

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

АРХІТЕКТОНІКА СОЦІАЛІЗАЦІЇ: ЛЮДИНА В ЛАНДШАФТІ КУЛЬТУРИ

КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ

за редакцією Сергія та Володимира Виткалових



Warsaw, Poland – 2026

Авторський колектив: Виткалов В., Виткалов С., Берест П., Бітаєва Г., Бондарчук В., Браїлко І., Гончарова О., Данилець О., Дмитренко М., Zhang Nan (Китай), Коваль Л., Колосніченко О., Колесник О., Кравченко О., Кротова Т., Lula Aleksandra (Польща), Москвічова Ю., Muszkieta Radosław (Польща), Погребняк Г., Поліщук О., Прокопчук І., Петінова О., Савчук І., Соломонова О., Столяр М., Трегуб А., Тульчинська С., Ткаченко К., Чікарькова М., Шатрова М.

Рецензенти:

Adamoniene Ruta – доктор філософії, професор, Університет Миколаса Ромеріса (Литва).

Копієвська Ольга – доктор культурології, професор, професор кафедри сценічного мистецтва і культури, Київський національний університет технологій і дизайну, Київ (Україна)

Lech Zielinski – professor, habilitated doctor, Editor-in-shief of the Translation Studies Yearbook. Studies on the theory, practice, and didactics of translation (Rocznik Przekladoslawczy, Польща).

Сминтина Олена – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри археології, етнології та всесвітньої історії, керівник Центру історії та культури Італії ім. Дж. Гарібальді, координатор сертифікованих програм, Одеський національний університет ім. І. Мечникова, Одеса (Україна)

Чміль Ганна – доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології НАМ України, Київ (Україна)

Рекомендовано до друку вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 1 від 29 січня 2026 року).

Відповідальний редактор:

доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Сергій ВИТКАЛОВ

А 87 Архітектоніка соціалізації : людина в ландшафті культури: колективна монографія / Виткалов В., Виткалов С., Гончарова О. та ін. Warsaw : East European Association of Scientists, 2026. 349.

<http://doi.org/10.5281/zenodo.18507079>

ISBN 978-83-68212-10-5 (e-Book)

Авторським колективом у складі фахівців українських, польських та китайських ЗВО і наукових установ аналізується широкий спектр актуальних питань становлення і функціонування культурних практик. Розглядаються причини змін у соціокультурній ситуації та культурній політиці сучасної країни, обумовлені новими суспільно-політичними та ідеологічними обставинами, виявляються її проблемні лакуни, наголошується на зміні ціннісних орієнтацій особистості й широкого загалу населення, обумовлених вищенаведеним. Окреслено проблеми діджиталізації сучасного культурного простору і їх актуальність у збереженні культурної спадщини та міжкультурній взаємодії. Наведено теоретичні підходи до розуміння питань ідентичності в класичному та сучасному науковому дискурсі й виявлено особливості впливу цифрових мас-медіа на ці процеси. Розглянуто специфіку функціонування культурно-мистецьких практик у різних областях України і розкрито кореляційні підстави їх сучасної трансформації. Продемонстровано форми міжкультурної комунікації в умовах війни і подано найбільш переконливі її результати. Доведено, що низка актуальних питань сучасної соціалізації торкається й світового соціуму і шляхи їх розв'язання майже тотожні. У процесі розгляду окресленої проблематики використано широке історико-культурне тло, спираючись на яке підтверджується низка акцентів дослідників у процесі доведення власних позицій. Авторський текст вирізняє й широке використання візуального ряду, який виступає необхідним «коментарем» окреслених теоретичних наративів.

Зважаючи на широкий представницький авторський ряд, продемонстровано різні науково-теоретичні та методичні підходи у розкритті обраної проблематики.

Для наукових, науково-педагогічних працівників й здобувачів вищої освіти різних кваліфікаційних ступенів та всіх, хто цікавиться проблемами становлення особистості у культурному просторі в час складних суспільних трансформацій.

За точність наведених цитат, імен, дат відповідальність несуть автори.

УДК [008:316.614]:7.01

ISBN 978-83-68212-10-5 (e-Book)

© автори окремих розділів.

