незламності, хоробрості та любові до Батьківщини. Люди проходять повз, зупиняються, вдивляються в її очі. Ця стіна більше не просто частина міста — вона стала нагадуванням про тих, хто стоїть на сторожі нашого майбутнього». Реалістичне зображення, в якому дуже важко упізнати ШІ-продукт, що супроводжується таким проникливим текстом, дійсно видається абсолютно правдивим.



Але можна натрапити й на справжню лірику: «Вартова свободи молода українська військова на стіні старого будинку. Її погляд впевнений, а за спиною майорить синьо-жовтий стяг. Вона — символ незламності, хоробрості та любові до Батьківщини. Люди проходять повз, зупиняються, вдивляються в її очі. Ця стіна більше

Допис користувача Mirog Europe



Православна щоденна молитва
29 листопада 2024 р.

Мамі трохи сумно, тому що ніхто не сказав доброго слова про мою роботу чи навіть не привітався. 🙏🙏🙏



не просто частина міста — вона стала нагадуванням про тих, хто стоїть на сторожі нашого майбутнього». Реалістичне зображення, в якому дуже важко упізнати ШІ-продукт, що супроводжується таким проникливим текстом, дійсно видається абсолютно правдивим.

Під зображеннями українських муралів, що не існують в реальності, безліч емоційних коментарів (які здебільшого генерують боти), на кшталт: «Це щось неймовірне!!! ДЯКУЄМО за такий шедевр. Вічна пам'ять героям», «Краса. Начебто син живий приніс квіти матусі. Хоча на даний час мати приносить квіти синові». І лише поодинокі ентузіасти боротьби із засиллям ШІ пишуть реальні коментарі, до прикладу: «Нема такого муралу в Києві, це штучний інтелект намалював, а хтось заробляє на цьому».

Висновки. Поява «патріотичних муралів», згенерованих за допомогою нейромереж, є новою формою візуальної маніпуляції в українському інформаційному просторі. Вони імітують справжні твори стріт-арту, створюють високу емоційну напругу, закликають до проявів співчуття, гордості, скорботи. У зв'язку з реальним розвитком українського муралізму під час війни публіка схильна довіряти подібним зображенням. Цим користуються маніпулятори: реалістичне зображення та щемкий текст створюють ілюзію автентичності, провокуючи вірусне поширення.

Такі мурали є частиною масштабніших схем маніпулювання, які використовують фейкові сторінки, пов'язані із сектантськими або шахрайськими організаціями. Поширення ШІ-зображень дезорієнтує користувачів соцмереж і підважує довіру до справжнього мистецтва і реального досвіду війни. Розвиток штучного інтелекту — неймовірний технологічний прорив, який, на жаль, дає зручні інструменти маніпуляторам. Широкий розголос і наукове осмислення цього проблемного явища сприяє розвитку критичного мислення серед широкої інтернет-аудиторії, викриває шахрайські схеми, протистоїть дискредитації українських воїнів та загалом України.

Використані джерела:

По той бік новин. (2024, July 23). Хто стоїть за згенерованими ШІ портретами пар військовослужбовців, які нібито взяли шлюб? Facebook. URL.:<https://www.facebook.com/behindtheukrainenews/posts/pfbid025zd>

ktF2v6Zz31SzeZ6Tyrt1ogEWLSGYNVhgFrDFwBuH36bZmjpeJhPBz49AobYqhl (дата звернення 10.04.2025).

По той бік новин. (2024, July 26). Частина 2: Як агресивна китайська секта, яка вірить у “жінку-Христа”, збирає паству по Україні через брехливі ШІ-картинки. Facebook. URL.: <https://www.facebook.com/behindtheukrainenews/posts/pfbid02voMsBPmFSE1iHUDGRm1s7eRwZBo827J5FTKpby8N9g64fDwpJTZ3CRkFeCK1BtNfl> (дата звернення 10.04.2025).

Від православ'я до секти. Як шахраї заманюють українців за допомогою ШІ-зображень. (2024, November 13). Інститут масової інформації. URL.: <https://imi.org.ua/monitorings/vid-pravoslav-ya-do-sekty-yak-shahrayi-zamanyuyut-ukrayintsiv-z-dopomogoyu-shi-zobrazhen-i64839>, (дата звернення 11.05.2025).

Лорян Р. (2023, March 22). Лапи російських шахраїв, або Куди може привести співчуття до загиблих українських героїв. Українська правда. URL.: <https://www.pravda.com.ua/articles/2023/03/22/7394591/>, (дата звернення 20.04.2025).

Koebler, J. (2024, May 2). Facebook's AI Spam Isn't the 'Dead Internet': It's the Zombie Internet. 404 Media. URL.: <https://www.404media.co/facebook-ai-spam-isnt-the-dead-internet-its-the-zombie-internet/> (дата звернення 15.04.2025).

Полякова М. «Авдіївка просить молитви...»: штучний інтелект як інструмент маніпуляцій в контексті російсько-української війни. Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення: збірн. матер. Міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 29–30.05.2024 / [упоряд. М. Полякова]; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2024. С. 117–124. <https://doi.org/10.31500/978-617-640-654-9>.

Олександр ПРИСЯЖНЕНКО,
*старший викладач кафедри фотомистецтво
та візуальні практики
Харківської державної академії дизайну
і мистецтв (Харків, Україна)
ORCID: 0009-0001-3108-496X*

Андрій ПРОКОПЧУК,
*здобувач освіти першого рівня
зі спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»
Харківської державної академії дизайну
і мистецтв (Харків, Україна)
ORCID: 0009-0006-5845-1287*

Сучасна фотографія як медіум пам'яті та спротиву: образність, етика, політичність

Сучасна фотографія стала ключовим засобом осмислення травматичних подій — від воєн до гуманітарних катастроф. В українському контексті вона не лише документує реальність, а й формує пам'ять і символізує спротив.

Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислити, як візуальні образи впливають на сприйняття війни, викликають етичні дилеми, мобілізують політичну волю та формують суспільну реакцію. В умовах цифрової культури, де поширення зображень стало масовим і миттєвим, їхній вплив на емоції та свідомість аудиторії зріс. Фотографія більше не є лише фіксацією події — вона перетворилася на глобальний інструмент комунікації, що здатен викликати співчуття, обурення чи солідарність.

Метою дослідження є проаналізувати, яким чином сучасна фотографія функціонує як медіум колективної пам'яті та інструмент спротиву, з акцентом на образність, етичні та політичні аспекти.

Виклад основного матеріалу. Документальна функція одна з ключових ролей фотографії у збереженні історичної пам'яті. З часу свого винайдення камера стала «оком історії», здатним фіксувати події з безпрецедентною точністю. Фотографія має доказову силу: як зазначає Сьюзен Зонтаг, вона володіє статусом свідка реальності, здатного переконливіше за текст зафіксувати злочини й катастрофи (Зонтаг, 2022).

У російсько-українській війні фотографії з Бучі, Ірпеня та інших деокупованих міст задокументували масові вбивства цивільних — ці знімки стали не лише символами трагедії, а й матеріалами для міжнародних розслідувань. У цифрову епоху навіть пости в соцмережах із фото набувають юридичної ваги, слугуючи доказами для судів (Iakovlenko, 2018, <https://www.eurozine.com/war-and-digital-memory-how-digital-media-shape-history>).

Окрім фіксації злочинів, фотографія зберігає й повсякденне життя під час війни. Завдяки смартфонам та соцмережам формується унікальний народний фотоархів, створений самими очевидцями — як цивільними, так і військовими. Наприклад, TikTok у перший рік повномасштабного вторгнення став джерелом мільярдів переглядів відео з України (хештег #Ukraine), зібрав понад 30 млрд переглядів (The VII Foundation, 2022, <https://theviifoundation.org/resource/the-battle-for-truth-how-photojournalism-can-help-fight-disinformation>).

Попри наявність дезінформації, саме традиційні ЗМІ, зокрема фотожурналісти, зберігають ключову роль у створенні символічних візуальних наративів, які стають впізнаваними у світі образами війни (The VII Foundation, 2022, <https://theviifoundation.org/resource/the-battle-for-truth-how-photojournalism-can-help-fight-disinformation>).

Скажімо, фотографія вагітної жінки, пораненої під час бомбардування пологового будинку в Маріуполі (березень 2022), облетіла перші шпальти газет. Цей знімок, зроблений українським фотографом Євгеном Малолеткою для Associated Press, став настільки потужним символом російської жорстокості, що російська пропаганда негайно спробувала оголосити його «постановкою». Насправді ж постраждала жінка та її ненароджена дитина не вдовзі померли, і світлина зафіксувала останні хвилини їхнього життя — тепер вона залишається в пам'яті як свідчення злочину й як заклик до правосуддя. Подібні фотографії закарбовуються у колективній свідомості: через роки, коли згадуватимуть облогу Маріуполя, ця трагічна світлина виникатиме однією з перших асоціацій, тобто саме вона стане носієм пам'яті про подію.

Активну роль у збереженні пам'яті про війну відіграють і спеціальні фотопроекти та архіви. Прикладом є ініціатива FotoEvidence Ukraine та Української асоціації професійних фото-

графів (UAPP), які у 2024 році започаткували проєкт створення масштабного фотоархіву російсько-української війни. Цей проєкт передбачає щорічний випуск фотокниг, починаючи зі збірки «Хроніки війни», куди увійдуть роботи понад 50 українських фотографів, що документують події від 2014 р. до сьогодення (<https://www.ukrainianphotographers.com/uapp-projects/virtual-gallery-unbreakable-chronicles-of-the-war-in-ukraine>). Куратори зазначають, що йдеться не просто про фотоальбом, а про «глибокий і потужний архів сучасної історії України», який збереже «людський вимір конфлікту» для майбутніх поколінь. Важливо, що цей архів створюють саме українці, які «живуть в умовах цієї війни і відчують її щодня» (<https://www.ukrainianphotographers.com/uapp-projects/virtual-gallery-unbreakable-chronicles-of-the-war-in-ukraine>). Отже, пам'ять конструюється зсередини — через безпосередній досвід війни та внутрішній погляд її свідків. У контексті повоєнного відновлення такі фотоархіви слугуватимуть основою для музеїв, меморіалів та освітніх програм, забезпечуючи тяглість пам'яті про пережите та вшановуючи жертви і героїв.

Воєнна фотографія завжди балансує між необхідністю показати правду війни та ризиком травмувати глядача. Етичний аспект зводиться до питань: що слід показувати і як це впливає на аудиторію та зображених осіб?

Класичний підхід фотожурналістики полягає в демонстрації жорсткої реальності. Сьюзен Зонтаг вважала, що фотограф має фіксувати горе без прикрас, адже лише так можна зберегти пам'ять для наступних поколінь (Зонтаг, 2022). Водночас вона визнавала, що надлишок жаклих кадрів може спричинити емоційне притуплення.

Сучасні дослідження психології сприйняття підтверджують існування різних типів емпатичних реакцій на фото страждань. Зокрема, в одному з емпіричних досліджень воєнних фотографій виділено три моделі реакції: «прихована емпатія» — коли люди сильніше співчують, бачучи жертв без відкритого зображення ран або облич (певна «завуальованість» викликає уяву і емпатію без шоку); «дзеркальна емпатія» — коли найбільше співчуття викликають фото, що відкрито показують людські страждання (обличчя болю, тіла поранених); реакція, орієнтована на контекст — глядачі більше емпатують світлинам, де чітко зрозумілий

контекст події, і менше реагують на ізольовані зображення без передісторії (Müller, M. G., & Christ, K., 2023). Ці результати свідчать, що етична подача матеріалу впливає на його емоційний резонанс: іноді натяк чи символ може пробудити не менше співчуття, ніж натуралістичний показ.

Українська та світова практика висвітлення війни останнього часу демонструє зміну стандартів: західні медіа, які зазвичай уникали жорстоких кадрів, оприлюднили графічні фотографії з Бучі, обґрунтовуючи це винятковою важливістю правди. Знімки зі слідами тортур стали символом жаху, який не можна ігнорувати. Етична дилема очевидна: чи показати шокуючі кадри на користь історичної правди, чи зберегти приватність жертв? Фотографія тут виступає як моральний каталізатор — спонукає не залишатися байдужим. Важливо лише, щоб це робилося з повагою до гідності постраждалих.

Існують більш рефлексивні й етично чутливі підходи до фотографування травми. Один із прикладів — проєкт Сергія Мельниченка «Tattoos of War» (2023–2024), у якому він фотографує українців, на тіла яких проектується зображення їхнього найбільш болючого спогаду (Melnitchenko, S., & Yermak, N., 2025). Люди самі обирають цей візуальний символ — це може бути фото зруйнованого дому, загиблих рідних чи місця трагедії. Проєкція зливається з рисами обличчя, створюючи ефект «тату» болю. Замість шоку, знімки передають психологічну глибину: процес зйомки стає терапією, а фотограф — співрозмовником, а не стороннім спостерігачем. У фінальній зйомці сім'я обрала спогад не про руїну, а про довоєнну красу, що стала джерелом надії — це приклад цілющої сили візуального мистецтва.

Етичний вимір стосується також питання згоди та приватності. У випадку документальної зйомки під час конфліктів фотограф часто не має можливості питати дозволу в об'єктів (особливо якщо це жертви, поранені, загиблі). Тут вступають у дію професійні стандарти і внутрішні моральні імперативи фотографа та редактора: чи є суспільна важливість кадру достатньою, щоб виправдати потенційне порушення приватності? Чи не завдасть публікація зображення додаткового болю родичам чи самому зображеному (якщо він вижив)? В українському контексті фотожурналісти намагаються дотримуватися балансу — наприклад, фотографувати

похорони воїнів так, щоб не порушувати особистий простір родини в момент скорботи, або показувати обличчя загиблих цивільних лише за наявності на те етичних підстав (скажімо, щоб упізнали родичі або щоб світ побачив доказ злочину). Нерідко редакції застосовують цензурування: розмиття облич дітей-жертв, приховування надто графічних деталей. Проте цілковите виключення образів страждання може призвести до стерилізації пам'яті.

Великою мірою етична легітимація публікації важких кадрів залежить і від політичного контексту та реакції спільноти. Якщо суспільство (внутрішнє чи міжнародне) сприймає фотографію як заклик до дії, допомоги, змін — значить, її поява була не даремною. Яскравий приклад — фотографія маленького сирійського хлопчика Алена Курді, тіло якого винесло хвилею на пляж у Туреччині (вересень 2015). Знімок потонулої дитини облетів увесь світ і спричинив хвилю співчуття до біженців, а також посилив суспільну увагу до сирійської кризи. Водночас, як показали подальші місяці, шок і співчуття від одного фото мають властивість поступово згасати — новинні цикли йдуть далі, а емоції спадають. Тому виклик для фотографа — перетворити миттєву емоційну реакцію на тривалі зміни: чи то у політиці (наприклад, перегляд міграційної політики під тиском громадськості), чи то у суспільній свідомості (стійкіше розуміння проблеми). Інакше фотографія ризикує стати разовою «сенсацією», яка швидко вигоряє, залишивши по собі лише іконічний образ без практичних наслідків.

Висновки. Сучасна фотографія в умовах війни виконує не лише документальну функцію, а й стає медіумом пам'яті, етики й спротиву. Вона фіксує не просто події, а досвід травми, трансформуючи індивідуальні історії на універсальні образи колективної пам'яті.

Особливе значення має візуальна репрезентація, створена зсередини — очевидцями та учасниками подій, що забезпечує автентичність та емоційну силу зображень. Фотографія перетворюється на моральний акт, балансуючи між правдою і турботою, публічністю і приватністю.

Отже, сучасна воєнна фотографія функціонує як критичний простір взаємодії між історією, пам'яттю та етикою. Її роль виходить за межі медіа: вона впливає на колективну свідомість, моральний вибір та майбутню репрезентацію війни в культурній

пам'яті. У цьому сенсі вона є не лише свідком подій, а й активним учасником процесу історичного осмислення та морального спротиву.

Використані джерела:

Iakovlenko, K. (2018). War and digital memory: How digital media shape history. Eurozine. Retrieved from. URL.: <https://www.eurozine.com/war-and-digital-memory-how-digital-media-shape-history> (lnfn pdthytyyz 15/05/2025).

Melnitchenko, S., & Yermak, N. (2025, June 3). 'Tattoos of war' — haunting portraits of Ukrainians' most painful wartime memories. The Kyiv Independent. Retrieved from. URL.: <https://kyivindependent.com/tattoos-of-war-haunting-portraits-of-ukrainians-memories>, (дата звернення 14.04.2025).

Müller, M. G., & Christ, K. (2023). Empathic reactions to press photographs from the war in Ukraine: A Q-sort study. *Frontiers in Political Science*, 4, Article 1042326. URL.: <https://doi.org/10.3389/fpos.2022.1042326> (дата звернення 10.04.2025).

The VII Foundation. (2022, November 17). The battle for truth: How photojournalism can help fight disinformation. Retrieved from URL.: <https://theviiifoundation.org/resource/the-battle-for-truth-how-photojournalism-can-help-fight-disinformation/> (дата звернення 20.04.2025).

Ukrainian Association of Professional Photographers. (n.d.). Photo chronicle of the war in Ukraine [Проект «Фотохроніки війни»]. Retrieved from URL.: <https://www.ukrainianphotographers.com/uapp-projects/virtual-gallery-unbreakable-chronicles-of-the-war-in-ukraine> (дата звернення 10.05.2025).

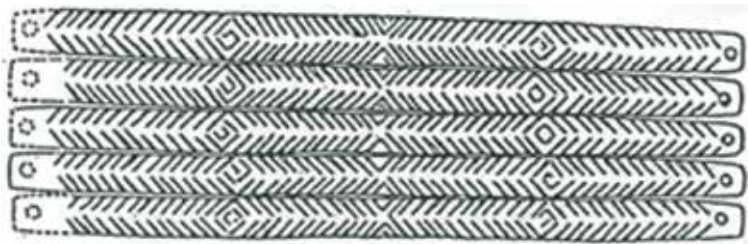
Зонтаґ, С. (2022). Спостереження за боєм інших (Я. Стріха, пер.). Київ: IST Publishing. Retrieved from. 144 с.

Євген ПРИЧЕПІЙ,
доктор філософських наук, професор,
провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України, м. Київ
ORCID: 0000-0002-5363-1004

Множини знаків в орнаментах Трипілля-Кукутені

Досліджуючи археологічні артефакти, вчені звернули увагу на множини знаків, що досить часто були зображені на них. Це прості невеликі за розміром знаки, що мали вигляд паличок, штрихів, шевронів, крапок та іншої форми знаків, що були зображені в одну лінію або згруповані певним чином в єдине ціле. Вчені допустили, що за цими групами (множинами) знаків можуть приховуватись кількісні величини. Було висунуто здогадку, що такими величинами можуть бути насамперед постійні часові цикли, якими є річний цикл сонця, цикл місяця. До таких циклів були зараховані фізіологічний цикл і цикл вагітності жінки. (Ми говоримо про множини знаків, оскільки давні люди оперували не числами, а множинами. Рахували вони, як правило, у межах десятка, а оперували множинами знаків, що іноді виходили за рамки сотні. Вони, наприклад, могли за довжиною тіні визначити найдовший день і позначати різамі на кістці кожен день до наступного найдовшого дня. Так утворилась множина 265 різів, яка відповідала кількості днів у році. Згрупувавши цю множину на сімки (тижні), вони отримали множину 52, а поділивши на групи з 28 знаків - 13. Так вони оперували множинами).

Зразком орнаментів, утворених з множин знаків, є мізинський браслет (іл.1, пізній палеоліт, 18 тис. р. до н.е.).



Іл. 1

Тут на кожній з п'яти пластин кістки мамонта нанесено по $2 \times 28 = 56$ шевронів. Всього на артефакті зображено $56 \times 5 = 280$ шевронів. Так передано цикл вагітності жінки. Це так званий акушерський термін вагітності. Він визначається від першого дня останньої менструації і триває 280 днів. Саме так визначали термін вагітності і давні люди. В цьому артефакті поєднано естетичну привабливість і важливу інформацію.

Таке поєднання естетичності та інформаційної цінності (корисності) характерне для всіх давніх артефактів. Воно властиве й орнаментам Трипілля-Кукутені — першої землеробської культури, що існувала на території України, Молдови та Румунії (5400-2750 рр. до н.е.). Ця культура належить до широкого ареалу перших землеробських культур Середземномор'я.

Орнаменти Трипілля досліджувало ряд учених, однак їх семантика до цих пір не до кінця розгадана. Що стосується множин знаків, що присутні в цих орнаментах, то таку проблему взагалі дослідники не розглядали. Наше дослідження цих орнаментів показало, що їх центральною фігурою є Богиня-місяць. Ототожнення жінки-Богині і місяця засноване на збіжності циклу світила і фізіологічного циклу жінки. Трипільці приймали його за 28 діб. В циклі місяця трипільці виділяли вісім фаз. Основними були чотири фази — половина молодого місяця, повний місяць, половина старого місяця і місяць на переході. Їх втілювали чотири сімки-богині. Чотири перехідні фази втілювали боги. Цей склад божеств можна назвати малим пантеоном трипільців. Крім нього в орнаментах присутній і великий склад пантеону. Він утворювався з чотирьох богинь-місяців (28×4). Це пантеон включав 32 божества. Один місяць включає 8 божеств, чотири місяці $8 \times 4 = 32$ (16 богинь і 16 богів).