UDC [008:316.614]:7.01

Authors:

Edited by Serhii Vitkalov

Oleksandr Kravchenko. (Chapter 1), Pavlo Berest (Chapter 2), Olga Solomonova (Chapter 3), Galyna Pogrebniak (Chapter 4), Olena Kolosnichenko, Tetiana Krotova, Mariia Dmytrenko (Chapter 5), Olena Polishchuk (Chapter 6), Lidiia Koval, Angelina Tregub (Chapter 7), Sofia Tulchinska (Chapter 8), Ihor Braylko (Chapter 9), Inna Prokopchuk (Chapter 10), Olena Goncharova (Chapter 11), Olena Kolesnyk, Maryna Stoliar (Chapter 12), Mary Chikarkova (Chapter 13), Hanna Bitaiieva (Chapter 14), Vitalii Bondarchuk (Chapter 15), Maryna Shatrova (Chapter 16), Yuliia Moskvichova (Chapter 17), Serhii Vytkaľov, Volodymyr Vytkaľov (Chapter 18), Olesya Danilets (Chapter 19), Ihor Savchuk, Zhang Han (Chapter 20), Radosław Muszkieta, Aleksandra Lula (Chapter 21), Oksana Petinova, Kateryna Tkachenko (Chapter 22).

S. Vytkaľov (Ed.), *Architectonics of socialization: man in the landscape of culture: collective monograph*. Warsaw: East European Association of Scientists, 2026. 349 p. DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.18507079>

Reviewers:

Adamoniene Ruta – Doctor of Philosophy, Professor, Mykolas Romeris University (Lithuania).

Kopiyevska Olga – Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Performing Arts and Culture, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv (Ukraine)

Lech Zielinski – professor, habilitated doctor, Editor-in-chief of the Translation Studies Yearbook. Studies on the theory, practice, and didactics of translation (Rocznik Przekładoznawczy, Польща).

Smyntyna Olena – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Archaeology, Ethnology and World History, Head of the Center for History and Culture of Italy named after G. Garibaldi, Coordinator of Certified Programs, Odessa National University named after I. Mechnikov, Odessa (Ukraine)

Chmil Hanna – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Full Member (Academician) of the National Academy of Arts of Ukraine, Director of the Institute of Culturology of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv (Ukraine)

ISBN 978-83-68212-10-5 (eBook)

East European Association of Scientists sp. z o. o.
ul. JANOWIECKA, nr 17A, lok. 3, miejsc. WARSZAWA,
kod 03-887, poczta WARSZAWA, kraj POLSKA
Copyright © 2026 Authors. All rights reserved.



The e-book is published at



<https://www.eeast.net>

This Open Access e-book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License.

No part of this e-book may be reproduced, transmitted, or converted in any format or by any electronic, mechanical, recording, or other means without the written permission of the Eastern European Association of Scientists sp. z o. o.

The author is solely responsible for the accuracy of the translation, facts, quotations, place names, proper names, organizations, companies, institutions, and other data

Publisher: Myroslav Buryk

Editorial Project Manager: Zoriana Buryk

Production Project Manager: Mykola Biloshkurskyi

Сергій ВИТКАЛОВ – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>

sergiy_vsv@ukr.net

Володимир ВИТКАЛОВ – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

volodumur_vitkalov@ukr.net

Serhii VYTKALOV – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Volodymyr VYTKALOV – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ФРОНТ: РЕКОНФІГУРАЦІЯ ВИЩОЇ ШКОЛИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Сучасний стан розвитку суспільства іманентно передбачає консолідацію, позаяк лише спільна комунікація здатна допомогти швидко віднайти точки дотику між партнерами і працювати на результат.

Книга у формі колективної монографії, що знаходиться в руках читача, є результатом однієї зі складових спільних творчих зусиль наукових та науково-педагогічних працівників, що формують групу вищих навчальних закладів України й окремих ЗВО республіки Польща (університет ім. М. Коперніка, Торунь), які здійснюють підготовку фахівців переважно освітніх напрямів 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки».

Започаткувавши подібну співпрацю у 2016 році з укладання такої угоди з аналогічною кафедрою Маріупольського державного університету, вона переросла у специфічну організаційну структуру у формі науково-освітнього Консорціуму з 23 закладів вищої освіти та науково-дослідних установ (Інститут культурології та Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України), мета заснування якого передбачає вирішення безлічі актуальних питань функціонування освітнього простору в окреслених напрямках, зокрема створення мобільного академічного середовища, у т. ч. й з представників іноземних ЗВО (що виконують функції професорів нашої кафедри), здатного оперативно відгукуватися на суспільні виклики через проведення спільних тематичних обговорень, у тому числі й міжнародних, всеукраїнських чи міждисциплінарних наукових конференцій та Круглих столів, Всеукраїнських студентських галузевих конкурсів та олімпіад, а також міжнародних стажувань, участь в акредитаційних експертизах у якості представників академічної спільноти чи безпосередньо експертів, випуску науко-метричних збірників, колективних монографій чи іншої науково-методичної літератури, як і рецензування освітньо-наукових й освітньо-професійних програм, наукових та науково-методичних праць, грантових проєктів, опонування дисертаційних досліджень, читання публічних лекцій, проведення творчих зустрічей, майстер-класів найбільш відомих його представників, зокрема й іноземних із молодіжним середовищем мережі ЗВО України тощо, тобто вирішення актуальних питань функціонування не лише названих вище напрямів чи окремих їх спеціальностей, зокрема й культурології, але й вищої школи загалом. Сприяючи таким чином й розширенню інформаційного простору та підвищенню професійної кваліфікації всіх учасників цього процесу.

Зважаючи на факт входження наукових та науково-педагогічних працівників цього Консорціуму до різноманітних освітніх управлінських структур вищої школи України, постійну трансформацію освітньої мережі, еволюцію її основних напрямів чи параметрів та представницьких форм, широку їх міжкультурну комунікацію, сподіваємося, що таке об'єднання сприятиме й консолідації громадської науково-педагогічної думки, залучатиме до цього процесу й інших учасників в особі закладів вищої освіти тотожних напрямів та здобувачів цієї освіти, а також представників культурної інфраструктури регіонів країни та місцевого бізнесу.

Хоча кожна освітня чи наукова структура, природно, розвивається за власною концептуальною траєкторією і має власні плани реалізації комплексних освітніх чи наукових програм, упорядники ставлять перед собою мету, передбачити друк таких монографій щороку, що стане ефективним засобом позиціонування колективної думки, публічного обговорення нагальних проблем формування та функціонування освітнього простору, а також підтримки належної дослідницької кваліфікації педагогів-учасників.

Зберігаючи в своїй основі окреслену структуру тексту та форму презентації його результатів, сподіваємося на низку пропозицій від науково-педагогічних працівників, урахування яких лише покращить напрям представлення колективної творчої думки.

Олександр КРАВЧЕНКО – доктор культурології, **Oleksandr KRAVCHENKO** – Doctor of Cultural Studies, професор, професор кафедри філософії, Дніпровський Professor, Professor at the Department of Philosophy, Oles національний університет ім. Олеса Гончара, Honchar Dnipro National University, Dnipro
\м. Дніпро
<https://orcid.org/0000-0003-0064-7376>
kultart@ukr.net

РОЗДІЛ І. КОНЦЕПТУАЛЬНІ СУПЕРЕЧНОСТІ ФОРМУВАННЯ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СТРАТЕГІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНІ : ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Здійснено критичний аналіз сучасної політики ідентичності України крізь призму декількох ключових документів: Закону України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року» та «Стратегії утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року». У контексті теоретичних настанов щодо усвідомлення ідентичності та нації виявлено специфічне позиціонування національної ідентичності у двох векторах державного планування: безпековому, що трактує культуру як сталий ресурс спротиву, та політичному, спрямований на соціальне проєктування громадянської лояльності. Обґрунтовано доцільність застосування теорії «злиття ідентичності» та постколоніальної оптики як методологічних інструментів для подолання цієї дихотомії, що дозволить інтерпретувати національний спротив як процес відновлення суб'єктності та реальної деколонізації.

Ключові слова: культурна політика, культурна стратегія, ідентичність, національна ідентичність, політика ідентичності, національна культура, різноманіття, есенціалізм, конструктивізм, постколоніальні дослідження.