Основними множинами, що зустрічаються в трипільських орнаментах, були 16 (жіночий склад пантеону), 32 (повний склад пантеону). Множина 28 фігурувала як богиня-місяць, дві богині — $28 \times 2 = 56$, три богині — $28 \times 3 = 84$, чотири богині — $28 \times 4 = 112$. Досить поширеною була також множина 40, яка фігурувала як позначення циклу вагітності: $40 \times 7 = 280$. Були й інші множини.

Розглянемо кілька прикладів трипільських орнаментів, в яких фігурують ці множини. Оскільки вони відігравали велику роль у міфології, ми називаємо ці множини сакральними.



Іл. 2

На горщику з селища Гелієшти (іл. 2, Румунія, Кукутені) між верхньою і нижньою бордюрними лініями розміщені два орнаменти, що утворені з множин шевронів і ромбів. Вони перемешовані двома жіночими фігурками. Очевидно, що одиницею є шеврони. (Ромб при поділі має вигляд двох шевронів.) Кількість горизонтально розміщених шевронів у кожному орнаменті, враховуючи, що ромб є здвоєним шевроном, дорівнює — $7+14+7=28$; $28+28=56$. Отже, множина знаків символізує двох богинь, те, що й передано фігурками. Кількість вертикальних шевронів у двох орнаментах — $4 \times 8=32$ — множина всіх божеств пантеону. Кількість усіх шевронів у смузі — $56+32=88$ (сакральна множина, що позначає сімку божеств (трьох богинь і чотирьох богів): богині — 28, боги -1. $(1+28+1+28+1+28+1=88)$). Крім цього, 32 разом з 8 шевронами, з яких утворена середня богиня, дають множину 40. Отже, на артефакті задіяні сакральні множини 28, 32, 40, 56 і 88.

Орнамент з Майданецького (іл. 3) передає вісім фаз місяця.



Іл. 3

Чотири жіночі фази (чотири еліпси) позначені $4+4$ дугами кожна. $8 \times 4=32$ (пантеон божеств). Фази богів, що розміщені між еліпсами, позначені двома дугами кожна: $4 \times 2=8$. Разом: $32+8=40$ — цикл вагітності.

В орнаменті (іл. 4) з поселення Чичиркозівка сакральні множини представлені у вигляді «віконець» на променях прямого хреста. На кожному промені розміщено по $14 \times 2=28$ «віко-

нець» (одна богиня), а всього «віконець» $28 \times 4 = 112$ (чотири богині). Тут представлено дві сакральні множини — 28 і 112. Символами богинь є і дуги, що розміщені в кожному з секторів. Їх кількість $4 \times 4 = 16$. Це множина, що передає жіночий склад пантеону.

На орнаменті посудини з Тальянки (іл. 5) зображені чотири «таблички» (так даліше будемо позначати подібні феномени) з «віконцями» і косі дуги зі позначками. Очевидно, що за віконцями і позначками містяться сакральні множини. У кожній з чотирьох табличок розміщено $3 \times 7 = 21$ віконце. У чотирьох «табличках» — $21 \times 4 = 84$ віконець — множина, що позначає трьох богинь: $28 \times 3 = 84$. Позначок на дугах — $7 + 7 + 7 + 6$, слід гадати, що замість 6 мало бути число 7 і в сумі ці числа давали множину 28. В цілому ці дві множини складали множину $84 + 28 = 112$, або чотири богині 28.

У більшості трипільських орнаментів присутні подібні множини знаків. Самі орнаменти є по суті поєднанням символів і множин знаків. Проникнення в значення (семантику) цих множин допомагає зрозуміти сенс орнаментів і, отже, зрозуміти міфологію трипільців.

Ілюстрації подано за джерелами:

Історія української культури. Київ, 2001. Т. 1 (іл. 1)

Мицик В.Ф. Священна країна хліборобів. Київ, 2006. 326 с. (іл. 2)

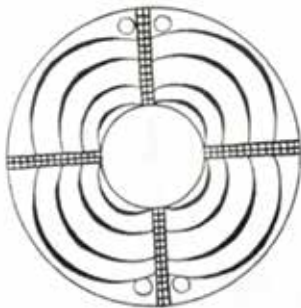
Ткачук Т., Мельник. Я. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем. Вінниця, Нова книга, 2005 (іл. 3, 4, 5).

Illustratsii podani za dzherelamy:

Istoriia ukrainskoi kultury. Kyiv, 2001. T.1 (il. 1).

Mytskyk V.F. Sviashchenna kraina khlaborobiv. Kyiv, 2006. 326 s. (il. 2).

Tkachuk T., Melnyk. Ya. Semiotychnyi analiz trpilsko-kukutenskykh znakovykh system. Vinnytsia, Nova knyha, 2005. (il. 3, 4, 5).



Іл. 4



Іл. 5

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

**Кордоцентричне мистецтво
як альтернатива «забрудненому дискурсу»
візуальних практик суспільства постправди:
українська модель подолання кризи демократії
західного світу**

Актуальність: під час євроінтеграційного руху і війни з рф Україна викорінює наслідки колоніальних когнітивних патернів східної (войовничо-агресивної) і панєвропейської (м'якої) моделі, пропонуючи свій досвід західному світу; мета: акцентувати ефективність кордоцентричної парадигми як засобу виходу європейської ойкумени з культурно-мистецької та соціополітичної криз.

Згідно з поточним європейським індексом демократії Україна не перевищує показника 3,36, що означає гібридний режим несталої демократії; нижче індексу 3 мають лише автократичні країни. Між тим у лідерів Франції, Нідерландів та інших країн-членів ЄС, у яких Democracy Index коливається між 5,1 та 6, спостерігається зниження статусу до рівня «демократія з вадами», тобто статистичні дані підтверджують висновки аналітиків щодо кризи Freedom House.2024, <https://freedomhouse.org/reports/nations-transit/nations-transit-methodology>) Експерти з менеджменту ЄС вважають можливим вирішити цю кризу за рахунок розширення складу країн-членів, України в тому числі, адже, зазначає італійська науковиця, інші схеми застосування антикризових заходів «не були помітними... ні у зв'язку з Brexit, ні з кризою верховенства права чи війною в Україні» (Kyriazi, 2025, С. 1–21). Втім проблема сягає політичної царини, викриваючи глибинний шар соціокультурної стагнації західного світу, передусім гістерезис глобалізованих арт-епістем, руйнівних для національних ідентичностей. Україна може і тут надати ефективну стратегію виходу

з кризи. Вітчизняні науковці пояснюють: духовно-культурне ядро нації — ментальність, є джерелом її соціально-політичної актуалізації в якості ідентичності, що взаємодіє з колективним позасвідомим етносу як кластером архетипів; гармонізуючи кореляцію національної ідентичності з системою цінностей інших націй, закріплюючи статус цивілізаційної суб'єктності в теперішніх і майбутніх міжнародних взаєминах можна гарантувати переможний сценарій у будь-якій війні, а разом й звільнення з будь-яких криз і патернів self-colonization (Пирожков; Хамітов, 2022, с. 38–49).

Тож Україна трансформується з латерального геополітичного фронтиру в антикризову культурно-мистецьку цінність у сузір'ї країн — членів ЄС, пропонуючи (через музейні виставкові експозиції, арт-резиденції, концертно-театральну діяльність, кінофестивалі тощо) кордоцентричну модель культуротворення як вихід з кризи. Це мала на увазі Урсула фон дер Ляйн, підтримуючи євроінтеграцію України, закликаючи Європу, під час отримання премії Карла Великого в Аахені 29 травня ц. р., «скинути кайдани» залежності від прерогативи США в геополітичних і соціокультурних питаннях, що закріпились після Другої світової війни, прищеплюючи ідеологію споживацтва. Дійсно, 2016 року Зигмунд Бауман пояснював вади постмодерного індивідуалізму Заходу надмірно-розсудливим меркантилізмом, що несе повну відповідальність за кризу культури і демократії, коли сучасність стає без'якісно «рідкою», а інституційна влада хоч і глобалізована, але залишила політику на місцях регіонально-корумпованою. Мистецтво в цьому сенсі є маркером стану колективної й культурної пам'яті суспільства, яке з середини роз'їдають неоліберальний глобалізм і викривлений культуріндустрією індивідуалізм, позбавляючи нації ідентичності. Таке суспільство споживання, виголошуючи емансипативні принципи, насправді втрачає свободу, бо керовано капіталом, зацікавленим надприбутком будь-якою ціною. Загублена ідентичність компенсується соціальними мережами, що теж є пасткою, адже втрачається критичне мислення (і поки ЄС планує ввести «цифровий вік повноліття» для молоді, губернатор Техасу вже підписав закон про online child safety). Отже «м'яка» західно-імперська політика штучно відокремлює демос від етносу, прискорюючи занепад культури. Це, на думку Етьєна Балібара, позбавляє легітимності демократичний авторитет ЄС, і немає підстав проголошувати існування європейської

нації як наднаціональної ідентичності, допоки не буде переосмислено ідею культурного габітусу суверенних націй, об'єднаних в ЄС. Через те, що зв'язок між геокультурною локацією та ідентичністю порушено, час від часу спалахують рухи індигенізму як у Каталонії, так і в Шотландії. Втім криза ідентичності націй поглиблюється, позаяк деградація постмодерної свідомості стерла частину пам'яті, про що казав ще Умберто Еко, а Бьон-Чхол Хан кваліфікував цей стан західного суспільства «виснаженням», адже воно споживає виключно пост-правду, маючи «забруднені наративи», що отруює культуру, мистецтво, а також академічний дискурс науковців (Нап, Chul, 2024) .

Тому, коли Україна, оберігаючи етнонаціональну і державно-громадянську ідентичність, прямує до ЄС, нам необхідно критично оцінювати кризовий стан європейської ідентичності та культуротворчий занепад *global public art*, натомість пропонуючи кордоцентричні підходи долаття гістерезису. Хоча здається, що сучасний артпростір України знаходиться виключно під впливом *global public art* західного світу (де художники, арткуратори, академічні науковці уявляють себе *Novum Organum* неоліберальної культури емансипаторних практик та теорій, визначаючи діяльність постмодерних галереї, артцентрів, музеїв, державних інституцій, серед яких науково-дослідні академічні установи), насправді вже тепер активізуються оновлені форми репрезентації кордоцентричного мистецтва, де замість розсудливої логіки домінує філософія серця, емпатія, романтично-почуттєве світосприйняття. Українські науковці, розвиваючи кордоцентричні ідеї Сковороди, Юркевича, поглиблюючи естетичну теорію Гегеля, відповідно до якої вищий акт розуму є акт естетичний, у красі якого поєднуються істина і благо, попереджають про небезпеку чистої негативності постмодерної свідомості, і в галузі культурно-мистецької творчості. Так, обстоюючи принципи алетеї проф. Марія Шкепу, засуджуючи «забруднення дискурсу», що сприяє самоанігіляції сучасної людини і «втраті субстанційної векторності суспільного розвитку», зазначає: «“Невідповідність власному поняттю” (Гегель) усіх соціальних верств в контексті їхнього місця та значущості в історичному процесі, регрес історичного розуму та деградація теоретичної самосвідомості людства породили ефект шагренової шкіри суб'єктивності. Останній супроводжується невідповідні-

стю спрощеного рівня мислення вкрай складним суперечностям об'єктивної реальності, симуляціями суб'єктивних реальностей, які виступають фрагментарними абстракціями, штучними стагнаціями опосередкувань, яким надається самостійний статус, неможливістю реалізувати суб'єктивні бажання у світі, що розпадається. <...> Отже, від культурного героя потрібен героїзм долання некультурних меж, без якого він може бути лише симулякром» (Шкепу, 2024). Кордоцентризм є таким і героєм, і героїзмом.

Більше того: повага до традиційних моделей культурного розвитку дасть змогу будувати еволюційну стратегію нації незалежною від усіх колоніальних патернів. Щоправда наразі в умовах війни деколонізація України розглядається здебільшого в аспекті опору рашистській навалі, як то мало місце 2024 року під час дискусії «Деколонізація як культурний тренд для інституцій світу» в рамках проєкту «Музей вкраденого мистецтва», за підтримки МЗС України та представників Українського інституту й Фонду імені Гайнріха Бьоля, які прагнуть донести Заходу небезпеку шовіністичної пропаганди «русского миру», що пронизує чимало західних інституцій та академічний дискурс, потребуючи деколонізації. Наприклад, новозеландський дослідник супрематизму Казимира Малевича Peter Stupples з пієтетом сприймає наратив докторки Александри Шатских (московський Державний інститут мистецтвознавства), надаючи саме їй міжнародні дискусійні майданчики, сліпо ігноруючи дослідження українських фахівців, які без політичних маніпуляцій аналізують творчість відомого киянина. Так само Стокгольмська муніципальна Nacka Music School досі співпрацює з росіянами, які підтримують і фінансують війну в Україні, влаштовуючи міжнародні конкурси, бо «музика поза політикою». І таких прикладів багато.

Проте культурний простір України потребує також деколонізації тепер вже від дискурсивного забруднення постмодерною свідомістю, про необхідність чого в акті звільнення пострадянських країн Східної Європи від меншовартісної резигнації перед паневропейським наративом доводив проф. Alexander Kiossev (Sofia University "St. Kliment Ohridski"), автор відомої теорії «self-colonizing cultures», адже сьогодні звужено-меркантильно «європоцентричні погляди розцінюються зміцненням глобального нео-ліберального капіталістичного колоніалізму» західної демократії.

Kiossev з сарказмом ставиться до кочових мандрівок (Academic nomadism) науковців чи митців, які засвоюють глобалізовані цінності, нехтуючи регіональними традиціями, та застерігає від політичного консюмеризму наукових досліджень і арт-епістем. Про небезпеку ігнорування алетей кордоцентричних можливостей і заміни власної ідентичності contemporargу патерном чистої негативності попереджала і проф. Марія Шкепу: «Позбавлення субстанційності “ніщо” як позитивного початку всезагальності безпосереднього відбувається як руйнування внутрішньої реальності людини. Час стає іррефлексивним рухом назад — самопозбавленістю, чистою негативністю», бо «у стані добровільної амнезії постмодерна суб'єктивність виявилася неспроможною робити історичні висновки», так «регресивна форма субстанції в історії стає регресивною формою мислення людини» (Шкепу, 2024, с. 168).

Ось тут постає місія України, яку історик Микола Мельник у лондонському часопису «Визвольний Шлях» (1990, № 2) визначив так: піднесення України змістить світовий соціокультурний центр англomовного світу, відкриваючи «шлях добі українській, за якої пануватиме у світі ідеалістичний світогляд», і саме «Київ буде духовою столицею людства... бо Україна має ключ до світової правди, бо вона є джерелом християнської духовності».

Висновки. В умовах війни Україна долає східні й західні конструкти імперсько-колоніального мислення, очищуючи національну культурну пам'ять, зокрема артепістему, переосмисленням традиційних цінностей, передусім кордоцентризму, що не лише дотичне до європейських імперативів, але гарантує ЄС вихід із сучасної кризи демократії, зміщуючи увагу зі споживацької стратагеми в бік духової самоактуалізації націй у єдиному колі репрезентантів європейської ідентичності.

Використані джерела:

Freedom House. (2024). Nations in Transit evaluates the state of democracy in the region stretching from Central Europe to Central Asia. Nations in Transit Methodology. URL.: <https://freedomhouse.org/reports/nations-transit/nations-transit-methodology>, (дата звернення 20.05.2025).

Kyriazi, A. (2025). Framing the EU polity: how Commission presidents address crises and shape the Union. *Journal of European Integration*, 1–21. <https://doi.org/10.1080/07036337.2025.2476472>

Пирожков, С.І.; Хамітов, Н.В. (2022). Війна і мир в Україні: шляхи до реальної перемоги і розвитку. Вісник Національної академії наук України. № 9, с. 38–49. doi.org/10.15407/visn2022.09.038

Нан, В.-Chul. (2024). The crisis of narration. Trans. D. Steuer. [Bristol]: Polity Press. 100 p.

Шкепу, М. (2024). Естетика чистої негативності. Частина друга. Суб'єктивність в шагреновій шкірі. Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 20. Ч. 1. С. 161–169. DOI:10.31500/1992-5514.20(1).2024.306926

Інна ПРОКОПЧУК,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну

Національного лісотехнічного університету України

ORCID: 0000-0001-9353-2169

**«Чорний квадрат»
як простір пам'яті та спротиву:
артпроект Юрія Ямаша у часі війни**

Актуальність теми. У сучасному світі, де інформація та візуальні символи відіграють рішучу роль у формуванні соціально-політичної реальності, особливої ваги набуває артистичний жест як форма особистісної та суспільної рефлексії. В умовах російсько-української війни візуальне мислення українців відтворює не лише травму, а й слугує засобом пошуку контролю над дійсністю. У цьому контексті знаковим постає артпроект Юрія Ямаша «Чорний квадрат», що розвиває традиції українського авангарду, супрематизму та естетики болісної присутності й спротиву.

Мета дослідження. Осмислити зміст артпроекту Юрія Ямаша в контексті війни, простору пам'яті, естетики спротиву та сучасного українського мистецтва.

Виклад матеріалу. Артпроект Юрія Ямаша «Чорний квадрат» — це не алюзія на твір Казимира Малевича, а радикальне переосмислення супрематичної форми в умовах сучасної війни. Він постає як складна візуальна й філософська система, у якій квадрат функціонує не як універсальна формула, а як простір болю, голосу й пам'яті. На відміну від Малевича, який прагнув розірвати з фігуративністю й досягти нульової точки живопису, Ямаш повертає квадрату здатність означати — виводить його зі світу абстракцій у площину травматичного досвіду.

Доцільно звернутися до концепції симулякра, розробленої Жаном Бодрійяром. У межах цієї теорії знак поступово втрачає зв'язок із референтною реальністю, перетворюючись на симулякр — самодостатню репрезентацію, що функціонує у просторі гіперреальності, де автентичне джерело витіснене або остаточно зникає (Baudrillard, 1994, https://monoskop.org/images/5/5e/Baudrillard_Jean_Simulacra_and_Simulation_1994.pdf).

У цьому контексті квадрат Ямаша демонструє принципову інтенцію до опору: він не підтримує логіку розриву між знаком і реальністю, а навпаки — прагне до її ретравматизації через мистецький жест. Це не автономна абстракція, а фігура, вкорінена в емпіричному досвіді; візуальна форма, що виконує функцію свідка та рупора травми, трансформуючи квадрат з об'єкта естетичного споглядання на носія етичної пам'яті.

Через власний чорний квадрат Ямаш створює поле візуальної концентрації, яке примушує глядача не відсторонюватися, а зупинятись і вдивлятись. Тут квадрат — це і лакуна, і рама, і епітафія. Його простота дає змогу вмістити складні смисли: біль, відчай, пам'ять, спротив, а подекуди — навіть іронію.

Проект працює також на рівні філософської деконструкції. Спираючись на концепцію деконструкції Жака Деріди, який підкреслював множинність значень і нестабільність смислу в межах тексту (Derrida, 1997, https://archive.org/details/ofgrammatology00derr_0), квадрат у Ямаша постає як візуальний текст, відкритий до постійного переосмислення. Його «читання» залежить від простору, контексту й досвіду глядача.

Особливістю проекту є його чутлива взаємодія з аудиторією, заснована не на інтерактивності у прямому сенсі, а на здатності викликати особисті асоціації, спогади, переживання. Матеріальні фрагменти інсталяцій — оклад ікони, дверцята від грубки, клавіші старих клавіатур, кісточки старих рахівниць чи доміно — можуть не мати прямої оповідної функції, але саме їхня матеріальна вразливість чи випадковість провокує глядача на зчитування знаків. Для людей, хто зазнав травматичного досвіду, ці об'єкти можуть резонувати з особистою пам'яттю. Підготовлений глядач схильний шукати інтертекстуальні коди, однак і він не залишається осторонь: присутність квадрата як місця втрати чи пам'яті передбачає етичне включення. У цьому сенсі проєкт апелює до позиції «відповідального свідка», здатного не лише споглядати, а й співпереживати, розуміти, зберігати.

Квадрат у проєкті Ямаша постає як дзеркало колективного досвіду й водночас як виклик — він апелює до поняття відповідального свідка, що вимагає не лише емпатії, а й дії, включення. У своїй художній мові Ямаш звертається не до естетики спогаду, а до естетики болісної присутності — актуального переживання, руй-

нації, спротиву. Його інсталяції, подібно до робіт Крістіана Болтанські (Christian Boltanski, 1944–2021) — французького концептуального художника, одного з найвпливовіших митців у царині меморіального мистецтва, — працюють із темою травматичного досвіду, де об'єкти постають мовчазними свідками й носіями емоційної напруги.

Як і в інсталяціях Болтанські, у Ямаша речі не ілюструють подію, а втілюють її тривалу, нестерту присутність — у формі пораненої матерії, затемненого образу, зловісної тиші.