Постановка проблеми. У першій половині 2020-х років проблема національної ідентичності набула нового статусу, вийшовши за межі суто академічного обговорення й ставши одним із ключових вимірів сучасних геополітичних, культурних і соціальних процесів. В умовах глобальних криз, пандемій збройних конфліктів та війни ідентичність дедалі виразніше постає не лише як предмет теоретичного осмислення, а як чинник суспільної стійкості, соціальної мобілізації та культурного виживання. Особливо показовим у цьому контексті є досвід війни, яка, попри свою руйнівну природу, сприяє перегляду усталених аналітичних рамок і актуалізує питання свободи та вибору як засадничих категорій самовизначення.

Культурна політика України періоду державної незалежності формувалася в процесі глибоких соціально-політичних трансформацій, змін зовнішньополітичних орієнтирів та тривалої ідеологічної невизначеності. Одним із ключових викликів для держави стало поєднання різних, подекуди суперечливих, стратегічних логік, які, з одного боку, відображають розмаїття суспільних очікувань і політичну кон'юнктуру, а з іншого – спрямовані на забезпечення державного суверенітету. Актуалізація політики формування та підтримання української ідентичності стала відповіддю на запит національного самовизначення, водночас європейський культурно-правовий вектор розвитку передбачає інституціоналізацію принципів культурного різноманіття та інклюзії. Ця концептуальна напруга визначає зміст сучасної культурної політики, її методологічні та ідеологічні засади, а також інструменти реалізації. Водночас державні стратегії у сфері культури та ідентичності є не лише управлінським орієнтирами, а й текстами, що репрезентують певне бачення нації та її культурних характеристик. Отже їхній аналіз постає необхідною передумовою осмислення актуальних викликів українського націєтворення та виявлення концептуальних обмежень і можливостей формування цілісної культурної стратегії утвердження національної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень. В українському науковому дискурсі активно обговорюються концепти мультикультуралізму, культурних прав, культурної демократії та громадянської ідентичності, однак, як доводять праці О. Валецького [2], О. Волошенюка [3], їх використання щодо національних реалій залишається суперечливою. Попри окремі комплексні дослідження національної моделі культурної політики у європейському контексті [7, 12] – стратегічний вимір культурної політики перебуває на теоретичному маргінесі. Новітні розвідки, пов'язані з євроінтеграційним курсом та адаптацією західних адміністративних практик, представлені в працях І. Костирі [14], В. Шостака [29], В. Мельника [18], М. Шевченка [28], – лише частково деталізують інституційні виклики, але майже не пропонують концептуальні моделі, придатні для умов війни. Важливими для розуміння трансформацій ідентичності в умовах агресії є дослідження О. Гриценка, у яких він акумулював широкий спектр проблем української культурної політики часі незалежності [8, 9]. Теоретичні аспекти національної ідентичності, розглянуті М. Козловцем [13], Л. Нагорною [19], а також її постколоніальні інтерпретації М. Рябчуком [21], Я. Грицаком [6], Т. Гундоровою [10], О. Гнатюк [5],

Г. Касьяновим [39], В. Куликом [41] окреслюють актуальні методологічні рамки для аналізу, проте вони досі недостатньо інтегровані у контекст культурно-політичних стратегій України. Запропоноване дослідження спрямоване на критичне переосмислення офіційних наративів у сучасному теоретичному контексті, що дозволяє аналізувати культурну політику як стратегічний інструмент модернізації і деколонізації та спирається на сформульовані автором раніше тези та висновки щодо доцільності урізноманітнення підходів до теоретичного моделювання й модернізації методології аналізу культурної політики [15, 16, 17].

Метою дослідження є виявлення ключових концептів державних стратегій сучасної культурної політики України в контексті співвідношення національної ідентичності та культурного різноманіття. Відповідно завданнями є виявлення актуальних методологічних аспектів формування культурної стратегії ідентичності в Україні в умовах війни та гармонізації термінологічного апарату законодавчої основи відповідної державної політики України.