Такий жест мовчазної присутності, зафіксований у художню матеріальність, водночас споріднений із підходом, притаманним рефлексивно-емпатійному мистецтву Естер Шалев-Герц (Esther Shalev-Gerz, нар. 1948, Вільнюс) — французької художниці литовсько-ізраїльського походження, яка також працює в царині інсталяції та візуальної культури пам'яті. Її проєкти нерідко створюються *in situ* (тобто безпосередньо на місці подій або в діалозі з конкретним простором), як чутлива художня відповідь на історичний ландшафт і спроба сформувати простір багатоголосого діалогу про минуле, забуте й витіснене.

У проєкті «The Gold Room» (2016) Шалев-Герц досліджує співіснування музейних артефактів і приватних речей, принесених біженцями, запрошуючи учасників до розмови про пам'ять, втрату, відчуження й належність. Цей підхід є характерним для її ширшої стратегії — деконструкції монументального, фіксованого уявлення про пам'ять на користь відкритої, процесуальної та етично вкоріненої моделі.

У таких проєктах речі постають не просто матеріальними свідченнями історії, а перетворюються на точки входу в складну просторово-часову структуру ідентичності — між особистим і суспільним, між вигнанням і вкоріненням.

Шалев-Герц не дає однозначних відповідей чи авторських трактувань: натомість вона створює ситуації співучасті, у яких пам'ять постає як багатошаровий процес — у формі голосів, пауз, фрагментів, тиші. Її інсталяції не лише репрезентують травматичний досвід, а й артикулюють його через етично вивірене занурення в особисті історії, відсутності та візуальні натяки, які вимагають не споглядання, а співпереживання.

Подібні принципи — відмова від монументальності, увага до

«голосу» речей, занурення в травматичний досвід — виявляються й у підході Юрія Ямаша. У його роботах предмети ніколи не абстрагуються — навпаки, вони зберігають матеріальну конкретику та промовисту предметність. Особливо це виразно простежується в проєкті «Чорна бухгалтерія», де об'єкти навмисне наділені викривальним, символічно загостреним змістом. Тут речі не просто фіксують наслідки чи натякають на подію, а самі метафорично промовляють.

Простір цих робіт вибудовано на напруженій взаємодії між нейтральним чорним тлом — як фоном забуття, витіснення або історичної мовчанки — та виразними речовими акцентами, що проривають цю тишу.

У цьому протиставленні — між порожнечою та знаком, відсутністю і слідом — розгортається зона етичного напруження, в якій досвід не розчиняється в алюзіях, а фокусується у предметах, що вимагають відповідального прочитання. Такий підхід перегукується з логікою деконструкції Жака Дерріди — наданням голосу того, що було витіснене чи знецінене.

Проект Ю. Ямаша варто розглядати в ширшому контексті сучасного українського мистецтва, що за останні десятиліття демонструє зростаючу увагу до тем травми, історичної пам'яті та візуального спротиву. Від часу Майдану до повномасштабного вторгнення 2022 року митці активно працюють із темами втрати, ідентичності та свідчення. «Чорний квадрат» Ю. Ямаша розгортається не лише як алюзія на історичний авангард, а й як його критичне продовження, вкорінене в українському досвіді спротиву. Звернення до супрематичного символу набуває концептуальної глибини: йдеться не про формальну цитату, а про оновлення авангардної традиції в умовах війни та боротьби за суб'єктність. У цьому контексті проєкт вступає в діалог із політичним виміром українського модернізму, який завжди виходив за межі суто естетичних стратегій і був формою культурного опору (Прокопчук, 2015).

З формального погляду, інсталяції Ямаша демонструють глибоке знання авангардних джерел. Український авангард вирізнявся просторовими експериментами, у яких площа переходила в об'єм, а геометрична фігура ставала носієм смислу (Прокопчук, 2023). У цій логіці квадрат Ямаша — вже не абстракція, а

своєрідна кристалізація часу й місця, що фіксує напруження між особистим і колективним, естетичним і політичним; не пам'ять як реконструкція, а присутність як виклик, візуальний досвід, що не завжди піддається повному осмисленню, але потребує етичного прочитання.

Висновки. Артпроект Юрія Ямаша «Чорний квадрат» постає як глибоко вкорінене у сучасний український контекст осмислення візуального знака, що водночас є спадкоємцем авангардної традиції та її критичним переосмисленням. У ситуації війни, втрат і травм квадрат у Ямаша перестає бути універсальною формою, він трансформується на поле етичної напруги, пам'яті, голосу та мовчазного опору.

Залучення матеріальних об'єктів дає змогу Ю. Ямашу створити простір відкритої інтерпретації, де глядач залучений до співпереживання й особистого зчитування. У цьому сенсі інсталяції апелюють до постулатів деконструкції — сенс не нав'язується, а формується в момент зустрічі з твором. Таке мистецтво не тільки фіксує втрату, а й намагається повернути суб'єктність — художню, історичну, національну.

Порівняння з практиками Крістіана Болтанські та Естер Шалев-Герц виявляє спільну для них та Ямаша інтенцію до створення простору свідчення та культурно-травматичної рефлексії. Втім, на відміну від європейських авторів, Ямаш працює всередині активної фази війни, що надає його проєкту особливої екзистенційної ваги. У його «Чорному квадраті» переплітаються історія і сучасність, форма і біль, спогад і виклик. Це не лише переосмислення супрематичної спадщини, а й нова пластична мова спротиву, з якої формується художній наратив України теперішнього часу.

Використані джерела:

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation* (S. F. Glaser, Trans.). Ann Arbor: University of Michigan Press. URL.:https://monoskop.org/images/5/5e/Baudrillard_Jean_Simulacra_and_Simulation_1994.pdf, (дата звернення 20.05.2025).

Derrida, J. (1997). *Of Grammatology* (G. C. Spivak, Trans.). Baltimore: Johns Hopkins University Press. URL.:https://archive.org/details/ofgrammatology00derr_0 (дата звернення 19.05.2025).

Прокопчук, І. (2015). Мистецтво українського авангарду 1910-х — початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на

процес мистецького формотворення [Unpublished Candidate's thesis, Lviv National Academy of Arts], дисертація.

Прокопчук, І. (2023). Просторові ідеї супрематизму: від площини до об'єму. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям культурологія). № 46. С. 216–226. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.699>

Оксана ПУШОНКОВА,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософії, соціальних та політичних наук

Черкаського національного університету імені Богдана Хмель-
ницького;

вчений секретар Черкаського обласного художнього музею

ORCID: 0000-0002-8390-6806

Розширення як культуротворчий принцип постсучасності: естетичні практики та політичні контексти

Ідентичність, влада і культура щоденно трансформуються під впливом нових викликів. Принцип розширення набуває тотальності прояву та постає не лише як естетичний механізм, а й як системна політична стратегія. Здатність виходити за межі усталених форм у мистецтві, у способах бачення, у формах колективного буття позначається й на політиці та механізмах влади і соціального контролю.

Розширення стає не лише відповіддю на фрагментацію та пошуком нових форм спільності, але й постає як боротьба з ідеологічними залишками минулого. Провідну роль у цій боротьбі відіграють візуальне мистецтво та естетичні практики, які задіюють емоційне підґрунтя переконань, актуалізують глибинні механізми їх формування на основі нових принципів образотворення.

У другій половині XX — на початку XXI століття динамічні стратегії візуалізації набувають особливої актуальності в умовах стрімкої циркуляції інформації та нелінійності культурних процесів, адже «естетичний досвід змінюється, і його розширення в метамодерністських практиках відповідає контекстам культурного простору в цілому, включаючи в сферу дослідження буквально все, з чим пов'язана культурницька ідея глобальної естетизації» (Marchenko, Pushonkova, Gladun, Kolomiiets, Protsyshyn, Pianzin, 2023, 70). Візуальне, як і політичне, тут постає не як стабільна структура, а як процес, що розгортається у множинних напрямках та проявляється в метафорах, філософських конструктах, архетипних структурах, символічних жестах. У цьому доволі хаотичному процесі стає очевидною руйнація колективних уявлень та ідеоло-

гем, які більше не функціонують у нових умовах. Критичне ставлення стає основою для «розвінчання» минулої легітимації влади та домінантних форм символічного контролю у цілому. Перехід від ускладненості постмодернізму до стратегії спрощення й обнулення метамодернізму розкриває потенціал нової моделі політичної уяви. Вона більше не спирається на модерністські дихотомії, які характеризують дискурс кризи, де «всесвіт класики згорнувся в точку, потім розколовся навпіл, утворюючи системні дихотомії: технотронний — гуманітарний, раціональний — ірраціональний, свідомий — несвідомий, масовий — елітарний» (Marchenko, Pushonkova, Gladun, Kolomiets, Protsyshyn, Pianzin, 2023, 59). До кінця XX століття із посиленням процесів фрагментації та мімікріювання утворилися гібридизовані та надмірно ускладнені форми постмодерністської культури.

У добу метамодернізму, за умов прискорення всіх процесів зникають межі, оголюються базові механізми культурного творення, осмислення яких невіддільне від питання ідентичності, влади, пам'яті. Переосмислення набувають й самі форми соціального буття — простір, час, політична суб'єктність. Якщо у постмодернізмі прагнення «охопити все» перетворюється на гру без мети, на строкату сукупність фрагментів без онтологічного фундаменту, то у метамодернізмі відбувається своєрідна реформа традиції, що потребує розширення естетичного і політичного досвіду. При цьому розширення перестає діяти за принципом хаотичної інфляції та стає все більш продуманою стратегією формування нового типу суб'єкта, зокрема політичного, нових осередків смислу та екзистенційних практик.

Ідентичність більше не надається людині у готовій формі, вона формується через естетичну й політичну дію, через побудову власного «ідеалу» у ситуації втрати універсальних орієнтирів. Не випадково в естетичних дослідженнях В. Беньямін, М. Маклюен, Г. Дженкінс, А. Берлеант, Н. Бурріо та ін. не лише досліджують естетику як середовище буття, а й як поле політичного впливу. Розширення проблемного поля естетики звертає нас до здатності сприймати як мистецтво абсолютно різнопланові явища та процеси. «Візуальне мислення», про яке писав Р. Арнхейм (Arnheim, 1969), повертається як здатність до образотворення у світі, перевантаженому інформацією, практиками, смислами.

Таким чином, принцип розширення в метамодерністському вимірі набуває нової глибини як інструмент і водночас наслідок культурної трансформації. Він розкриває простір повсякдення як арену для культурного, мистецького, політичного творення, тобто має прояв у дієвих формах, у множинних соціальних практиках. Так, у концепції «відкритого твору» У. Еко (Еко, 1989) представлено, як розширення проникає в структуру мистецького об'єкта, де вагомою є не тільки варіативність інтерпретацій, а й активна участь спостерігача, що вносить свій досвід у творення значення.

Культура виходить за межі інституцій і стає явищем розгалуженої, фрактальної реальності, де індивідуальне й колективне перебувають у синергійній єдності, де співучасть стає політичною категорією, а межа — ресурсом. Саме межа між публічним і приватним постає як простір, у якому і формуються нові ідентичності та ведеться боротьба за смисли. Це простір, у якому домінтним стає асимптотичне наближення у дусі «розсіяного сприймання» В. Беньяміна. Тобто це — не пряма дія, а обхідне наближення, де провідну роль відіграють інтуїція і образне мислення.

У підсумку, розширення — це й також практика руху углиб, самообмеження, концентрації, утримання власної межі, що є актом політичної волі та способом уникнути розпаду у фрагментованому світі. В умовах, коли сама межа між естетичним і політичним розмивається, розширення сприяє не лише ширшому баченню, а й глибшому осмисленню, що ґрунтується на відповідальності.

Використані джерела:

Marchenko O., Pushonkova O., Gladun O., Kolomiets O., Protsyshyn V., Pianzin S. (2023). Expansion as a Culture-Creating Principle of Post-Modernity: Semantic Contexts and Aesthetic Practices. *Journal of Education Culture and Society* No. 2. P. 57-77.

Arnheim R. (1969). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Univ of California Press. 263 p.

Eco U. (1989). *The Open Work*. Harvard University Press. 310 p.

Костянтин РОГОТЧЕНКО,
*аспірант Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України*
ORCID: 0009-0000-9545-3851

Творчість Олександра Дубовика в умовах військового стану держави

Актуальність розвідки полягає у дослідженні творчого шляху одного з найстарших митців України в умовах кризового стану.

Мета — оприлюднення нових фактів, отриманих під час інтерв'ю автора з Олександром Дубовиком.

Олександр Дубовик — видатний український митець: живописець, графік, монументаліст, почесний член Національної академії мистецтв України. В 2024 році отримав відзнаку Президента України «Національна легенда України».

Творчий шлях О. Дубовика почався у повоєнному Києві. У інтерв'ю Костянтину Роготченку він скаже: «Зазвичай батьки думають, як підготувати дітей до дорослого життя, щоб професія була, щоб все склалося в житті вдало, щасливо. Мого батька, Михайла Тадейовича Дубовика, відомого українського поета, заарештували в 1941 році, коли мені було 10 років. У той же рік розстріляли, звинувативши в буржуазному націоналізмі. Потім — війна, евакуація. Мама мною не займалася, за ручку в школу не водила, не контролювала, ні до чого не примушувала. Було не до того. Я сам, скільки себе пам'ятаю, малював. Це була моя пристрасть, майже манія. Отже, не залишалось іншого варіанту, окрім як стати художником».

Перші кроки у художньому житті О. Дубовика починалися зі студії при Палаці піонерів. Далі — Київська художня школа, а в 1951 році вступив до Київського художнього інституту (нині — Академія). Хлопець розумів, що його, сина «ворога народу», виженуть з інституту з вовчим білетом, якщо він не стане кращим. Це була єдина можливість залишитися у студентах ідеологічного закладу вищої освіти. У ті роки до інституту приймали у першу чергу хлопців, які повернулися з фронту. У них були привілеї, а у Олександра лише «обтяжуючі обставини». Отож вчився з переконанням, що не може ні в чому схибити. На перших двох курсах у Олександра викладав Михайло Іванович Хмелько, який подобав-

ся студентам своєю щирістю. Був ще один викладач, з яким у юнака склалися дружні стосунки. Це — Геннадій Кирилович Титов. Він умів налагодити особистий емоційний контакт, що так важливо для художника. Через деякий час у житті студента з'явився С. Григор'єв. «З третього курсу я потрапив у жанрову майстерню до Сергія Олексійовича Григор'єва. У нього була своя методика. Він збирав увесь курс і казав: “Ідемо вивчати життя!”. Ми гуртом вирушали на Поділ, ходили вулицями, провулками, заглядали в подільські дворики й крамнички, де вирувало це саме життя, і потім повинні були намалювати, що побачили», — скаже в інтерв'ю Олександр Дубовик. І далі: «Мені приємніше згадувати про Сергія Олексійовича як про людину, особистість, а не про те, як він нас учив. Він обожнював класичне мистецтво, для нього Рембрандт — вершина, ідеал. Ніякого іншого бачення не існувало. Він приносив в інститут книжки з мистецтва, і ми за репродукціями вивчали побудову картини: по діагоналі, по вертикалі, куліси, співвідношення різних мас. Він знав це досконало, і для нас це було важливо. Ми, студенти, ставились до нього як до батька, хоча характер він мав досить жорсткий. Моя дипломна робота “Юліус Фучик” демонструвалась на міжнародній молодіжній виставці під час фестивалю молоді і студентів в 1957 році».

Після закінчення КДХІ Дубовик викладав живопис і рисунок в Київському училищі декоративно-ужиткового мистецтва. Для сина «ворога народу» це був захмарний успіх. У 1962 році відбувся перший набір до київської філії творчих майстерень Академії художників СРСР. Олександр Дубовик поступив туди на запрошення свого вчителя С. Григор'єва, який завжди ставився до нього прихильно. Зібрався згуртований творчий колектив. «Ми були молодими, працювали багато і натхненно.

Сьогодні про ці три роки приємно згадувати. Після академічних майстерень захотілося щось змінити в роботі творчої Спілки Художників. Ми, кілька молодих художників, об'єдналися в ініціативну групу і створили першу на просторах Радянського Союзу Молодіжну секцію при Спілці художників України. Мене обрали головою цього об'єднання. В Дніпропетровську, Одесі, Харкові ми “піднімали народ”, тобто знаходили творчих людей, котрі хотіли позбутися тиску догм соцреалізму. На дворі була «відлига», дихалося легше», — довідуємося з інтерв'ю.

Олександр Дубовик визнає, що був цілком «радянським» митцем, адже не був протестною людиною. Звичайно, як усі митці того часу він розмірковував, сумнівався, але сприймав дійсність такою, якою вона була. Він був вдячний художньому інституту, де його навчили академічно малювати. Як соцреаліст він писав картини і швидко рухався в цьому напрямі. Рано вступив до Спілки художників, став членом Правління. Проте мистецтво соцреалізму здавалося йому нудним, хотілося робити краще, цікавіше, шукати більш глибокі смисли. І увесь час думав, як це зробити, аж поки не зрозумів, що марно намагається поєднати те, що не поєднується. Його прагнення розвиватися як художник увійшли в жорсткий клінч із методом соцреалізму, з його обмеженістю. Внутрішній потенціал штовхав до нових нетипових рішень. У розумінні Олександра, в картині повинно жити все — митець, його сьогоднішнє, його минуле, спогади, почуття. Це не просто розповідь про щось, про якусь подію, або ілюстрація ідеї, як це вимагала доктрина соцреалізму. Всі компоненти особистості митця повинні жити в картині.

У середині 60-х закінчилась відлига, яка давала надію на розвиток нового мистецтва. Політика ЦК комсомолу змінилася. Настав кінець усім зусиллям молодіжного об'єднання вирватись на свободу із задущливої атмосфери офіційного мистецтва. Те саме відбувалося і в інших містах. Дубовик зрозумів, що треба виходити із структури Спілки, і перестав приходити на збори, засідання Правління. Молодіжну секцію очолили інші, лояльні та слухняні. Насправді систему із самого початку відлиги дуже лякала присутність молоді з прогресивними поглядами. Вони були не зручними. У митця досі зберігаються списки художників, яких його одностудійці буквально витягали з підвалів та мансард, де вони працювали. Вони приходили до Спілки на зібрання, їх було чимало, вони робили мінівиставки, які одразу ж ставали подіями. Усе це дуже бентежило вище керівництво.

«На той час у мене не було ані майстерні, ані замовлень, ані грошей, адже мої роботи більше нікуди не приймали. Все, що я робив, сприймалося як модернізм. Люди, які так називали мої роботи, насправді не знали, що таке модернізм. Але мені вони пришили цей ярлик. На одному пленумі відомий і всіма шанований митець сказав: “Нам не потрібне буржуазне мистецтво Олександра Дубовика. Це — кубізм”. Іншим разом за мене заступив-

ся Сергій Олексійович Григор'єв. Він прийшов на виставку, яка мала відкритися у виставковому залі біля оперного театру, в той момент, коли мою роботу намагалися зняти зі стіни, і вигукнув: «Я сказав — вона буде висіти! Я не розумію, що Дубовик малює, але я йому вірю!». Він мав беззаперечний авторитет. Так, його мистецтво було зовсім іншим, але він був справжнім художником і порядним чоловіком» — з інтерв'ю. Той складний час змінить Олександра Дубовика остаточно. У нього, за твердженням митця, відбувалося болісне «вичавлювання» натуралістичного бачення. Справа була навіть не в самому натуралізмі, а в брехливості офіційного реалізму. Адже соцреалізм узяв з реалізму лише зовнішні формальні прикмети. Він назвав напрям, у якому працює, метаріалізмом: «Це зовсім не постмодерн. Це бачення культури в цілому: всіх її течій, напрямків. Це поєднання непоєднаних стилів, бачень, уявлень. Ще в той час, коли я тільки пішов «у вільне плавання», у мене виникла ідея, подібна до палімпсесту, яка захопила мене своєю глибиною і силою. Палімпсест — це написання на пергаменті нового тексту по старих малюнках та текстах, які стиралися».

На запитання «Які, на вашу думку, перспективи розвитку вітчизняного мистецтва?» Олександр Дубовик відповів: «Сьогодні, незважаючи на війну, на всі втрати і страждання, які вона принесла, формується інша країна, інше сприйняття світу, інше мистецтво. Проходячи через страждання ми набуваємо іншої якості, отримуємо силу, знаходимо мету. В тому числі і в мистецтві. Через війну наш світ ніби звузився, але в історичному плані відбувається оновлення, оздоровлення. Тепер ми інакше дивимося на мистецтво України. Я і раніше розумів, що так званий російський авангард — порожня бульбашка. Більша половина представників того російського авангарду — українці. Вони були рушіями, головними носіями мистецьких ідей. Потрібно звільнитися від комплексу меншовартості і мати внутрішнє відчуття власної гідності. Ми стаємо частиною великого світу, чого не було раніше. Тривалий час на нас дивились поблажливо: мовляв, є така країна, там є якісь художники, чимось займаються... А ми — країна людей з могутнім творчим потенціалом. Сьогодні ставлення до нас змінилось. Україна — це Земля Обітована, вона пройде через жакіття війни, і ми виживимо в будь-якій ситуації».

Висновки. Розповідь про творчість всесвітньовідомого українського митця Олександра Дубовика, якому вже за дев'яносто, продемонструвати бажання творчої особистості до створення нових образів у сучасному мистецтві на тлі повномасштабної війни.

Використані джерела:

«Мистецтво в час війни»: тези доповідей I Міжнар. конф. Західного регіонального науково-мистецького центру Національної академії мистецтв України, м. Моршин, 18-20 травня 2023 р. / ЗРНМЦ НАМ України, Львів, 2024. 92 с.

«АРТКУРСИВ» (2024). Офіційний сайт Інституту: w.w.w. mari. Kyiv. Ua URL.:<http://Instagram.com/arttkursyv> (дата звернення 14.05.2025).

«Образотворче мистецтво» (2023). Видання Національної спілки художників України. № 4. С.121.

Сидоренко В. Д. (2008). Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть / Ін-т проблем сучасного мис-ва Акад. мист-в України. К.: ВХ [студіо]. 188 с.: іл. С.10.

Роготченко К. (2025). Інтерв'ю з Олександром Дубовиком. Київ.

Роготченко О. (2025). Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. Кн. 1. Київ: Ліра-К. 512 с.

Олесь САНІН,
віцепрезидент НАМ України,
член-кореспондент НАМ України,
науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
лауреат Державної премії України імені Олександра Довженка,
народний артист України
ORCID ID: 0009-0000-2225-187X

Кіно як інструмент культурної дипломатії України: проблеми, виклики та практичні рішення

Вступ. У ХХІ столітті культурна дипломатія перетворилася на ключовий інструмент зовнішньої політики держав. Серед різноманітних її форм кінематограф займає особливе місце, адже здатний не лише розважати, а й формувати світогляд, емоційний зв'язок та уявлення про країну у світі.

Для України, яка з 2014 року перебуває в умовах збройної агресії, а з 2022 року — повномасштабної війни, кіно стало засобом комунікації з міжнародною спільнотою, способом пояснити власну позицію та зберегти культурну ідентичність.

Актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю вироблення ефективної стратегії культурної дипломатії в умовах обмежених ресурсів та високої конкуренції в глобальному інформаційному просторі. Українські фільми дедалі частіше презентуються на міжнародних кінофорумах, зокрема в Каннах, Берліні, Венеції, Локарно, Роттердамі, Лос-Анджелесі. Їх участь нерідко забезпечують не державні структури, а окремі ініціативи продюсерів, незалежних дистриб'юторів або через підтримку європейських та північно-американських партнерів. У цьому контексті постає завдання виробити цілісну, далекоглядну державну політику культурної дипломатії через кіно, спроможну не лише реагувати, а й формувати порядок денний.

Теоретичні засади культурної дипломатії та кінематографа.

Культурна дипломатія визначається як використання культурних ресурсів для досягнення стратегічних зовнішньополітичних цілей.

Джозеф Най, автор концепції «м'якої сили» (soft power), під-

креслював, що культурний вплив може бути не менш ефективним за економічний чи військовий тиск (Nye, 2005).

Кінематограф — один із найпотужніших інструментів цієї «м'якої сили».

Фільм здатний передавати цінності, емоції та історії, які складно донести дипломатичними заявами чи офіційними документами.

Перевага кіно в тому, що воно працює з візуальними образами та драматургією, створюючи у глядача ефект особистої причетності.

Міжнародний досвід використання кіно у воєнний та післявоєнний період.

США. Під час Другої світової війни Сполучені Штати створили комплексну систему культурної дипломатії, у центрі якої було кіно.

Знакова серія документальних фільмів *Why We Fight* (Capra, 2015) пояснювала солдатам та цивільним причини вступу США у війну та мобілізувала громадську думку.

Через United States Information Agency (USIA) американські фільми демонстрували в Європі та Азії, формуючи позитивний образ США як захисника свободи. У післявоєнний час, у рамках Плану Маршалла, вироблялися стрічки про відбудову та партнерство, що сприяло політичному зближенню.

Франція. Після Другої світової війни Франція активно використала кіно як елемент зовнішньої політики. Через Centre National du Cinéma (CNC) та Unifrance держава фінансувала міжнародні прем'єри, фестивальні програми та кінопокази у культурних центрах. Стратегія була спрямована на підкреслення унікальності французької культури та збереження позицій країни як світового культурного лідера навіть за умов економічних труднощів відбудови.

Японія. Після 1945 року Японія опинилася перед завданням зміни власного міжнародного іміджу. Організація Japan Foundation проводила покази фільмів у Європі та Америці, обираючи теми, що підкреслювали гуманізм, традиції та мистецькі досягнення. У XXI столітті стратегія Cool Japan інтегрувала кіно у загальний культурний бренд країни, поєднуючи його з анімацією, модою та гастрономією.

Південна Корея. Протягом останніх двох десятиліть Південна Корея вибудувала унікальний приклад «культурного прориву» завдяки кінематографу, поп-музиці та телесеріалам (K-Wave). Korean Film Council (KOFIC) фінансує міжнародне просування фільмів, стимулює копродукцію та забезпечує участь у ключових фестивалях. Успіх фільму *Parasite* (2019), який здобув «Оскар» за найкращий фільм, став важливим кроком у формуванні глобального іміджу Кореї як креативної держави.

Сараєво. Під час облоги міста (1992–1995) місцеві кінематографісти започаткували Sarajevo Film Festival, який став символом культурного спротиву.

Фестиваль виконував роль простору для діалогу, підтримки митців і документування воєнних подій. Сьогодні він є одним з головних кінофорумів Південно-Східної Європи.

Руанда. Після геноциду 1994 року документалістика стала важливим елементом процесу національного примирення. Роботи режисерки Anne Aghion та інших авторів демонстрували процеси відновлення суспільства, привертаючи увагу світової громадськості до трагедії та способів її подолання.

Практичні рішення та рекомендації.

Створення стабільного механізму фінансування на державному рівні, навіть в умовах дефіциту бюджету, необхідно закріпити мінімальну частку ВВП для культури та кіно, за прикладом французької моделі фінансування через Centre National du Cinéma (CNC), який акумулює кошти не лише з бюджету, а й із податків на медіаплатформи та кінотеатри.

На міжнародному рівні — розширити участь у програмах Creative Europe MEDIA, Eurimages, а також створити спільні фонди з партнерами із США, Франції, Південної Кореї та Японії. Приватний сектор може брати участь через податкові пільги для меценатів та обов'язкові відрахування великих стрімінгових сервісів на підтримку національного контенту.

Приклад: Французький CNC у 2022 році залучив понад €700 млн з різних джерел, що дало змогу зберегти стабільність виробництва навіть під час пандемії (Annual Report, 2022, <https://www.cnc.fr>).

Механізм бронювання ключових фахівців.

Необхідно впровадити державний реєстр кінематографістів, що працюють над стратегічними проєктами культурної дипломатії, з можливістю бронювання від мобілізації. Визначити перелік критично важливих професій (режисери, оператори, монтажери, звукорежисери, перекладачі фестивальних матеріалів) та створити спільну процедуру для Міноборони та Держкіно щодо підтвердження статусу фахівця.

Приклад: У Великій Британії під час Другої світової війни діяли офіційні War Artists та Film Units, члени яких були звільнені від служби в бойових підрозділах для виконання завдань і Система страхування та безпеки. Запровадити страхування життя та здоров'я українських кінематографістів, що працюють у зонах бойових дій або відряджаються на міжнародні знімання. Створити фонд екстреної допомоги для родин загиблих під час виконання службових обов'язків. Ввести обов'язкове навчання з безпеки перед поїздками у прифронтові регіони. Інформаційного фронту (Imperial War Museum Archives, <https://www.iwm.org.uk>).

Система страхування та безпеки.

Запровадити страхування життя та здоров'я українських кінематографістів, що працюють у зонах бойових дій або відряджаються на міжнародні знімання. Створити фонд екстреної допомоги для родин загиблих під час виконання службових обов'язків.

Ввести обов'язкове навчання з безпеки перед поїздками у прифронтові регіони.

Приклади: Французький CNC фінансує страхування кіногруп у небезпечних регіонах. Український документаліст литовського походження Мантас Кведаравічю, який загинув у Маріуполі у 2022 році, є трагічним прикладом відсутності системи захисту фахівців (<https://www.theguardian.com>).

Посилення міжнародної присутності.

Розширити програми на кшталт proMOTION від Українського інституту для підтримки подачі фільмів на міжнародні фестивалі та ринки.

Створити українські культурні офіси у ключових світових кіностолицях (Берлін, Париж, Лос-Анджелес, Сеул, Токіо). Орга-

нізовувати національні кінопанорами спільно з посольствами та культурними центрами.

Приклад: Після Другої світової війни Японія активно використовувала кінофестивалі в Європі для зміни свого іміджу, зокрема завдяки роботам Акіри Куросави та Ясудзіро дзу (Standish 2006).

Протидія російській інформаційній експансії.

Впровадити системний моніторинг та публічне викриття випадків блокування українських фільмів на фестивалях. Створити пул дипломатів та культурних менеджерів, які лобіюватимуть українські фільми у конкурсних програмах. Розвивати партнерства з незалежними іноземними медіа для поширення контрнативів.

Приклад: У 2023 році Росія витратила близько \$1,6 млрд на зовнішню пропаганду, включно з просуванням своїх фільмів на міжнародних платформах (<https://www.debunk.org/kremlin-spent-1-9-billion-usd-on-propaganda-last-year-the-budget-exceeded-by-a-quarter>).

Висновки. Кіно в умовах війни перетворюється з інструмента культурного самовираження на важливу складову національної безпеки та дипломатії.

Український кінематограф сьогодні стоїть на передньому краї боротьби за правду, формуючи у світі образ держави, що чинить опір агресії та водночас зберігає культурну ідентичність.

Досвід Франції, Великої Британії, Японії, Південної Кореї та інших держав свідчить: навіть у найскладніші історичні періоди кіно може стати одним з найефективніших каналів міжнародного впливу.

У випадку України, яка перебуває у стані повномасштабної війни, розвиток кінематографа є не лише питанням культури, але й стратегії виживання в інформаційній та дипломатичній площинах.

Водночас, сучасні виклики — кадровий дефіцит, нестабільне фінансування, відсутність страхових і правових механізмів захисту фахівців, агресивна конкуренція з боку російської пропаганди — вимагають комплексних і негайних рішень. Впровадження системного механізму фінансування, бронювання спеціалістів, створення інфраструктури безпеки, розширення міжнародної при-

сутності та активної протидії російським наративам — це не лише тактичні, але й стратегічні кроки.

Сучасний світ надзвичайно чутливий до образів і символів. Кожен український фільм, який потрапляє на екран міжнародного фестивалю або стримінгової платформи, — це ще один доказ того, що Україна жива, творча і здатна говорити зі світом на рівних. У цій боротьбі кінематограф стає не просто мистецтвом, а своєрідним дипломатичним корпусом, що працює мовою, зрозумілою кожному народу.

Використані джерела:

Nye, Jr., Joseph S. (2005). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. PublicAffairs Books. URL.:<http://www.publicaffairsbooks.com/publicaffairsbooks-cgi-bin/display?book=1586482254?> (дата звернення 20.04.2025).

Capra, F May 2015. (1942–1945). *Why We Fight* [Film Series]. U.S. War Department. URL.:https://www.researchgate.net/publication/277300987_Why_We_Fight_and_The_Focused_Interview_Cinema_and_Social_Science_during_World_War_II.

DOI:10.2436/20.3008.01.129 (дата звернення 10.05.2025).

CNC Annual Report 2022 — Centre National du Cinéma et de l'image animée. URL.:<https://www.cnc.fr> (дата звернення 12.05.2025).

Imperial War Museum Archives — War Artists Advisory Committee, URL.:<https://www.iwm.org.uk> (дата звернення 14.05.2025).

The Guardian — Mantas Kvedaravičius: Ukrainian war film-maker killed in Mariupol. URL.: <https://www.theguardian.com> (дата звернення 12.04.2025).

Standish, I. 2006. *A New History of Japanese Cinema*, Continuum. The Continuum International Publishing Group Inc. 80 Maiden Lane, New York, NY 10038.415p.

Debunk.org — Kremlin's propaganda budget, URL.:<https://www.debunk.org/kremlin-spent-1-9-billion-usd-on-propaganda-last-year-the-budget-exceeded-by-a-quarter> (дата звернення 10.05.2025).

Євген СКРИПНИК,

викладач-методист

Комунального закладу «Чернівецький обласний фаховий

коледж мистецтв ім. Сидора Воробкевича»

ORCID: 0009-0007-7155-7016

Мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі

Мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі відіграє ключову роль у формуванні особистості та культурному розвитку суспільства. В умовах глобалізації та інформаційних трансформацій ХХІ століття мистецька освіта набуває нових характеристик та функцій, стаючи важливим інструментом культурної дипломатії та соціокультурного проектування.

Актуальність. Мистецька освіта передбачає набуття особою естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі мистецької діяльності, комплексу професійних компетентностей та спрямована на художньо-творчу самореалізацію особистості і отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва. У загальній системі всебічного розвитку особистості мистецька освіта займає важливе місце, вирішуючи насамперед завдання формування естетичного ставлення до життя, до праці, до природи, до мистецтва; виховання здатності розуміти і сприймати прекрасне; вироблення загальноприйнятих норм поведінки та загальнолюдських якостей.

Сучасна мистецька освіта функціонує в контексті глобалізаційних соціокультурних змін, що безпосередньо впливають на культуру України. Створення в сучасному суспільстві глобального інформаційного простору забезпечує ефективну інформаційну взаємодію людей через їх доступ до світових інформаційних ресурсів і задовольняє їх потреби в інформаційному продукті та послугах. Розвиток соціальних мереж і посилення їх впливу на життя суспільства також значно впливає на розвиток мистецької освіти та художньої культури.

Мета дослідження полягає у створенні цілісного наукового уявлення про сучасний стан та перспективи розвитку мистецької освіти в контексті соціокультурних змін, що відбуваються в українському та світовому освітньому просторі.

Мистецька освіта в Україні наразі сформувалась у чітку систему, що за горизонталлю охоплює всі освітні сфери (загальна, позашкільна, професійна й спеціалізована), а за вертикаллю — усі рівні: дошкільна, школа, вища школа, післядипломна освіта. Мистецька освіта допомагає формувати особистість, яка стає об'єктом творення культури в нашому суспільстві.

Система мистецької освіти включає різноманітні навчальні заклади та програми. Зокрема, у загальноосвітній школі мистецька освіта представлена інтегрованими курсами мистецтва для різних класів. Для 6-7-х класів розроблено спеціальні підручники з інтегрованого курсу мистецтва, що охоплюють різні види художньої творчості. У старших класах (9-11-ті) мистецька освіта реалізується через предмети як стандартного, так і профільного рівнів (Безгін, Кузнецова, Успенська, 2019). Дошкільна мистецька освіта закладає основи естетичного сприйняття та творчих здібностей дитини. На цьому етапі формуються базові навички художньої діяльності та емоційне ставлення до мистецтва.

Шкільна мистецька освіта має комплексний характер та охоплює різні види мистецтва: образотворче мистецтво, музику, театр, хореографію. Інтегровані курси мистецтва сприяють формуванню цілісного уявлення про художню культуру.

Професійна мистецька освіта здійснюється у спеціалізованих навчальних закладах різних рівнів — від мистецьких шкіл до вищих навчальних закладів мистецького профілю. Мистецькі заклади вищої освіти відіграють провідну роль у становленні та формуванні національної мистецької школи України та є відображенням її мистецького життя загалом (Безгін, Кузнецова, Успенська, 2019).

Важливою складовою сучасної мистецької освіти є соціокультурне проектування, тобто поєднання культурної та соціальної підсистеми суспільства. Соціокультурне проектування охоплює сферу інтеракції культури та соціуму, яка відбувається на рівні особистості, соціальної спільності, регіону, суспільства/спільноти та людства.

Кожен з цих рівнів має власний соціальний, культурологічний і мистецтвознавчий аспекти. Особистість виступає як носій соціальних ролей, носій «культурних» якостей, суб'єкт та об'єкт мистецтва; соціальна спільність — соціальний інститут, соціальна

група, об'єднана спільними цінностями, та як об'єкт художнього впливу; регіон представлений як адміністративно-територіальна цілісність, носій культурного потенціалу та суб'єкт, який формує мистецький простір (Гнатишин, Кевич, Бей, 2012).

Сучасна мистецька освіта характеризується впровадженням інноваційних підходів та технологій. Згідно із «Сеульським порядком денним» до пріоритетних стратегій розвитку мистецької освіти віднесено зміцнення синергії різних аспектів розвитку всіх категорій учнів — творчого, пізнавального, емоційного, естетичного, соціального.

Важливими напрямками розвитку є створення системи навчання, доступної для представників різних вікових груп протягом усього життя і в найрізноманітніших спільнотах та інституціях для передачі культурного досвіду від покоління до покоління і зміцнення взаєморозуміння між поколіннями. Розширення між-дисциплінарних художніх практик, включаючи цифрові, використання інформаційних технологій і систем віртуальних мереж для забезпечення зв'язків між існуючими навчальними закладами також є пріоритетним напрямом (https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/2019_Suchasnyi_kulturnyi_prostir_u_mystetstvoznachomu_dyskursi.pdf).

Ці тенденції ведуть до зміни механізмів впливу мистецтва на особистість, стимулюють виникнення психологічного феномену синестезії. В розробці концепції та програми було обґрунтовано необхідність нових підходів до мистецької освіти та естетичного виховання, адекватних ситуації в соціумі.

Мета художньо-естетичного виховання трактується в руслі ідей особистісно орієнтованої педагогіки: у процесі сприйняття творів вітчизняного та зарубіжного мистецтва і практичної художньої діяльності формувати в учнів особистісно-ціннісне ставлення до мистецтва, розвивати загальні та спеціальні здібності, художньо-образне мислення, стимулювати творчий потенціал особистості, виховувати потребу в художньо-творчій самореалізації та в духовному самовдосконаленні (https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/2019_Suchasnyi_kulturnyi_prostir_u_mystetstvoznachomu_dyskursi.pdf).

Найважливішим завданням сучасної освіти в мистецьких закладах є формування й розвиток особистості, здатної до творчої

діяльності. Важливим є те, що студенти мистецьких спеціальностей повинні не тільки володіти художніми, мистецтвознавчими, графічними, музичними чи хореографічними знаннями, а й розвивати якості, необхідні для максимальної реалізації творчого потенціалу.

В умовах сучасності майбутні митці, що готуються до своєї професійної діяльності у мистецьких закладах вищої освіти, стануть не лише частиною української мистецької спільноти, а й культурними представниками нашої країни в різноманітних міжнародних контекстах. Мистецька освіта, з одного боку, сприяє відродженню культурних традицій, а з іншого — забезпечує розвиток загальної культури молодого покоління і привчає до мистецтва (https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/2019_Suchasnyi_kulturnyi_prostir_u_mystetstvoznachnomu_dyskursi.pdf).

Висновки та перспективи розвитку. Сучасна мистецька освіта стикається з низкою викликів, пов'язаних із швидкими технологічними змінами, глобалізацією культурних процесів та необхідністю збереження національної ідентичності. Водночас ці виклики відкривають нові можливості для розвитку інноваційних форм мистецької освіти.

Перспективними напрямками розвитку мистецької освіти є: інтеграція цифрових технологій у навчальний процес; розвиток міждисциплінарних підходів; створення гнучких освітніх програм; посилення зв'язків між освітою та практичною мистецькою діяльністю; розвиток міжнародного співробітництва.

Мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі є важливим фактором формування особистості та розвитку суспільства. Вона виконує множинні функції: від естетичного виховання до підготовки професійних митців, від збереження культурних традицій до інноваційного розвитку мистецтва.

Система мистецької освіти в Україні демонструє комплексний підхід, охоплюючи всі рівні освіти та різноманітні форми навчання. Впровадження інноваційних технологій, розвиток соціокультурного проєктування та орієнтація на міжнародні стандарти сприяють підвищенню якості мистецької освіти.

Майбутній розвиток мистецької освіти потребує подальшого вдосконалення методологічних підходів, інтеграції сучасних тех-

нологій та посилення зв'язків між освітою, культурою та суспільством. Лише за таких умов мистецька освіта зможе повною мірою реалізувати свій потенціал у формуванні творчої, культурно розвиненої особистості та сприяти розвитку національної культури в глобальному контексті.

Використані джерела:

Безгін, В., Кузнецова, О., & Успенська, Т. (2019). Художня культура і мистецька освіта України. Інститут культурних досліджень.

URL.:https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2020/09/Book_2019_Bezghin_Kuznetsova_Uspenska.pdf (дата звернення 14.04.2025).

Гнатишин, І., Кевич, Т., & Бей, Т. (ред.). (2012). Мистецтво та мистецька освіта: посібник. ЛНАМ; Мандрівець. 288 с.

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. (2018). Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність. URL.: https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/2018-xudozhnia-kultura-i-mystetska-osvita-tradytsii-i-suchasnist_compressed.pdf (дата звернення 20.04.2025).

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. (2019). Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі. URL.: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/2019_Suchasnyi_kulturnyi_prostir_u_mystetstvoznavchomu_dyskursi.pdf (дата звернення 14.05.2025).