Дослідження ґрунтується на принципах критичного аналізу дискурсу та елементах концептуального аналізу, що дозволяє виявити глибинні смисли поняттєвих конструкцій, які визначають зміст сучасної культурної стратегії України. Емпіричною базою аналізу є тексти законів України, що забезпечують державну політику ідентичності, зокрема «Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року» (далі – СРК) [22], Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності». (далі – Закон) [20] разом із розробленою на його виконання «Стратегією утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року» (далі – СІ) [21]. Ці документи є не лише програмними планами – вони пропонують певні офіційні наративи нації та ідентичності. Методологічною основою дослідження є критичний дискурс-аналіз та концептуальний аналіз, які поєднують класичні теорії нації з постколоніальною перспективою. Такий підхід дає змогу виявити структурні суперечності державних стратегій і запропонувати напрями їхнього оновлення відповідно до викликів війни та трансформації ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Протягом останніх двадцяти-тридцяти років категорія ідентичності набула статусу чи не найбільш вживаного конструкту в соціогуманітарних науках, що свого часу відзначав С. Голл (37; 1) Проте еkleктичність практик використання цього терміну породжує сумнів щодо його операційної придатності для вирішення чітких пізнавальних завдань [34]. Найбільшу кількість тлумачень ідентичності представлено у психології (Д. Левінсон, Г. Ліхтенштейн, Дж. Марсія, Г. Шиха), соціології (П. Бергер, Е. Гоффман, Т. Лукман, К. Пламмер, Ф. Полетта, М. Ріан, Т. Селлін), антропології (Ф. Бегбі, К. Гірц, В. Каволіс, М. Мід), філософії (Ю. Габермас, П. Рікер, Б. Вандельфельс, М. Мерло-Понті). Проблема ідентичності знайшла підтримку у середовищі політологів, істориків, літературознавців та мовознавців. Загальні тенденції у визначенні змісту ідентичності підтверджуються і теоретичними розвідками вітчизняних науковців, серед яких переважають філософи: (М. Попович, А. Єрмоленко, В. Бистрицький, С. Макєєв, О. Білий, В. Кебуладзе тощо) та соціологи (С. Оксамитна, Є. Швачко, Н. Костенко, А. Ручка, Н. Черниш, О. Мусієздов, О. Філіпова, В. Середа тощо).

Попри методологічний скепсис, поняття «ідентичність» знайшло широке застосування у політичній практиці, що зумовлено складністю викликів сьогодення. Як слушно зауважив відомий соціолог З. Бауман, «...вражаюче зростання інтересу до «обговорення ідентичності» може сказати більше про нинішній стан людського суспільства, ніж відомі концептуальні і аналітичні результати його осмислення» [30; 176-177]. Різноманіття наукових підходів до ідентичності зумовлює необхідність звернення до її теоретичних витоків, що формувалися, передусім, у межах психоаналітичної традиції, де цей феномен осмислювався, насамперед, у контексті проблем психічного здоров'я. Відповідно, ключовими стали питання норми та патології, а також аналіз проміжних станів між свідомим і несвідомим. Саме в цьому теоретичному полі закладено підґрунтя для подальшого використання поняття ідентичності в гуманітарних науках. Загальновизнаним є твердження, що першим, хто обґрунтував можливість його системного наукового застосування, був американський соціальний психолог Е. Еріксон. Розвиваючи ідеї З. Фрейда, він пов'язував ідентичність із поняттям Его як особливого психічного стану, що забезпечує відчуття внутрішньої цілісності та безперервності особистісного «Я». На відміну від класичного психоаналізу, у якому взаємини між індивідом і суспільством трактувалися переважно як конфліктні, Е. Еріксон наголошував на визначальній ролі соціальних і культурних чинників у процесі формування ідентичності. Важливим елементом його концепції стало введення поняття «криза ідентичності», яке згодом набуло статусу однієї з базових характеристик цього феномена. Дослідник пов'язував такі кризи зі стадіями життєвого циклу людини, однак подальші інтерпретації дедалі частіше акцентували їх зв'язок із кризовими процесами суспільного розвитку. Попри зосередженість психоаналітичного підходу на внутрішніх механізмах формування ідентичності, розвиток теорії ідентичності засвідчив необхідність врахування її соціальної зумовленості.