Богдан ТИМОФІЄНКО,
*аспірант Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України*
E-mail: bogdan.tym@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1146-1948

**Цифрове мистецтво
як гіпермедійна платформа «м'якої сили»:
інтерактивні стратегії залучення аудиторії
в умовах гібридних конфліктів**

У XXI столітті «м'яка сила» — визначена як здатність впливати на інших через привабливості, переконання та співтворчість, а не примус — розгортається у мережевих інформаційних середовищах, а не в окремих каналах. У гібридних конфліктах, де кінетичні операції перетинаються з інформаційною війною, увагою, керованою платформами та меметичним змаганням, культурна сфера стає ключовою ареною стратегічної взаємодії. Цифрове мистецтво, яке тут розуміється як комплекс практик, що мобілізують обчислення, мережі та інтерактивні інтерфейси, функціонує не лише як репрезентація, а й як гіпермедійне середовище — шароване, взаємопов'язане, що інтегрує текст, зображення, звук, код, дані та участь. На нашу думку, цифрове мистецтво, спроектоване з усвідомленням гіпермедійності та можливостей участі, діє як платформа «м'якої сили»: воно здатне формувати публіки, стабілізувати спільні значення під тиском і сприяти громадянській стійкості, структуруючи спосіб участі аудиторій у сенсотворенні.

Поняття «м'якої сили» Джозефа Ная наголошує на привабливості, легітимності та формуванні порядку денного як непримусових векторах впливу (Nye, 2004). Ці вектори дедалі частіше виникають із процесів (як публіка взаємодіє та спостерігає), а не з остаточно визначених об'єктів. Теорія гіпермедіа пояснює чому: цифрова культура надає перевагу ремедіації та безпосередності/гіпермедійності, в якій медіаформи множаться, посиляються, вбудовуються та трансформують одна одну в межах складних інтерфейсів (Bolter & Grusin, 1999). У цьому середовищі переконлива сила культурної роботи впливає з її реляційних та ітеративних якостей — її здатності поширюватися, бути переосмисленою та залишатися читабельною на різних платформах.

Окрім того, важливим є те, що аналітика нових медіа висуває на перший план бази даних/логічні операції, що лежать в основі культурних інтерфейсів (Manovich, 2001). Водночас дослідження партисипативного/реляційного мистецтва та мережевої публіки доводять, що авторство та глядацька діяльність розвиваються у спільному виробництві, а соціальні протоколи та структури уваги стають частиною форми твору (Bishop, 2012; Jenkins, 2006). Наведені джерела свідчать про те, що ефективність «м'якої сили» цифрового мистецтва залежить від задуманої участі, що визначається тим, як інтерфейс твору формує ролі, поведінку та мікрорівнеми користувачів, що в результаті збагачує колективне знання.

Гіпермедійні середовища набувають особливого значення в умовах гібридних конфліктів, оскільки загострюють низку антагонізмів, які мистецтво може стратегічно опрацьовувати через відповідний дизайн взаємодії. Така поліфонія протидіє єдиній пропагандистській оповіді не шляхом її заміщення «великою історією», а через конструювання переконливої множинності (див. Bishop, 2012). Проте у високонасичених інформаційних середовищах емоційне перенавантаження загрожує відстороненням, адже гіпермедійні твори можуть спрямовувати афект у дієві мікродії — від анотації та геотегування до ритуалізованої участі — перетворюючи емоцію на громадянську працю.

Інтерактивні стратегії залучення аудиторії в гібридних конфліктах перетворюють концептуальну рамку гіпермедійного мистецтва на операційні дизайнерські рішення для творів, що функціонують як платформи «м'якої сили». Насамперед ідеться про партисипативне свідчення та мікроархівування: інтерфейси мають уможливлювати внесення верифікованих мікрорівнеми — коротких свідчень, записів навколишніх звуків, зображень із мітками часу чи геоприв'язаних нотаток — унаслідок чого шарована часова шкала або карта стає еволюційним «каркасом» твору, забезпечуючи легітимність через розподілене свідчення та самоідентифікацію публіки як співавторів достовірного запису (Nye, 2004; Manovich, 2001).

Проектування ремедіаційних циклів і трансмедійної портативності передбачає конструювання твору як набору модульних медіапакетів (кліпи, підписи, короткі програми дій), попередньо адаптованих до різних платформ, а також заохочення реміксу в

межах продуманих обмежень (наприклад, задані аудіо/відео доріжки для перезбирання звуку/зображення), що забезпечує мобільність твору без втрати цілісності та зменшує ризик виривання з контексту, водночас підтримуючи участь (Bolter & Grusin, 1999; Jenkins, 2006). Алгоритмічно чутлива драматургія визнає динаміку контентних стрічок: формуються наративні дуги з «вікнами залучення», циклічними послідовностями й точками «повторного входу» посеред перегортання. Інформаційно щільні фрагменти супроводжуються короткими резюме для швидкого огляду. У структуру вбудовуються якорі цитування для миттєвої верифікації, завдяки чому увагу вдається втримати без спрощення складності, а достовірність ефективно конкурує в межах платформної логіки (Jenkins, 2006). Локативні та ситуативні інтерфейси — через AR-накладання та геозональні тригери — «прив'язують» цифрові шари до конфліктних місць (меморіали, укриття, зруйновані культурні об'єкти), перетворюючи участь на ситуативну практику: контент відкривається присутністю або рухом, узгоджуючи тілесний досвід із громадянською пам'яттю та посилюючи просторово-локальну легітимність і відчуття належності. Модулювання афекту та дизайн ритуалів інтегрують звукові й візуальні сигнали для синхронізованих мікродій (таймери хвилини мовчання, скоординовані світлові/звукові жести, формули «заклик—відгук»), що, будучи «легкими» й повторюваними, сприяють періодичному поверненню аудиторії та мережевій синхронії, перетворюючи розпорошену увагу на ритмічну, колективно пережиту стійкість.

Прозорість даних як окремий шар інтерфейсу потребує відкриття джерел і правил ухвалення рішень: походження масивів даних, фільтри обробки зображень, критерії кураторського добору; надаються «поясни-цей-кадр» функції, які роблять джерельну історію даних видимою без руйнування занурення, завдяки чому зростає довіра як ефект епістемічної відповідальності — аудиторія розуміє, як артефакт знає те, що стверджує.

Нарешті, участь, зорієнтована на етику турботи, включає перемикачі згоди, сигнали безпеки та неекстрактивні налаштування за замовчуванням (напр., затемнення чутливих облич, опційна атрибуція), а також «виходи» до психосоціальних ресурсів. Подібна етична узгодженість посилює переконливість і підвищує довготривалу життєздатність спільноти. У сукупності ці підходи перетворюю-

ють гіпермедійний твір на інфраструктуру «м'якої сили», де участь структурована, верифікація вбудована, а колективні ритми підтримують стійкість у мінливих умовах гібридного протистояння.

Узагальнюючи, цифрове мистецтво в умовах гібридних конфліктів постає як гіпермедійна інфраструктура «м'якої сили», що організовує співтворення смислів, розподілене свідчення та підтримку громадянської стійкості. Його ефективність зумовлена спеціально спроектованою участю: інтерфейси структурують ролі й мікрровнески аудиторії, акумулюючи їх у легітимне колективне знання. Поліфонічна архітектура протистоїть монологічним наративам, а вбудована верифікація підвищує довіру без втрати охоплення. Переклад афекту в дієві мікродії та ритуалізовані практики запобігає емоційній втомі, перетворюючи розпорошену увагу на регулярну, співналаштовану динаміку. Етичні механізми захисту забезпечують безпечну тривалу участь, тоді як ремедіаційна модульність і трансмедійна портативність зберігають цілісність твору й розширюють канали взаємодії. Алгоритмічно чутлива драматургія та локативні інтерфейси утримують увагу, узгоджуючи тілесний досвід із громадянською пам'яттю й посилюючи відчуття належності. Прозорість даних і правил кураторства формує епістемічну відповідальність і саморегуляцію спільноти. Відтак фокус зміщується з об'єкта на процес: цифровий твір мислиться як керована система участі, де модульність, верифікованість і етика взаємодії є базовими принципами дизайну та оцінювання впливу.

Література:

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.

Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.

Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. PublicAffairs.

В'ячеслав ТУРЯНИЦЯ,
*аспірант кафедри кінознавства
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого
ORCID: 0009-0004-0483-2864*

Українське короткометражне кіно як інструмент культурної дипломатії: шляхи інтеграції у міжнародний кінопростір

На тлі глобальних змін та війни в Україні дедалі більше зростає увага до ролі мистецтва у формуванні міжнародного іміджу держави. Культурна дипломатія стала одним із ключових інструментів «м'якої сили» в умовах сучасної геополітичної нестабільності, а кінематограф як вид мистецтва традиційно відіграє важливу роль у репрезентації національного досвіду.

У контексті сучасних викликів, з якими стикається вітчизняна культура, короткометражне кіно посідає особливо важливе місце. Завдяки своїй мобільності, експериментальності та здатності оперативно реагувати на події, короткий метр стає засобом комунікації між Україною та світом, формуючи уявлення про нашу ідентичність, досвід і художню мову.

Сьогодні існує кілька важливих шляхів просування українського короткометражного кіно за кордоном, що охоплюють усі етапи його створення — від девелопменту і виробництва до промоції та фестивальної дистрибуції.

Участь українських кінематографістів у міжнародних копродукційних платформах, освітніх програмах, сценарних лабораторіях і резиденціях, а також активна присутність на провідних кінофестивалях свідчить про поступове, але впевнене вписування України в європейський мистецький дискурс. Така інтеграція не лише сприяє професійному зростанню авторів, а й дозволяє доносити український досвід до ширшого глядацького кола, підсилюючи голос культури в глобальному контексті.

На етапі девелопменту важливою можливістю для заявлення про український короткометражний проєкт є участь у сценарних лабораторіях, професійних воркшопах і пітчінгах, які формують своєрідну екосистему розвитку молодих авторів у Європі. Зокре-

ма, такі програми, як European Short Pitch, MIDPOINT Shorts, Drama International Short Film Festival — Pitching Lab, Linz Talents Academy, Interfilm Berlin Script & Pitch Lab, надають молодим режисерам і сценаристам не лише можливість удосконалити драматургію проекту, але й допомагають вибудовувати міжнародні професійні зв'язки з продюсерами, фестивальними програмерами, сейлз-агентами та дистрибуторами.

Участь у таких платформах відкриває доступ до зворотного зв'язку від експертів, що дозволяє адаптувати проект до міжнародного контексту без втрати національної ідентичності. Крім того, доступ до грантових програм — як-от House of Europe чи індивідуальні стипендії від локальних фондів — створює передумови для міжкультурного діалогу ще до початку знімального процесу, закладаючи основи для потенційної копродукції та подальшого міжнародного просування фільму. «Саме копродукція є нині формою існування європейського кіно, адже більшість країн Європи не може фінансово самостійно реалізовувати великобюджетні кінопроекти для внутрішнього ринку, а тому й створює спільні проекти (розраховані на різні кіноринки, різне соціокультурне середовище). При цьому копродукція, спрямована і на аудиторію країн — учасниць співтворчості, і на широкий прокат, є економічно вигідним і ефективним шляхом розвитку національного кіно, сприяючи інтеграції української аудіовізуальної продукції в світовий культурний простір» (Погребняк, 2021, с. 25).

Короткометражне кіно дедалі активніше проникає у систему європейського копродукційного співробітництва, що зумовлює не лише доступ до фінансових, технічних та інституційних ресурсів, а й сприяє розширенню творчих горизонтів українських авторів. Участь у професійних платформах, зокрема таких, як European Short Film Co-production Forum (Брюссель) чи Euro Connection (Клермон-Ферран), забезпечує можливість презентувати проекти на етапі виробництва перед міжнародною спільнотою продюсерів, програмерів та представників фондів.

Залучення до підтримки з боку таких інституцій, як Centre national du cinéma (CNC), підвищує конкурентоспроможність українського контенту в європейському контексті, водночас легітимізуючи його в очах зарубіжних партнерів. Таким чином, сам виробничий процес виходить за межі локального контексту,

трансформуючись у форму транскультурної взаємодії та міжкультурного діалогу, що має ознаки культурної дипломатії.

На етапі постпродакшену міжнародна кооперація набуває дедалі більшого значення, адже саме в цей період відбувається фінальне формування художньої та технічної якості фільму, яка визначає його спроможність до подальшого міжнародного просування. Українські короткометражні проекти можуть отримувати підтримку в межах європейських програм, що спеціалізуються на допомозі в завершенні фільмів, зокрема у сфері колоргрейдингу, саунд-дизайну, музичного оформлення, фінального монтажу та субтитрування.

Подібна форма співпраці дозволяє не лише зменшити фінансове навантаження на національного продюсера, а й підвищити технічний рівень фільму відповідно до міжнародних стандартів. Крім того, спільна робота на етапі постпродакшену закладає основи для подальшої фестивальної та дистрибуційної співпраці: іноземні партнери, долучені на пізньому етапі, нерідко виступають амбасадорами фільму у власному професійному середовищі.

Нарешті, на етапі дистрибуції українські короткометражні фільми мають змогу стати частиною глобального культурного діалогу через фестивальне коло. Визнані майданчики на кшталт Clermont-Ferrand, Berlinale Shorts, Locarno, Venice Orizzonti відкривають дорогу до подальшої дистрибуції — як фестивальної, так і платформної. Важливу роль тут відіграють і міжнародні дистриб'ютори, серед яких Radiator IP Sales чи Square Eyes, що активно працюють з українськими фільмами.

У контексті сучасних викликів, зокрема повномасштабної війни та потреби у формуванні сталого міжнародного іміджу України, короткометражне кіно демонструє свою надзвичайну ефективність як засіб культурної комунікації та дипломатії. Його мобільність, здатність оперативно реагувати на події та широка доступність для молодих авторів роблять цей формат особливо релевантним у нинішніх умовах.

Процеси розробки, виробництва, постпродакшену та дистрибуції українських короткометражних фільмів дедалі активніше інтегруються в європейський кінематографічний контекст, що не лише сприяє підвищенню якості та видимості фільмів, а й забезпечує ширший вплив української культури на глобальному рівні.

Таким чином, короткий метр постає не лише як художній жест чи форма самовираження, а як важливий інструмент «м'якої сили», здатний артикулювати українську ідентичність у міжнародному просторі.

Використані джерела:

Погребняк, Г. П. (2021). Режисерські моделі авторського кіно в контексті міжкультурного діалогу. Частина 1. Копродукція як спосіб реалізації продюсерсько-режисерських моделей. Культура і сучасність: альманах. № 2. С. 23-28. URL:https://contculture.com.ua/web/uploads/pdf/CaC_%E2%84%961_2021_Pogrebnyak.pdf (дата звернення 10.05.2025).

Тетяна УВАРОВА,

*кандидат мистецтвознавства, професор, доцент,
Міжнародний гуманітарний університет
(м. Одеса, Україна)*

ORCID: 0000-0003-2628-7399

Ольга ЛЕБЕДКОВА,

*мисткиня, ілюстраторка
(м. Аліканте, Іспанія)*

«М'яка сила» мистецтва у часи війни: виклики, трансформації, перспективи

Мистецтво несе на собі відбиток фундаментальних культурних орієнтирів, домінантних уявлень про світовий порядок (Смовженко, Скринник, 2015, 481). У часи глобальних конфліктів мистецтво стає інструментом геополітичного впливу, боротьби за ідентичність, світову підтримку та інформаційне домінування.

З початком повномасштабної війни українське мистецтво як «м'яка сила» набуває надзвичайної ваги й актуальності. Метою науковців, митців та дипломатів є осмислення викликів та перспектив розвитку українського мистецтва як чинника формування культурного іміджу держави.

Термін «м'яка сила» (soft power) увів у науковий обіг Джозеф Най як політичну концепцію. Зміст терміна був предметом багатьох дискусій, попри те, що він широко використовувався як спосіб розмежування тонкого впливу культури й мистецтва від примусових форм тиску, відомих як «жорстка сила» (військові дії, економічний тиск, обмеження тощо). Ідея Ная полягала у тому, що можна змусити інших хотіти бажаних вами результатів не примушуючи їх, привести до того, що вони робитимуть той самий вибір, що і ви (кооптація) за допомогою культури (у місцях, які є привабливими для інших), політичних цінностей (коли інші вважають їх легітимними та такими, що мають моральний авторитет) та зовнішньої політики (дипломатія та власний приклад). «Нація може досягти бажаних результатів у світовій політиці, тому що інші країни, які захоплюються її цінностями, наслідують її приклад, прагнуть до її рівня процвітання та відкритості, хочуть наслідувати її» (Nye, 2011, 84).

Мистецтво є одночасно і простором експерименту, дослідженням реальності митцем, і простором спілкування митця і глядача, який у сучасному мистецтві стає також місцем спільного дослідження реальності, діалогу та взаємодії між глядачем та митцем, у якому вони обмінюються сенсами, ідеями, досвідами, навчаються. Таким чином, взаємодія між митцями та глядачами різних країн стає діалогом між країнами, а саме мистецтво — складовою міжнародних відносин, складовою дипломатії та зовнішньої політики. «Знання твоєї культури у світі є гарантом безпеки. Рятують тих, чию культуру знають», — каже Оксана Забужко в одному зі своїх інтерв'ю (Смовженко, Скринник, 2015).

Сьогодні мистецтво і митці опинилися перед обличчям війни. Війна Росії проти України б'є по усіх ланках: російські ракети руйнують будівлі музеїв, театрів, історичні пам'ятки, російські військові вивозять картини, українські митці змушені воювати, волонтерити або виїжджати, і часто в них немає часу, сил та грошей на творчість. Українські митці та мисткині гинуть під час регулярних російських обстрілів у своїх домівках та на фронті, захищаючи свій дім. Проте вони продовжують творити, фіксують свій досвід, рефлексують над сенсами. З кожним днем голоси українців звучать у світовому просторі дедалі гучніше. Ці голоси, які на початку повномасштабного вторгнення були криками болю (<https://fumettologica.it/2022/05/diario-di-guerra-olga-grebennik/>, 2022), тепер трансформуються, відповідаючи на виклики, які ставить перед кожним з нас життя під час активної фази конфлікту.

Війна — це час викликів та трансформацій. Українські галереї, майстерні, навчальні заклади — все опинилося під загрозою. Росія декларує «мистецтво поза політикою», але насправді вже має довгу історію нищення українського мистецтва. Змусити замовчати українців — ця мета була цілком провалена, бо 24 лютого 2022-го заговорили всі, з'явилася необхідність у комунікації, і для неї були використані можливості сучасного світу: соціальні мережі і месенджери давали можливість ділитися інформацією та координувати дії у реальному часі, охоплюючи увесь світ (наприклад, спільнота КСУ — Креативні сили України). Об'єднання українських дизайнерів, ілюстраторів, та художників перетворилися на волонтерські штаби для організації мітингів по всьому світу та зборів на потреби армії. Саме в той час стало зрозуміло, що Європа мало що

про нас знає, тож виникла потреба доносити інформацію про себе і свою культуру (а згодом і досліджувати її більш глибоко), що сприяло появі цікавих онлайн проєктів. Наприклад, створення NFT– музею війни (до створення якого була долучена безпосередньо і одна з авторок публікації — О. Лебедкова). Ще одним прикладом є тематичний художній марафон — Український Мермей, що був реалізованим завдяки Instagram. Суттєво зріс україномовний контент в Youtube, Spotify, Instagram, FB та на інших платформах. Тішить і якість цього контенту. В онлайн просторі активно проявляються митці, галеристи та популяризатори мистецтва.

Ще одним викликом, вважаємо — цензуру та самоцензуру. Самоцензура в Україні більш актуальна, ніж цензура (на відміну від Росії, де жорстко репресують навіть за називання війни війною). Оскільки митці є свідками подій, вони ж стають хроністами досвіду суспільства, відбувається стирання меж між журналістикою, мистецтвом та документалістикою (візуальні щоденники, графіка, комікси, стріт-арт, інтерактивні інсталяції, онлайн-архіви). І тут важливим стає принцип «не нашкодити» і сформувати довіру між художником та глядачем. Постмодернізм демонструє «постправду». У часи війни гра у постправду стає нерелевантною та шкідливою, стає інструментом ворога, який активно фальсифікує події, сенси, ідеї. Основним способом знайти хоч якийсь сенс у хаосі сучасності та опорою колективної резильєнтності стає саме максимальна відвертість митця із собою та глядачем. Але є певна складність у відвертій комунікації, яка почасти може бути травмуючою. Постійний пошук форми, в якій меседж буде донесеним, зрозумілим та прийнятим цільовою аудиторією — це ще один виклик війни.

Близькість смерті і перманентна загроза життю також стали серйозним викликом і призвели до трансформацій колективних практик. Під час війни в кожному з нас активуються екзистенційні страхи. Близькість смерті, депривація сну під час обстрілів, довгі очікування у бомбосховищах посилюють цю давню тривогу, що змушує нас відчувати себе маленькими і самотніми. Побороти цей біль допомагають колективні практики: спільні мурали, інтерактивні інсталяції, онлайн-архіви тощо. Мистецтво перестає бути лише індивідуальним висловлюванням, воно стає актом взаємодії та взаємопідтримки.

Найбільш складним викликом є російська культурна пропаганда. «Велика російська культура» з її «толстоєвськими» за довгі роки радянського союзу та Росії (яка активно вкладала нафтові гроші у створення «Руських домів» і кафедр російської мови та історії по всій Європі), на жаль, стала частиною європейської культури, відмовитися від якої європейці не зовсім готові. Проте український активізм поступово став порушувати певну усталеність «руського міру». Після 24 лютого, з потоком українських біженців, з'явилася чимала українська діаспора в Європі і Америці, яка, незважаючи на відсутність фінансування з боку держави (на відміну від російської), почала створювати культурні асоціації та просувати українську культуру. На фоні вторгнення підвищився інтерес до українців, української гастрономії, літератури, мистецтва (хоча, на превеликий жаль, у першу чергу вилізла «шароварщина»). З часом в іноземців все ж з'явилася можливість познайомитися з сучасним українським мистецтвом, з'явилися переклади творів українських письменників, видаються іноземними видавництвами книжки українських авторів (<https://www.barbarafioreeditora.com/catalogo/fuerte-suave-murmurado>, 2024). Цього року українська ілюстраторка Марія Гайдук перемогла на Болонському ярмарку, що підтверджує певні позитивні зрушення у цьому питанні.

Проте не можна не враховувати, що через тривалість війни зростає ризик зниження уваги до української теми та втоми міжнародної аудиторії. Важливо зберігати інтерес, не експлуатуючи травму, а демонструвати силу, гідність і креативність української культури. Ці та інші виклики є не лише перешкодами і складнощами, а й певним ресурсом для зростання.

Що може посилити ефективність культурної дипломатії в сучасних умовах? Які перспективи функціонування мистецтва як «м'якої сили»? По-перше, мистецтво в Україні та поза її межами виступає як ресурс відновлення та стійкості. Сприйняття у пост-радянському просторі мистецтва як чогось «надлишкового», «необов'язкового», чогось, що потрібне лише для задоволення і не зовсім потрібне для виживання, змінюється. Досвід війни показує, що це застарілий міф. Мистецтво життєво необхідне для збереження більш-менш здорового глузду та бажання жити, мистецтво є інструментом діалогу та терапії, причому воно лікує не лише окрему людину, а й суспільство в цілому.

Мистецтво має використовуватися як інструмент пам'яті. Воно передає емоційну пам'ять поколінням, «увічніює в історії» людей, яких втратило суспільство, дає підтримку і сенс жити їхнім родинам, стає частиною нашого культурного спадку. Мистецтво — це спосіб пам'ятати, знати та розказувати свою історію. Мистецтво — складова нашої ідентичності, як персональної, так і колективної. Треба знати свою історію, щоб позбутися комплексу меншовартості, треба творити її, щоб набуті суб'єктності та показувати її, щоб зайняти своє місце у світовій спільноті.

Українське мистецтво достатньо цікаве, щоб експортуватися. Українські митці достатньо потужні, щоб бути поміченими та почутими. Треба продовжувати вибудовувати дієві меседжі та встановлювати діалог з світовим мистецтвом, вести просвітницьку роботу серед іноземців, спростовуючи міфи російської пропаганди та відкривати нові ракурси, які для них зараз недоступні, в основному через їхню недотичність до радянщини, яка є в нашому колективному анамнезі. Ця робота, у випадку України, здебільшого є філантропською волонтерською діяльністю за покликанням, але сподіваємося, що з часом це зміниться.

Використані джерела:

Одінцова А. «Знання твоєї культури у світі є гарантом безпеки. Рятують тих, чию культуру знають», — відкрита розмова з Оксаною Забужко (2024). <https://nv.ua/ukr/kultura/zabuzhko-poyasnila-chomu-kultura-ye-faktorom-bezpeki-ta-yak-maye-vidbuvatis-yevrointegraciya-50515363.html> (дата звернення 16.05.2025).

Смовженко Т. С., Скринник З. Е. (2015). Українська людина в європейському світі: виміри ідентичності: навч. посіб. Київ. 609 с.

Fuerte, Suave, Murmurado. (2024). URL.: <https://www.barbarafloreeditora.com/catalogo/fuerte-suave-murmurado> (дата звернення 12.05.2025).

Нье, J. (2011). The future of power. New York: Public Affairs. 22 p.

Un libro illustrato che racconta 8 giorni nei sotterranei ucraini durante i bombardamenti russi. (2022). URL.: <https://fumettologica.it/2022/05/diario-di-guerra-olga-grebennik/> (дата звернення 10.05.2025).

Оксана ЧЕПЕЛИК,

*кандидат мистецтвознавства, с.н.с.,
провідний науковий співробітник відділу соціокультурних досліджень мистецтва*

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

ORCID ID: 0000-0002-2836-8611

Мультимедійне мистецтво як інструмент культурної дипломатії: свідчити, чинити опір, вимагати справедливості, утво- рювати спільноти

Актуальність. Так само, як «м'яка сила» українського мистецтва проявилася під час міжнародних гастролей Капели під орудою Олександра Кошиця на початках становлення УНР, так і сьогодні креативний ресурс мультимедійного мистецтва є важливим компонентом культури, здатним виконувати місію культурної дипломатії на міжнародному рівні.

Мета дослідження — розглянути культурологічний вимір на міжнародному рівні та проаналізувати стратегії, напрацьовані мультимедійним мистецтвом в координатах сучасного світу.

Виклад. Український медіа-арт і мистецтво новітніх технологій виконує не тільки представницьку функцію, але й активно діє як інструмент безпеки та впливу. Цифрові технології вже 30 років проникають у кожні аспекти нашого життя, торкаючись усього — від інтимної сфери до геополітичної динаміки. Сьогодні митці надають необхідну контрнарративну позицію, чинять опір, виступаючи свідками, критиками та агентами змін. У фокусі форми художньої рефлексії, інновацій та опору, що стикаються з новою «нормативною», екстрактивістською та репресивною логікою.

Так, авторське імерсивне середовище Оксани Чепелик «Екоцид», створене на основі бази даних волонтерів, що працювали в Херсоні, та відео перформансу Поліни Кузнецової «85 хвилин», демонструє гуманітарну та екологічну трагедію, спричинену руйнуванням РФ греблі Каховської ГЕС в Україні 6 червня 2023 року. Відеоінсталяція «Екоцид» вже прокладає європейський маршрут, у червні 2023 року вона взяла участь у Scientifica #2 в Le Cube в Екс-ан-Провансі, з кінця 2023 року експонувалася у виставкових

просторах Kunstverein Водонапірної вежі в рамках проєкту «Слава Україні! Українське мистецтво в часи війни» (кураторка Ольга Собкович) у Везелі, Німеччина, у червні було показано як імерсивне середовище «Тетра-Оcean» у Марсельському планетаріумі, з липня 2024 року в рамках проєкту «Антропоцен» Нового музею мережевого мистецтва, а в проєкті «Стань океаном» у програмі Фестивалю науки, присвяченого темі океану, який відбувався по всій Франції 4-14 жовтня 2024 року, забезпечивши розмову про екоцид в Україні.

Проект Олександра Сіроуса «Я твій підсилювач», 2024, в рамках Art | Science фестивалю в галереї RIXC в Ризі, досліджує складні мережі взаємодії між природними та технологічними акторами в екосистемі, що сформувалася навколо Каховського водосховища після прориву дамби.

Тема опору, досліджувана з точки зору цифрових культур, створює простір для різноманітних роздумів та інновацій. Ro3kvit — українські митці та дослідники екологічного стану Дніпра, у Національному павільйоні Франції в рамках 19-ї Міжнародної виставки Венеційської архітектурної бієнале 2025, представили проєкт з відновлення територій, порушених внаслідок військової агресії. Проєкт Ro3kvit об'єднав професіоналів з України (Світлана Усиченко, Антуан Корчагін) та з-за кордону для ревіталізації міських і сільських територій в Україні, а також, в рамках спільної ініціативи з Грінпіс, для вирішення проблем та розкриття екологічного потенціалу річки Дніпро.

А український дослідницький проєкт Катерини Лопатюк і Германа Мігіша «Circularity on the Edge», представлений в рамках основної виставки Бієнале, зосереджується на матеріальності та принципах економіки замкнутого циклу і демонструє, як штучний інтелект може бути інтегрований у процеси відбудови України завдяки аналізу аерофотознімків будівель, пошкоджених і зруйнованих російськими військами в Бучі. Інсталяція демонструє можливість відновлення за допомогою технологій дистанційного моніторингу та екологічних підходів в процесі трансформації. Проєкт включає відкритий реєстр, що містить класифікацію та геолокацію будівельних матеріалів після їх руйнування, з оцінкою їхнього потенціалу для повторного використання та переробки.

Варто звернути увагу на хактивізм, диверсії та художні такти-

ки в цифрову епоху, що виникають на перетині активізму, підриву та художніх жестів непокори. Такі дигітальні практики, як перформанс, інсталяція, живий виступ, доповнена реальність, відео чи алгоритмічне мистецтво, творять простір для символічної, політичної та естетичної боротьби.

Чинити опір — це протистояти, як в дигітальному так і в соціальному вимірі — переключати (увагу), ламати (кригу), порушувати (мовчанку).

Це також підривати, трансформувати вплив, перетинати межу, будувати в тріщині та створювати. Але деякі форми боротьби не кричать, а танцюють, сміються та співають. Ці підходи не заперечують реальність, не пом'якшують її — вони обирають інший спосіб її сприйняття. Вони створюють простори колективної сили, бажані вигадки, ритуали опору, засновані на взаємодії. Ці два виміри не суперечать один одному, а співіснують у сучасних художніх практиках, пропонуючи широкий спектр чутливих і політичних реакцій.

У більш метафоричному сенсі опір — це також поетика перешкоди, сила рівноваги, здатність уповільнювати, перенаправляти і фільтрувати. Опір — це створення іншої динаміки в рамках нав'язаного потоку.

Можемо розглянути ці питання з точки зору кількох критичних осей:

– Хактивізм як художня практика — у зв'язку з тим, що масове стеження, алгоритмічна цензура та використання особистих даних стали глобальною проблемою, художники-хактивісти розробляють тактики опору, включаючи критичне втручання в системи, хакерські протоколи та перерозподіл кодів. Такі практики є не тільки формами політичного самовираження, але й перетворюються на естетичні жести, що роблять невидимі структури видимими.

– Естетика перенаправлення та поетика дисонансу — важливий спосіб дії для цифрових художників. Він дає змогу підривати знаки, проникати в офіційні канали та розмивати гегемоністські дискурси. Як можна перенаправити інтерфейс? Що означає порушити роботу штучного інтелекту? Як можна поетизувати бази даних? Художники створюють твори, що руйнують традиційне використання технологій.

– Інтимний опір: вразливість, тіло та суб'єктивність — це також підтвердження вразливої суб'єктивності у світлі насильства технологічних пристроїв. Художники розмірковують над тим, як тіло, пам'ять, турбота чи дисидентство можуть втілюватися в цифрових практиках. У культурологічному вимірі дигітальний простір розглядається як сфера тертя та переосмислення чуттєвості, ретериторіалізації наших уявлень.

– Естетика стійкості: турбота, пам'ять, відновлення — крім протесту, деякі художники обирають відновлювальні дії. Вони працюють із травмованою пам'яттю, емоційним перенавантаженням. Стійкість тут стає поетикою турботи — про тіла, території, розповіді та самі цифрові інфраструктури.

– Контркартографія та технополітична дезорієнтація — використовуючи інструменти спостереження, художники також можуть створювати альтернативні картографії, розповіді меншин або невидимі наративи, які ставлять під сумнів логіку контролю та експлуатації. Це типи добровільної дезорієнтації — у просторі, мові та даних.

– Естетика тіні та стратегії зникнення — в епоху, одержиму видимістю та прозорістю, деякі художники обирають практики зникнення, маскування, камуфляж, анонімність або навіть мовчання. Як творити в проміжках, в невимовленому, в тіні? Опір також може виражатися в мовчанні, непрозорості, відмові підживлювати машину.

– Технологічні фантазії та альтернативні уявлення — опір — це також уява про інше технологічне майбутнє, інші цифрові онтології, інші типи відносин між людиною, машиною та живими істотами, як у відеороботі Дани Кавиліної «Не може бути такого, щоб нічого не можна було повернути» (2022) в проєкті PinchukArtCentre «З України: Сміливі мріяти» у Palazzo Contarini Polignac, що увійшов до офіційної паралельної програми Венеційської Арт Бієнале 2024 року. Спекулятивні твори мистецтва пропонують альтернативні світи, між імпровізованою утопією та критичною антиутопією, між політичною вигадкою та символічним творінням.

Український інститут представив проєкт в Українському павільйоні «DAKH (ДАХ): Vernacular Hardcore» Богдани Косминої з іммерсивною звуковою інсталяєю «Купол дронів», куратором якої став американський художник Клеменс Пул, пов'язаний із ніше-

вою волонтерською спільнотою «Клин», яка виготовляє дрони для захисту будинків від ворожих атак у населених пунктах, наближених до лінії зіткнення.

Проект Олексія Сая «Чорна хмара», що представляє Україну на Burning Man, має спеціальну мультимедійну складову з блискавками та аудіосупроводом, де під час бурі чути звуки вибухів та обстрілів Запоріжжя, і розроблявся відповідно до стратегій культурної дипломатії — з метою використати мистецтво як вірусне повідомлення, яке нагадує світу про війну, спонукає допомагати та викликає емпатію.

Висновки. Нині функція митців є одночасно і дипломатичною, адже вони зустрічаються з різними середовищами і презентують не лише своє мистецтво, а й Україну загалом, нагадуючи світові про війну. Але необхідно, щоб система злагоджено працювала і всі учасники розуміли спільну мету, аби митці не були одночасно виконавцями, організаторами, менеджерами, піарниками та спонсорами. Рекомендацією щодо ефективного використання культурного потенціалу медіа-арту, мистецтва та новітніх технологій, його інноваційних форм презентації української культури у світі, що можуть створювати і працювати з базою даних зі свідченнями злочинів, чинити опір, вимагати справедливості та творити спільноти (як це робить Carbon, представляючи свій проєкт «Коли закінчиться війна?») є налагодження системного підходу у взаємодоповнювальній підтримці, політичному і дипломатичному супроводі.

Ярослав ЧИГЛЯЄВ,
*аспірант кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого
ORCID: 0009-0004-6525-7429*

Український театральний авангард як інструмент культурного опору радянсько-імперському наративу

У XX ст. театр перестав бути винятково мистецьким феноменом — натомість він перетворився на інструмент політичного опору та поле культурного протистояння. Зокрема, це стосується театрального авангарду 1920–1930-х рр. — явища, яке виникло у контексті складної взаємодії між модерністським естетичним мисленням його митців, національними визвольними змаганнями та імперськими ідеологіями. Театри ставали не лише лабораторіями художнього експерименту, а й ділянками символічного опору — спробами утвердити українське культурне бачення в умовах тоталітарної гомогенізації.

Нова драматургія, інакше візуальне мовлення, переосмислення національного архетипу можна розглядати як форми “м’якого спротиву” радянсько-імперському наративу, за яким українському мистецтву в часи як російської, так і радянської імперії відводилася роль такого собі фольклорно-етнографічного додатку до культури “старшого брата”. В нинішніх умовах нової хвилі боротьби за національну ідентичність та культурницьку суб’єктність повернення до цього досвіду опору набуває не лише актуальності, а й стратегічного значення.

Метою є виявлення того, яким чином український театральний авангард здійснював функцію “м’якої сили” опору та які ідейно-естетичні інструменти він для цього використовував, кодуючи це протистояння у сценічній мові, художній формі та режисерському мисленні. Також спробуємо виявити, як українські митці, попри репресії та цензуру, створювали новаторську сценічну естетику та визначимо їхнє місце в контексті світового авангардного мистецтва.

Варто згадати, що “м’яка сила” культури (мистецтва) полягає

саме у здатності не лише виконувати представницькі функції, а й формувати нові моделі естетичного, інтелектуального і соціального впливу, навіть під імперським тиском або у рамках колоніального імперативу. Власне термін увійшов до наукового обігу завдяки американському політологу Джозефу Наю, який у праці "Bound to Lead: The Changing Nature of American Power" (1990) сформулював його як здатність впливати на поведінку інших не через примус (hard power), а через привабливість культури, цінностей та ідей. У подальших працях, зокрема у книзі "Soft Power: The Means to Success in World Politics" (2005), Най конкретизував, що культура може діяти як інструмент міжнародного впливу, навіть коли її не супроводжує пряма політична чи економічна підтримка.

У мистецькому контексті цей підхід був розвинений у дослідженнях з культурної політики й публічної дипломатії. Наприклад, Дж. Голден у звітах для British Council ("Influence and Attraction: Culture and the race for soft power", 2013) підкреслює, що мистецтво має здатність не лише розважати, а й формувати імідж нації, впливати на глобальні уявлення і змінювати культурну карту світу.

Особливо значущим є розширення поняття "м'якої сили" в межах постколоніальної теорії, де мистецтво розглядається як інструмент культурного опору. У цьому контексті "м'яка сила" втрачає однозначно державницький характер і може стосуватися діяльності поневолених або маргіналізованих культур, які здатні впливати на імперський центр через символічну продукцію, естетичні інновації, інтелектуальне лідерство.

У випадку України цей підхід відкриває новий кут зору на український театральний авангард 1920-х рр. Попри те, що естетико-художній напрям розвивався в умовах радянської централізації і був майже позбавлений можливості прямої дипломатичної репрезентації, саме українське середовище стало лабораторією нових театральних форм, режисерського мислення сценографії й акторської техніки.

Українські авангардисти (насамперед йдеться про Леся Курбаса та режисерів його школи, а також сценографів Вадима Меллера, Анатолія Петрицького, Олександра Хвостенка-Хвостова, композиторів Бориса Лятошинського, Юлія Мейтуса) продукували у творчості естетико-художні моделі, що резонували в між-

народному мистецькому просторі, а їхній естетичний вплив перетинав географічні та політичні кордони, продовжуючи існувати у культурній свідомості Європи, попри репресії та забуття.

Аби краще зрозуміти, як працює “м’яка сила” мистецтва поза геополітичними центрами, варто надати кілька прикладів національних театральних традицій, що впливали на світовий театр, сказати б, непомітно, тобто не через домінування держави, а через художні інновації, інтелектуальний внесок або ж переосмислення центру з периферії.

Наприклад, авангардистські пошуки у грузинському театрі 1920-х — початку 1930-х рр. перебували в затінку московського “центру”, часто поглинені радянським наративом. Коте Марджанішвілі та Сандро Ахметелі працювали над новими формами національного театру, певним чином впливаючи й на російський театр; але грузинська специфіка була майже невидимою в ширшому міжнародному дискурсі. Тобто тодішній грузинський театр діяв як “м’яка сила” усередині радянської імперії, продукуючи стилі, що надалі впливали на радянський театр загалом.

Польський театр від кінця XIX ст. до відновлення незалежності 1989 р. так само, як і український, розвивався в колоніальному або напівколоніальному стані, без національної держави в ключові періоди. Між тим, вплив на світовий театр творчих ідей Станіслава Виспянського, Тадеуша Кантора, Ежі Гротовського набагато перевищує геополітичну вагу Польщі того часу. Завдяки їм та іншим митцям польський театр вплинув на експериментальний театр США, Франції, Італії, щоправда, часто це відбувалося без чіткого маркування польського “походження” тих чи інших інновацій.

Чеський (чехословацький) театр 1920–1960-х рр. — це приклад театрального мистецтва у країні без великої політичної ваги, але з великим естетичним впливом. Отомар Крейча, Йозеф Свобода, Альфред Радок своєю творчістю створили уявлення про Прагу як центр експериментального театру, лабораторію модерністських практик. Західні митці часто запозичували з чеського театру певні інструменти, щоправда, як і випадку польського впливу, без їхньої національної ідентифікації.

У цих випадках йдеться про театри, які не були геополітичними центрами, але творили художню норму для всього континенту.

Відтак у сучасному культурологічному і театрологічному дискурсі вони становлять інтерес як виразники периферійної, маргіналізованої або недооціненої авангардної культури, що функціонували в межах ширшого європейського модерністського проекту, але довгий час залишалися “невидимими”. Один із подібних прикладів становить й українська режисура 1910–1930-х рр., яку цілком доречно аналізувати у координатах “європеїзму”.

Під європеїзмом розуміємо не копіювання західних зразків, але включення у спільний культурний простір модернізму, сприйняття та переосмислення європейських театральних ідей (символізму, експресіонізму, конструктивізму, театру жесту, монтажу, умовності) і творення нової естетичної мови на перетині європейських форм і локального культурного досвіду.

Українська режисура раннерадянського театру (Лесь Курбас, Марко Терещенко, Михайло Бон-Томашевський, Фавст Лопатинський, Василь Василько, Януарій Бортник, Борис Глаголін, Микола Фореггер, Володимир Блавацький, Йосип Гірняк), попри спочатку байдужість, а далі утиски і репресії з боку владних структур, працює в паралельному ключі з центральноєвропейськими театральними течіями, формуючи режисерський театр як автономне мистецтво, вдаючись до експериментів із ритмом, простором, тілом, монтажем, працюючи з драматургією як з матеріалом для сценічного переосмислення, звертаючись до синтетичних форм (музика, рух, світло, слово як рівнозначні компоненти).

Численні експерименти українських театральних авангардистів зіставляються з пошуками німецьких експресіоністів, польських символістів, чеських конструктивістів, навіть італійських футуристів. Усі вони — частина європейського авангардного поля, де український театр дав оригінальну і новаторську відповідь на кризу реалізму та пошуки нової театральної мови.

Висновки. Отже, український авангардний театр, попри репресії, знищення й цензуру, залишив глибокий слід у світовому театральному процесі. Його “м'яка сила” полягала не у зовнішньому тиску, а в естетичній якості та новаторстві. Сьогодні погляд на українську авангардну сцену через призму європеїзму означає інтеграцію української ідентичності в європейський модерний проект.

Це має значення для відновлення суб'єктності українського театру, якого російське ідеологічне театрознавство поряд з інши-

ми національними театрами примусово відсунуло на периферію радянської культури. Це розширить уявлення про європейський авангард, який включає і досвід “нецентрових” культур. Це поверне українським митцям статус повноправних учасників європейського театрального модернізму.

Асмати ЧІБАЛАШВІЛІ,

кандидат мистецтвознавства,

старший дослідник, заступник директора з наукової роботи

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

E-mail: Asmati@ukr.net

ORCID ID: 0000-0003-1001-4273

Між пам'яттю та опором: мистецькі стратегії стійкості у глобальних координатах

Сучасне мистецтво дедалі частіше мобілізує пам'ять і опір як інструменти формування стійкості — соціокультурної здатності спільнот адаптуватися та переконфігурувати реальність у стресових умовах. Щоб розгорнути цю тезу, поєднаємо три аналітичні лінії: пам'ять як інфраструктуру спільної дії, опір як спектр від агоністичної публічності до «інфраполітики», а також інституційну й мережеву логіку «м'якої сили», у межах якої мистецькі події стабілізують нові норми співдії.

По-перше, у традиції Моріса Хальбвакса пам'ять постає не як приватна ремінісценція, а як соціально організований процес, що спирається на групові рамки та матеріальні/ритуальні носії (Halbwachs, 1992). Звідси аналітичний зсув: замість зображення «пригадування» ми розглядаємо мистецтво як роботу з публічними інфраструктурами пам'яті — монументами, ритуалами, медіа та цифровими репозиторіями. Саме у форматі того, що можна окреслити як «живі архіви», художні практики унаочнюють селективність пам'яті та її політичні наслідки, переводячи пам'ятання з площини констатації в площину спільної дії.

По-друге, від розуміння пам'яті як інфраструктури логічно перейти до конфігурацій опору. У концепції Шанталь Муфф публічна сфера — це простір легітимного конфлікту, де мистецтво не «згладжує» суперечності, а показує їхню невирішуваність і, тим самим, переозначає кордони публічно можливого (Mouffe, 2013). Коли ж відкрита конфронтація унеможливлена, набирають ваги тактики «повсякденного опору» за Дж. С. Скоттом: дрібні жести відмови, іронії, реконтекстуалізації, витоку інформації, які у сумі створюють тривалий культурний тиск (Scott, 1990). Таким чином, опір виходить за межі епізодичного протесту і постає як довготривала композиція взаємодій.

По-третє, із середини 1990-х посилився зсув, що втілюється у репертуарах соціально залученого мистецтва, де наголос змістився з «події» на соціальні інфраструктури — тривалі формати зустрічі, гостинності та розмови. Тут показовою є позиція Гранта Кестера: діалогічні процеси не просто «супроводжують» твори, а є осердям художньої форми, що творить спільноту (Kester, 2004). Тобто мистецькі ініціативи проєктуються як інституційно витривалі практики турботи, а не як короткі спалахи видовищності.

Цей зсув добре пояснює і глобальна циркуляція форматів. Один і той самий інструментарій — воркшоп, процесуальна партитура (набір інструкцій для дії), відкрита методологічна рамка — у різних контекстах виконує різні функції: деś стає практикою вшанування, деś — тактикою відмови. Коли певний формат впроваджується у новий простір, локальні учасники та інституції його адаптують і легітимують: перекладають мову, уточнюють етичні протоколи, підлаштовують ступінь публічності й безпекові вимоги. Завдяки цій адаптивності пам'ять перестає бути тягарем минулого і перетворюється на ресурс майбутньої дії.

У такій конфігурації культурний вимір перетинається з логікою «м'якої сили»: виставки, фестивалі та професійні мережі не лише презентують твори, а й сприяють налаштуванню рамок суспільно сприйнятного — наборів норм та очікувань, у межах яких нові форми пам'ятання й опору набувають легітимності й підтримки (Nye, 2004). Додаючи постгуманістичну оптику турботи й взаємозв'язків міжвидових/технологічних агентів (Haraway, 2016), мистецькі інституції інтерпретують стійкість не як повернення до статус-кво, а як тривале співналаштування людей, спільнот, середовищ і технічних інфраструктур.

Підсумовуючи, стійкість у мистецтві формується не одноразовими подіями, а довготривалою координацією трьох вимірів. Пам'ять постачає зміст — від місць і жестів до наративів спільноти. Опір пропонує дієві методи — від публічного агоністичного висловлювання до малопомітних інфраполітичних тактик — що перерозподіляють увагу й підтримують суб'єктність. Інституційні та мережеві практики фіксують ці зусилля в часі, забезпечуючи їхню повторюваність і масштабованість. Отже, маємо сукупність композиційних рішень — контр-архівне виробництво, інфраструктури турботи, тривалі формати співучасті — які водночас спираються

на локальний контекст і залишаються придатними до перекладу в інші контексти. Подальші дослідження доцільно спрямувати на метрики реляційної стійкості, етику співавторства та те, як пост-гуманістичні підходи змінюють політики роботи зі спільнотами й культурними інфраструктурами.

Використані джерела:

Halbwachs, M. (1992). On collective memory (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1950).

Haraway, D. J. (2016). Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene. Duke University Press.

Kester, G. H. (2004). Conversation pieces: Community and communication in modern art. University of California Press.

Mouffe, C. (2013). Agonistics: Thinking the world politically. Verso.

Nye, J. S. (2004). Soft power: The means to success in world politics. PublicAffairs.

Scott, J. C. (1990). Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts. Yale University Press.

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

“М’яка сила” українського кіна в Україні та світовому просторі

Війна завжди загострює не лише політичні чи військові лінії фронту, а й культурні. У ХХІ столітті саме культура часто стає першою мішенню агресора — як інструмент формування наративів, пам’яті, ідентичності. Український кінематограф, що протягом довгих десятиліть залишався на периферії як у національному, так і в міжнародному контексті, несподівано вийшов на передній план — як дзеркало травм, як поле опору, як мова комунікації зі світом.

У цьому сенсі українське кіно в останнє десятиліття перестало бути лише естетичною категорією або формою розваги. Воно перетворилося на інструмент культурної артикуляції, що здатен водночас лікувати спільну пам’ять і оприявлювати країну зовнішньому глядачеві. У центрі уваги опинилися фільми, які розповідають про війну, втрату, постколоніальну травму, але також — про гідність, щоденне життя, крихку ніжність у часи нестабільності.

Особливість “м’якої сили” кіна полягає в тому, що воно не потребує прямого наказу чи заклик — достатньо історії, яка викликає співпереживання. Один фільм здатен зробити більше для іміджу країни, ніж десятки дипломатичних звітів. Емоційна правда екрана — особливо в документальному чи псевдодokumentальному форматі — формує нові типи солідарності. Українські стрічки сьогодні вже не просто “прориваються” на світові екрани — вони починають формувати тренди.

Водночас важливо, що українське кіно трансформується і всередині самої країни. Воно більше не є елітарною розвагою або нішевим продуктом, як це було ще на початку 2000-х. Поява нових режисерів, державна підтримка, культурна мобілізація та соціальний запит створили нову реальність. Глядач почав впізнавати себе на екрані, а естетика перестала бути вторинною — вона набуває власного голосу, власного ритму.

У цьому новому ландшафті українське кіно починає функціонувати як канал “м'якого впливу” — і всередині країни, і назовні. Це вплив не нав'язуванням, а запрошенням до розуміння. У світі, де образ країни конструюється з інформаційних фрагментів, саме художні й документальні фільми часто задають тон: вони вчать бачити не лише руїни, а й гідність, не лише війну, а й культуру. І ця трансформація заслуговує на серйозне осмислення.

Концепцію “м'якої сили” розробив американський політолог Д. Най. Основу “м'якої сили”, за його означенням, складають культура, мистецтво, література, кіно, музика, цінності (демократія, свобода слова, права людини) та зовнішня політика (її легітимність та моральний авторитет). На думку Івана Бакалова, концепція Джозефа Ная стала “головним орієнтиром у науковій літературі про м'яку силу” (Nye, 2021), хоча сам Джозеф Най не претендує на “винахід” м'якої сили. Натомість у статті “М'яка сила: еволюція концепції” Дж. Най здійснює концептуальний аналіз поняття сили, характеризує її ознаки та відповідні дії, що лежать в основі тих чи інших силових відносин, в тому числі і тих, які реалізуються із допомогою “м'якої сили” (Nye, 2021, Р.196–208).

Загалом, “м'яка сила” є комплексним інструментом, що дає змогу країнам досягати своїх цілей на міжнародній арені через привабливість, а не примус, що робить її особливо актуальною в умовах гібридних воєн та інформаційних протистоянь.

Кінематограф, завдяки своїй здатності створювати візуальні наративи, викликати емоції та формувати світогляд, є одним із найпотужніших інструментів “м'якої сили”. На світовій арені це яскраво демонструє Голлівуд, який десятиліттями поширював американські цінності, стиль життя та культурні архетипи по всьому світу. Фільми про “американську мрію”, супергероїв, боротьбу за справедливість не лише приносили величезні прибутки, а й формували позитивне сприйняття США, роблячи їхню культуру привабливою та зрозумілою. Аналогічно, Боллівуд у Індії перетворив кіноіндустрію на глобальний культурний феномен, що експортує індійські традиції, сімейні цінності та музику. Останнім часом вражаючим прикладом стала “корейська хвиля” (Hallyu), де серіали (дорами), поп-музика (К-поп) та кіно (наприклад, “Паразити”, “Гра в кальмара”) не тільки захопили мільйони прихильників, а й значно посилили економічний та культурний

вплив Південної Кореї. Ці приклади свідчать про те, як кінематограф може стати не лише джерелом розваг, а й ефективним засобом культурної дипломатії та інструментом формування бажаного образу країни.

Український кінематограф, хоча й має унікальний шлях розвитку, також неодноразово демонстрував свій потенціал як інструмент “м’якої сили”, хоча й у специфічних історичних контекстах. У радянські часи, попри ідеологічний тиск, фільми таких майстрів, як Олександр Довженко (“Земля”) та Сергій Параджанов (“Тіні забутих предків”), проривалися крізь цензуру, несучи унікальні українські образи, філософію та естетику на міжнародні фестивалі. Ці стрічки, навіть опосередковано, формували уявлення про українську культуру як самобутню та глибоку, відмінну від загально-радянської уніфікації. Вони несли елементи “м’якої сили”, що, правда, в умовах відсутності незалежної державної політики.

У часи незалежності українське кіно продовжувало процес усамостійнення та художньо-технічного поступу, але значною віхою на шляху його розвитку стала Революція Гідності 2013-2014 рр., після якої українське суспільство вступило в період переосмислення власної ідентичності. На тлі військового вторгнення росії на Донбасі та активізації процесів українського націєтворення з’явилася потреба в новій мові — в образах, які могли б описати не лише біль, але й гідність, втрату й надію, хаос і внутрішню силу. Кіно виявилось однією з небагатьох сфер, здатних на це. Воно почало виконувати функцію культурної терапії — віддзеркалювати колективний досвід і водночас формувати уявлення про те, ким ми є. Внутрішня “м’яка сила” кінематографа полягає в здатності створити простір, у якому глядач не просто спостерігає, а впізнає себе.

Фільм “Кіборги” Ахтема Сеїтаблаєва (2017) став справжнім символом нового патріотизму. На прикладі оборони Донецького аеропорту він показав війну не лише як геополітичний конфлікт, а як моральний вибір, де кожен боєць — з різним минулим, освітою, світоглядом — постає як носій гідності. Цей фільм вплинув на формування нового героїчного наративу в українській культурі та посприяв подоланню радянського міфу про війну як абстрактну трагедію. Важливо й те, що “Кіборги” активно дивилися у регіонах, де раніше панував скепсис до української армії — кіно стало приводом для діалогу.

Іншим знаковим прикладом є “Атлантида” Валентина Васяновича (2019) — стрічка, що відмовляється від прямого пафосу й замість цього показує поствоєнний Донбас очима людей, що втратили сенси. Її мінімалістична естетика, холодні пейзажі та мовчазні герої створюють атмосферу глибокої внутрішньої втоми, але й надії. Фільм змушує глядача не просто співчувати, а проживати майбутнє — можливе, тривожне, але все ще людяне. Для української аудиторії це стало формою екзистенційного занурення у власну реальність, де війна — не “там”, а в людині.

З початку повномасштабного вторгнення росії в Україну у 2022 році відбулося значне зростання інтересу українців до власного кінематографа. Ця тенденція стала наслідком посилення патріотичних настроїв та усвідомлення культурної ідентичності як ключових елементів національного супротиву. Кіно стало не просто розвагою, а важливим інструментом для осмислення реальності, збереження історичної пам'яті та трансляції національних цінностей у складних умовах. Популярність власного кінематографа серед українців підтверджується суттєвим зростанням касових зборів саме від стрічок національного виробництва, зокрема, ці збори за 2023 рік склали 300 млн грн, а це становило цілих 15% тогорічних загальних валових зборів українського кінопрокату, а за 2024 р. — 222 млн грн. Серед фільмів з рекордними зборами варто відзначити такі: “Мавка. Лісова пісня” (2023), “Довбуш” (2024).

Також через загарбницьку війну, яку росія розв'язала проти України, українське кіно опинилося в епіцентрі глобального культурного інтересу. Світ почав шукати не лише новини про війну, а й історії, які дозволяють її зрозуміти — через людські обличчя, через емоційні переживання, через контекст. Українські кінематографісти швидко відгукнулися на цей запит, запропонували світові кіно не як пропаганду, а як документ часу, як щире свідчення зсередини. Так українське кіно стало інструментом “м'якої сили” у найширшому сенсі — як естетичним, так і геополітичним.

Беззаперечним культурним проривом став документальний фільм “20 днів у Маріуполі” (реж. Мстислав Чернов), знятий у перші тижні облоги міста. Стрічка, що поєднує журналістську оперативність із кінематографічною глибиною, вразила міжнародну аудиторію своєю безпосередністю, правдивістю й емоційною на-

прутою. Вона отримала десятки престижних нагород, серед яких BAFTA, “Оскар” за найкращий документальний фільм, а також премію глядацьких симпатій на Sundance. Завдяки цій роботі мільйони людей у світі вперше побачили не лише руйнування, а й обличчя українських лікарів, матерів, волонтерів — тих, хто тримався попри все.

Потужне враження справила також “Залізні метелики” (реж. Роман Любий) — креативний документальний фільм про збиття літака МН17, що поєднує фактичну реконструкцію, архіви, інтерв’ю та художню візуалізацію. Стрічка не лише показує конкретний злочин, а й порушує питання про правду, пам’ять і відповідальність. Світові глядачі побачили, як росія використовує дезінформацію як зброю — і як культура може цьому протистояти. Стрічку високо оцінили на Берлінале, а її фестивальна дистрибуція посприяла підтримці України на інформаційному фронті.

Українське кіно сьогодні перестає бути лише сферою мистецького самовираження. Воно дедалі більше виконує стратегічну функцію — стає засобом комунікації зі світом, платформою для внутрішнього діалогу й інструментом культурного впливу. У час, коли увага до України зумовлена насамперед війною, саме кіно допомагає зрушити фокус із політичної чи військової теми на гуманітарну, людську. Таким чином, кінематограф виступає не лише свідком епохи, а й активним учасником національного опору — в образах, у мовах, у голосах.

“М’яка сила” українського кіна проявляється не через агітацію чи дидактику, а через емоцію, емпатію, глибоке співпереживання. Завдяки художнім і документальним фільмам українські історії набувають універсального звучання: трагедії Маріуполя, щоденне життя на лінії фронту, переживання цивільного населення — усе це стає зрозумілим для глядача в Берліні, Торонто чи Токіо. Кіно працює як механізм ідентифікації: воно не стільки показує “українське”, скільки доводить, що українське — це теж людське, гідне і складне. У цьому — глибинна міць “м’якої сили”.

Утім ця сила не з’являється з нічого — вона потребує сталих механізмів підтримки та інституційної уваги. Для подальшого посилення “м’якої сили” українського кіна необхідно розробляти комплексну стратегію, що включатиме не лише виробництво, а й промоцію та дистрибуцію. Це передбачає збільшення та стабілі-

зацію державного фінансування кіноіндустрії, забезпечуючи прозорі механізми розподілу коштів. Впровадження та розширення системи кеш-рібейтів для іноземних зйомок в Україні та міжнародної копродукції уможливить залучити значні зовнішні інвестиції, стимулюючи розвиток інфраструктури та зростання галузі. Важливо також заохочувати приватні інвестиції через податкові пільги та інші стимули.

Щодо дистрибуції та доступності, для внутрішнього ринку необхідно розробляти програми підтримки прокату українських фільмів, стимулювати їх присутність на національних телеканалах та стрімінгових платформах. Для міжнародної аудиторії критично важливим є розвиток партнерства з глобальними дистриб'юторами та онлайн-сервісами. Українські кінопродюсери та дистриб'ютори повинні активно брати участь у всіх ключових міжнародних кіноринках, використовуючи національний стенд як ефективну платформу для презентації, а також забезпечуючи якісну маркетингову та PR-кампанію.

Нарешті, для ефективного використання кіна як інструмента культурної дипломатії слід активно стимулювати міжнародну співпрацю та розвиток талантів. Копродукція дозволяє об'єднувати ресурси та розширювати аудиторію. Необхідно інвестувати в кіноосвіту, програми обміну для молодих кінематографістів, режисерів та сценаристів, а також залучати міжнародних експертів для проведення майстер-класів та тренінгів в Україні. Розвиток власної експертизи, створення якісних та конкурентоспроможних фільмів, які резонуватимуть зі світовою аудиторією, стане запорукою того, що «м'яка сила» українського кіна буде зростати, сприяючи подальшому утвердженню України на міжнародній арені.

Використані джерела:

Ньюе, J. S. (2021). Soft power: the evolution of a concept. *Journal of Political Power*, 14 (1), 196–208. URL: <https://doi.org/10.1080/2158379X.2021.1879572> (дата звернення 20.05.25).

Шот Я. (2025, 15 червня). Пам'яті Джозефа Ная: ким був «творець м'якої сили» та чому ви маєте його прочитати. Аналітичний центр ADASTRA. URL: <https://adastra.org.ua/blog/pamyati-dzhozefa-naya-kim-buv-tvorec-myakoyi-sili-ta-chomu-vi-mayete-jogo-prochitati> (дата звернення 25.05.25).

Пугач, А. (2023, 22 липня). Український кінопрокат у світовому контексті (1998–2023): поточний стан напередодні можливої лінгвістичної модернізації. Закінчення. Detector Media. URL.:<https://detector.media/rinok/article/214539/2023-07-22-ukrainskyu-kinoprokat-u-svitovomu-konteksti-19982023-potochnyy-stand-naperedodni-mozhlyvoi-lingvistychnoi-modernizatsii-zakinchennya/> (дата звернення 10.05.25).

Bakalov, I. (2019). Whither soft power? Divisions, milestones, and prospects of a research program in the making. *Journal of Political Power*, 12(2), 129–151.

Валерія ЧОРНА,
асистентка (ПДАБА, Дніпро)

Катерина КАЛАШНІКОВА,
студентка (ПДАБА, Дніпро)

Іноваційні підходи до представлення Української культури через цифрове мистецтво та нові медіа

Актуальність теми. Сучасні виклики — війна, глобалізація, цифрова трансформація — актуалізують потребу збереження української культури. Технології AR/VR, 3D-сканування, цифрова анімація та NFT стали засобами її фіксації, переосмислення й поширення. У час, коли фізичні об'єкти культури можуть бути знищені, цифрові формати дозволяють зберігати, транслювати і популяризувати українську ідентичність.

Мета. Аналіз інноваційних підходів у цифровому мистецтві та медіа, що сприяють актуалізації, збереженню та популяризації української культури в Україні та за кордоном.

Переходячи до прикладів, розглянемо основні напрями використання цифрових технологій у мистецтві та культурі України. AR/VR (доповнена та віртуальна реальність).

Ці технології дають змогу глядачам зануритися в історичне чи мистецьке середовище. Наприклад, на фестивалі в Харкові та Києві (2019) відвідувачі через смартфон бачили AR-скульптури у міському просторі (<https://creativeeurope.in.ua/news/ukrainian-projects-vr-ar>, 2020). Музеї використовують AR для віртуальних гідів, візуалізації архітектури та моделей зруйнованих об'єктів (<https://creativeeurope.in.ua/news/ukrainian-projects-vr-ar>, 2020), (Hololink, 2024). VR-проект “Chornobyl360” дозволив зануритися в екологічно небезпечну зону, зберігаючи її в пам'яті людства (<https://creativeeurope.in.ua/news/ukrainian-projects-vr-ar>, 2020). Ці технології дають можливість створювати як освітні, так і художні простори, які поєднують реальність з цифровими ефектами.

Оцифрування культурної спадщини. “Backup Ukraine” — приклад архівації об'єктів у 3D-форматі, доступних будь-де у світі.

Пам'ятки, храми, скульптури скануються волонтерами й зберігаються у віртуальному просторі (N (Hololink, 2024)). Це дозволяє зберегти навіть ті елементи культури, які під загрозою знищення. Оцифрування також сприяє демократизації доступу до культури, даючи змогу дослідникам, студентам і туристам взаємодіяти з об'єктами незалежно від географії.

Оцифрування також відкриває нові можливості для співпраці з міжнародними інституціями — музеями, бібліотеками, університетами. Спільні цифрові колекції, міжкультурні архіви та мультимедійні онлайн-виставки дозволяють презентувати Україну як країну з багатою і доступною культурною спадщиною. У поєднанні з іншими цифровими технологіями — блокчейном, AR або гейміфікацією — оцифрування стає не просто технічним процесом, а частиною сучасного нарративу про Україну.

NFT та блокчейн. MetaHistory: Museum of War — це NFT-музей війни, де митці створюють цифрові образи ключових подій, що зберігаються у блокчейні (Norden, 2022). Продаж NFT сприяє поширенню українського мистецтва серед іноземних покупців. Цей проєкт поєднує документування війни та цифрову дипломатію. NFT також відкриває нові економічні моделі для митців, що працюють у цифровому середовищі. Унікальність токена гарантує авторське право і може закріплювати частину прибутку за художником навіть у разі повторного продажу. Це стимулює креаторів працювати в легальному цифровому полі та робить NFT важливою частиною креативної економіки. Українські художники вже створюють NFT-колекції, пов'язані з вишивкою, писанками, народними символами.

Цифрова анімація та відеоарт. Повнометражний мультфільм «Мавка. Лісова пісня» став зразком успішної адаптації української міфології до сучасного візуального формату (Павлова, 2023). Завдяки якісній графіці, музиці та сюжетній основі з твору Лесі Українки він популяризував українські культурні символи в Європі, США, Південній Кореї. Інші приклади включають короткометражні анімації на YouTube на основі легенд чи народних казок. Відеоарт дає змогу митцям експериментувати з формою, поєднуючи звук, рух і графіку у новітніх інтерпретаціях культурних кодів.

Мультимедійні виставки та інсталяції. “Ukraine WOW” об'єднала сенсорні простори, VR-перегляди, 3D-моделі, карти,

аудіосупровід (<https://www.digitalmeetsculture.net/article/ukraine-wow-exhibiton-in-kyiv/>, 2020).

Серед інсталяцій — цифрове серце України, що реагувало на присутність відвідувачів. Такий підхід стимулює емоційний контакт із культурою. Аналогічні проєкти реалізуються в Львові, Одесі та Харкові на платформі «ArtLines», де створюються цифрові графіті з українськими мотивами. Завдяки мультимедійності такі виставки здатні одночасно навчати, надихати та формувати візуальну пам'ять про Україну.

Інтернет-платформи та соціальні медіа. Google Arts & Culture надає можливість онлайн-доступу до оцифрованих експонатів українських музеїв (Hololink, 2024). У TikTok поширюються відео з народними піснями, символікою, вишиванками, сучасними реміксами фольклору. У Facebook відбуваються живі трансляції театральних читань, виступів гуртів, дискусій про культурну спадщину. YouTube-канали митців стають цифровими галереями. Соцмережі формують новий тип споживання культури — швидкий, інтерактивний і візуально орієнтований.

Перспективні українські ініціативи. Українське культурне середовище має великий потенціал для розширення цифрових форматів. Варто підтримати створення віртуального музею українського бароко, де кожен об'єкт буде представлений в 3D. NFT-колекції з українськими орнаментами та ляльками-мотанками могли б стати не лише цифровими артефактами, а й символами культурної ідентичності. Також перспективним є цифровий репозиторій традиційних пісень і обрядів у форматі інтерактивних кліпів, які можна буде адаптувати під освітні платформи. VR-квести на тему козацтва або Голодомору сприятимуть емоційному осмисленню історії через сучасні формати. Такі ідеї можуть стати основою для національної стратегії цифрової культурної політики.

Додаткові можливості цифрового мистецтва. У майбутньому слід розглянути використання штучного інтелекту для відновлення голосу видатних українців та реконструкції їхніх постатей у віртуальних експозиціях. Популярним напрямом можуть стати AR-експозиції просто неба, які активуються через мобільний додаток на туристичних маршрутах. Цифрове книговидання можна перевести у формат віртуальних турів за мотивами класичних творів — наприклад, подорож із героєм «Тіней забутих предків».

Крім того, інтерактивні VR-курси з народного мистецтва можуть бути інтегровані в українські та міжнародні освітні платформи. Нарешті, важливим кроком стане організація міжнародних фестивалів цифрової культури з українським контентом у партнерстві з провідними центрами медіаарту Європи та світу. Такі заходи сприятимуть формуванню іміджу України як інноваційної культурної держави.

Ці підходи не лише осучаснюють мистецтво, але й роблять його доступним, динамічним і конкурентоспроможним на світовому рівні.

Висновки. Цифрові технології відкривають перед українською культурою нові горизонти. Інструменти AR і VR дозволяють створювати захопливі інтерактивні простори, що емоційно залучають глядача і роблять культурну спадщину ближчою, особливо для молодого покоління. Приклади на кшталт «Chornobyl360» чи AR-фестивалів у містах доводять, що цифрові проєкти можуть ефективно зберігати пам'ять і транслювати національні сенси. Оцифрування об'єктів спадщини через ініціативи на зразок «Backup Ukraine» стає не лише засобом збереження, а й форматом міжнародної присутності.

Не менш вагомими є кейси NFT у контексті культурної дипломатії — проєкт MetaHistory: Museum of War не тільки зафіксував події війни, а й став каналом допомоги через цифрове мистецтво. Анімаційні стрічки, зокрема «Мавка», а також мультимедійні виставки типу «Ukraine WOW» демонструють, як сучасні художні формати здатні переосмислювати традиційні наративи й успішно просувати їх за межами країни. Онлайн-платформи й соцмережі роблять культуру доступною у будь-якій точці світу, підвищують обізнаність про українську ідентичність та сприяють глобальному діалогу.

Україна має величезний потенціал у сфері цифрової культури. Підтримка ініціатив із розвитку VR-музеїв, AR-турів, інтерактивних освітніх платформ і цифрових колекцій є інвестицією в національну пам'ять і культурний імідж. Успіх можливий за умов системної підтримки з боку держави, залучення фахівців і міжнародного партнерства. Цифрове мистецтво — це мова майбутнього, і Україна вже сьогодні демонструє, що здатна цією мовою говорити глибоко, сучасно й переконливо.

Використані джерела:

Вигаданий світ: українські проєкти у VR та AR. (2020, 4 липня). Національне бюро програми ЄС «Креативна Європа» в Україні. URL.:<https://creativeeurope.in.ua/news/ukrainian-projects-vr-ar> (дата звернення 20.04.2025).

Hololink. (2024, January 30). Case Study: “Backup Ukraine” — Preserving Ukraine’s Heritage Augmented Reality Experience. URL.:<https://www.hololink.io/blog-posts-hololink/case-study-backup-ukraine-preserving-ukraines-heritage-augmented-reality-experience> (дата звернення 10.04.2025).

Norden, E. (2022, September 22). The first NFT-powered MetaHistory Museum Of War. Arterritory. URL.: https://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/26350-the_first_nft-powered_metahistory_museum_of_war/ (дата звернення 20.05.2025).

Павлова, А. (2023, квітень). Як мультфільм змінює уявлення світу про українське кіно. Пороги. URL.: <https://porogy.zp.ua/2023/04/yak-multfilm-zminuyue-uyavlennya-svitu-pro-ukrayinske-kino/> (дата звернення 19.05.2025).

Digital meets Culture. (2020, February 5). Ukraine WOW, a unique interactive exhibition-trip around the biggest European country.

URL.:<https://www.digitalmeetsculture.net/article/ukraine-wow-exhibiton-in-kiev/> (дата звернення 12.05.2025).

Петро ШОПН,

аспірант

Інституту проблем сучасного мистецтва

НАМ України

ORCID: 0009-0008-8418-6792

Симетрія та її руйнування як формотворчі чинники в сучасному мистецтві

У сучасному мистецтві поняття симетрії та її руйнування виступають як естетичні категорії й важливі концептуальні інструменти, що визначають формотворчі стратегії художників. Симетрія здавна асоціюється з ідеєю гармонії, порядку, стабільності, тоді як її порушення — із динамікою, напругою, експресією та інновацією. Особливої актуальності ці категорії набули в XX–XXI століттях, коли художня практика дедалі активніше звертається до ідей нестабільності, фрагментарності, множинності інтерпретацій, взаємодії порядку і хаосу. У контексті розвитку нових художніх медіа, цифрових технологій та міждисциплінарних підходів дослідження симетрії та її руйнування дає змогу глибше зрозуміти механізми художньої творчості і сприйняття форми.

Актуальність теми зумовлена зростанням інтересу до взаємодії естетичних, математичних і культурологічних аспектів в аналізі мистецтва, а також потребою у комплексному осмисленні процесів формотворення у сучасній художній практиці.

Метою є дослідити роль симетрії та її руйнування як формотворчих чинників у сучасному мистецтві, простежити, яким чином ці категорії впливають на художню мову, візуальні стратегії та смислові акценти творів.

Упродовж століть симетрія була однією з ключових категорій естетики, уособлюючи гармонію, рівновагу та порядок. В античній архітектурі, живописі Відродження, класицистичних композиціях вона задавала правила пропорції, відображала уявлення про впорядковану будову світу, де краса пов'язана з точністю, повторюваністю та балансом. Симетричні структури виконували естетичну та світоглядну функцію — вони втілювали уявлення про космос як досконалу впорядковану систему.

Проте зі зміною художніх парадигм змінюється й ставлення до симетрії. У XX столітті художники дедалі частіше не лише засто-

совують симетрію, а й свідомо її руйнують, деформують, проблематизують. Авангард початку століття — кубізм, футуризм, дадаїзм — демонструє нові способи роботи з формою. Симетрія перестає бути обов'язковим принципом композиції. Вона стає полем експерименту: у кубістичних композиціях симетричні об'єкти фрагментуються, розкладаються на площинні проєкції; у дадаїзмі порушення порядку стає естетичною програмою.

Ця тенденція триває і в другій половині ХХ століття. Деконструкція симетрії стає джерелом динаміки та багатозначності образу. Абстрактний експресіонізм (зокрема, творчість Джексона Поллока) демонструє складні взаємодії випадковості та прихованого порядку. У цифровому мистецтві симетрія часто виступає початковим шаблоном, який за допомогою алгоритмічних маніпуляцій зазнає складних перетворень. У генеративному мистецтві, створеному за допомогою комп'ютерних програм, симетричні патерни породжуються фрактальними алгоритмами, але навіть незначне порушення початкових параметрів спричинює формування складних, унікальних, асиметричних структур.

Симетрія як структурний принцип може забезпечити відчуття рівноваги та завершеності, проте саме порушення симетрії часто стає рушієм художньої виразності. Цей момент добре окреслено в принципі, який сформулював ще П'єр Кюрі: «Немає ефекту без причини. Ефекти — це феномени, які завжди обов'язково вимагають певної асиметрії, щоб виникнути. Якщо цієї асиметрії не існує, феномени є неможливими» (Castellani, Ismael, 2016).

У цьому формулюванні Кюрі йдеться не лише про фізичні процеси, а й про універсальний механізм виникнення феномена — зокрема й естетичного. В ідеально симетричному середовищі, позбавленому внутрішніх напружень або контрастів, немає передумов для візуального або сенсорного ефекту. Натомість, щойно з'являється асиметрія — система «оживає», породжуючи новий рівень сприйняття (Castellani, Ismael, 2016).

Власне, як вказував Кюрі, для аналізу феномена важливо поставити три питання: Що саме має симетрію — закон (правило), чи конкретна структура (форма)? Яка саме симетрія порушується — дзеркальна, обертальна, трансляційна? Яким чином вона порушується — поступово, раптово, через зовнішній вплив, випадковість чи внутрішню еволюцію форми?

Застосування цих питань для інтерпретації мистецького твору дає змогу зрозуміти не лише його формальну будову, а й глибші смислові механізми: де саме відбувається художній зсув, що викликає феномен сприйняття.

Висновки. Симетрія і її руйнування у сучасному мистецтві вже не є лише питанням композиції. Вона стає способом роздумів про саме поняття порядку, стабільності, контролю в ширшому культурному і навіть соціальному контексті. У постмодерній культурі симетрія часто трактується як умовна конвенція, яку легко поставити під сумнів, зруйнувати або переосмислити. Зрештою, сучасні художні практики демонструють не заперечення симетрії як такої, а радше інтерес до її гнучких можливостей — від строгої рівноваги до багатшарових асиметричних композицій, що провокують глядача до активного осмислення мистецтва.

Використані джерела:

Curie P. Sur la symétrie dans les phénomènes physiques, symétrie d'un champ électrique et d'un champ magnétique. *Journal de Physique*. 1894. Vol. 3. P. 393–415.

Castellani E, Ismael J. (2016). Which Curie's Principle? *Philosophy of Science*. Vol. 83, No. 5. P. 1002–1013. doi:10.1086/687933

Castellani E., Dardashti R. Symmetry breaking. (2018). [Preprint]. URL: <https://philsci-archive.pitt.edu/id/eprint/15282> (дата звернення 04.07.2025).

Hofman-Jablan J. Symmetry of Musical Work. *Visual Mathematics*. (2007). URL: <http://eudml.org/doc/256578> (дата звернення 04.07.2025).

Brading K., Castellani E., Teh N. Symmetry and Symmetry Breaking. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Eds. E. N. Zalta, U. Nodelman. 2023. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/symmetry-breaking/> (дата звернення 04.07.2025).

Олесь ЯНЧУК,

*член-кореспондент НАМ України,
старший викладач кафедри організація театральної справи
КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка Карого,
народний артист України,
член Європейської кіноакадемії,
кінорежисер, продюсер*

Особливості української кінодраматургії початку XXI століття

Український кінематограф XXI століття набирає нових творчих обертів і міжнародного визнання. За період незалежності українське кіно пройшло тернистий шлях від повного занепаду до високих винагород і визнання на міжнародному рівні. Основні завдання, які перед собою ставить кіномистецтво, це насамперед відродження національної культури, національної пам'яті, позбавлення залишків радянщини з її усталеними ідеологемами і концептами, це також пошук нових мистецьких шляхів втілення задуму, переосмислення української історії, пошук нових міжнародних проєктів для кіноіндустрії.

На початку 2000-х років в українському кінематографі стає досить популярною історична тематика. Це фільми відомих українських режисерів Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001р.), Миколи Засєєва –Руденко «Чорна Рада» (2001р.), це історичні драми, зняті Олесем Саніним, «Мамай» (2003 р.), «Поводир» (2014 р.), картина Миколи Мащенка «Богдан-Зіновій Хмельницький» (2008 р.), фільми режисера Олесь Янчука «Нескорений» (2000 р.), «Залізна сотня» (2004 р.), «Владика Андрій» (2008 р.), «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018 р.). Як дзеркало суспільства український кінематограф відображає суспільні події Помаранчевої революції, що були висвітлені у фільмах 2006 року: «Помаранчева небо» Олександра Кірієнка, бойовику «Прорвемся» Івана Кравчишина, стрічці Алана Бадосєва «Оранжлав», що була представлена на Канському фестивалі та в Німеччині на кінофестивалі «Mannheim-Heidelberg».

Після 2010 року почалося піднесення українського кіновиробництва, з'являються нові кінофестивалі, нові фільми збирають до-

волі широку аудиторію глядачів, такі як: «Той хто пройшов крізь вогонь» (2012р.) Михайла Іллєнка, «Синевір» братів Альошечніків, «Вій» (2014р.) Олега Стегненка.

Події Революції Гідності висвітлювались у циклі короткометражних документальних фільмах «Зима, що нас змінила», у серіалі «Гвардія» Олексія Шапарева (2015 р.).

Про події на Донбасі з початком російської воєнної агресії розповідають стрічки, що набули популярності: «Кіборги» (2017 р.) режисера Ахтема Сеїтаблаєва, «Позивний Бандерас» (2018 р.) режисера Зази Буадзе, фільм Тимура Яценка «U311 Черкаси» (2019 р.), фільм «Снайпер. Білий Ворон» (2022 р.) режисера Мар'яна Бушара.

Події окупації Криму і трагедії кримсько-татарського народу яскраво втілювались у художніх фільмах Ахтема Сеїтаблаєва «Хайтарма» (2013 р.), а також фільми Нарімана Алієва «Додому» (2019 р.), що був представлений на 72-му Канському фестивалі. Це також популярний документальний фільм про українських солдатів і офіцерів, які не зрадили Батьківщині, Костянтина Кляцкіна «Крим. Як це було» (2016 р.). По суті, українське кіномистецтво сьогодні є «очима війни», а його основною стратегією стало те, щоб у режимі реального часу донести до всього світу правду і показати, що і чому відбувається насправді.

У цьому контексті хочеться згадати зворушливий документальний фільм «20 днів у Маріуполі» українського воєнного кореспондента Мстислава Чернова, який став його дебютом і в якому він виявив себе як талановитий режисер, сценарист і оператор. Фільм за кордоном набув широкої популярності та одержав високі оцінки кінокритиків. Картина розповідає про те, що до повномасштабного вторгнення РФ до Маріуполя прибуває група репортерів «Асошіейтед Пресс». Протягом двадцяти днів М. Чернов з колегами задокументували все, що відбувалося в місті, насамперед осаду, обстріли, масові поховання місцевих жителів, знищення квітучого міста і так би мовити все те, що приносить із собою «руський мир». Від України цей фільм був висунутий оscarівським комітетом на 96-ту премію «Оскар» за категорією «Кращий фільм іноземною мовою». У вересні 2023 року фільм було продемонстровано на засіданні Генеральної Асамблеї ООН. Кінострічка отримала престижні премії «Гільдії режисерів Америки», премію

«BAFTA» і нарешті премію «Оскар», що безперечно є перемогою українського документального кіно на міжнародній арені, стрічка зібрала понад сорок номінацій по всьому світу.

На Берлінському кінофестивалі 2024 року в межах українського павільйону Європейського кіноринку «EFM» презентовано документальні фільми, що вилились у єдиний цикл: «Воєнна розвідка України. У небі, на морі, на землі». Автор цього циклу військовослужбовець ЗСУ, журналіст-документаліст Артем Шевченко. Документальний цикл, створений за підтримки Мінкультінформполітики, розповідає про успішні операції Головного управління розвідки Міноборони України протягом 2022-2023 років і складається з чотирьох фільмів: «Авіапрорив на Азовсталь. Небо», «Битва за острів Зміїний. Море», «Харківський контр-наступ. Земля», «Збиті льотчики росії».

Кінодраматургія змінилась з плином часу, сучасні кінотвори виростають з реалій подій, ґрунтуються на символах національної культури, створюють особливі образи, що посилюють колективну пам'ять та зберігають українську ідентичність. Все це потребує нових підходів до написання кіносценаріїв та їх трансформації, як-то поєднання ігрового та документального кіно, яскравим прикладом чого є фільм «Кіборги».

Отже, українське кіно виконує важливу функцію протистояння викликів у дезінформації, поширюючи правдиві наративи про події війни та культурні цінності, які зміцнюють національний інформаційний простір.

Наукове видання

«М'ЯКА СИЛА» УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА
В КООРДИНАТАХ СУЧАСНОГО СВІТУ

Збірник матеріалів
Міжнародної науково-практичної
інтернет-конференції
(24 червня 2025 року)

Здійснено в межах фундаментальних наукових досліджень
Інституту культурології НАМ України за темою
«Культурологічна спадщина українського кінематографу другої половини
XX-го – початку XXI століття в контексті цивілізаційного розвитку»
(2025–2027,
керівник — ДЕМЕЩЕНКО В.В., докторка філософії (PhD, історія),
канд. іст. наук, доцентка)

Редакційна група

Редактор
Любов ДРОФАНЬ

Художньо-технічне оформлення
та верстка
Наталія ЗАГОСКИНА

Підписано до друку 01.11.2025. Формат 60х90/16.
Гарнітура Georgia. Ум. друк. арк. 16.75. Обл.-вид. арк. 17,6.

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України
б-р Т. Шевченка, 50–52, к. 710, Київ, 01032
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК №3329 від 09.12.08.