У розвитку теорій ідентичності важливу роль відіграли антропологічні дослідження, в межах яких увагу зосереджено на груповій, або колективній, ідентичності як механізмі символічного розмежування між спільнотами. У цій перспективі ідентичність постає передусім як форма культурної класифікації, що забезпечує відтворення меж між «своїми» та «чужими» через символи, ритуали й наративи. Такий підхід акцентує не внутрішні переживання суб'єкта, а соціально закріплені способи означення належності.

Водночас у межах іншої теоретичної перспективи – процесуального інтеракціонізму – ідентичність розглядається крізь призму конкретної соціальної ситуації, у якій вона формується, змінюється або відтворюється в ході міжособистісної взаємодії. Один із представників цього підходу, Р. Дженкінс, вказує на низку характерних обмежень сучасних досліджень ідентичності. По-перше, ідентичність часто аналізується як завершений стан, відірваний від процесів її становлення. По-друге, її трактують переважно як результат самовизначення та самокатегоризації, не беручи до уваги значення взаємодії з іншими акторами в її конструюванні та трансформації. На думку дослідника, індивідуальна й колективна ідентичності не є автономними утвореннями, а становлять різні аспекти єдиного процесу ідентифікації. Для його опису він запроваджує розрізнення між «номінальною» та «віртуальною» ідентичністю: перша фіксує символічне позначення, ім'я або категорію, тоді як друга відображає практичне, пережите втілення ідентичності. Їхнє співвідношення, як вважає Дженкінс, окреслює динамічну взаємодію зовнішнього та внутрішнього вимірів ідентичності [38].

Розуміння ідентичності як процесу, що розгортається у взаємодії та закорінений у соціальних структурах, отримало подальше теоретичне узагальнення в соціологічних концепціях конструювання реальності. Однією з найвпливовіших із них є підхід, запропонований П. Бергером і Т. Лукманом, які розглядали ідентичність як ключовий елемент суб'єктивної реальності, що перебуває в постійному діалектичному зв'язку з суспільством [31]. У межах теорії соціального конструювання реальності вони виходили з того, що соціальний світ формується через інтерпретації та взаємодії, зумовлені конкретним соціальним контекстом. Ідентичність у цьому сенсі не лише виникає в соціальному процесі, а й підтримується або трансформується соціальними відносинами. Тобто ідентичність розглядається як один із ключових елементів суб'єктивної реальності, що перебуває у постійному діалектичному зв'язку із суспільством. Вона не лише формується внаслідок соціальних процесів, а й підтримується, модифікується або навіть переосмислюється в межах соціальних відносин.

Аналізуючи механізми формування ідентичності, П. Бергер і Т. Лукман розрізняють первинну та вторинну соціалізацію. Перша відбувається в ранньому дитинстві та має характер безальтернативного засвоєння соціальних смислів, тоді як друга пов'язана з входженням у нові соціальні контексти й зіткненням з альтернативними інтерпретаціями реальності. Важливо, що ці різні соціальні реальності не утворюють єдиної цілісної системи, а нашаровуються одна на одну, формуючи фрагментарну модель соціального світу. Така дискретність безпосередньо актуалізує проблему нестабільності та ситуативності ідентичності, яка набуває гнучкого й варіативного характеру, утворюючи радше динамічну рівновагу, ніж жорстко фіксовану структуру. У цьому сенсі ідентичність постає як процес, що постійно відтворюється в соціальній практиці, а її мінливість є не відхиленням, а адекватною характеристикою сучасного соціального порядку, в якому множинність соціальних ролей і смислових орієнтирів стає визначальною умовою самовизначення індивіда. Це дозволяє розглядати ідентичність як процес, а не як завершений результат [31].

Саме усвідомлення множинності та процесуального характеру ідентичності зумовило звернення дослідників до дискурсивних підходів, здатних зафіксувати механізми її символічного конструювання. У теорії дискурс-аналізу, представленій у працях Е. Лакло та Ш. Муффа, ідентичність розглядається не як усталена чи інтегрована структура, а як результат дискурсивних практик, у межах яких формуються суб'єктивні позиції [42]. Суб'єкт у цьому підході не є автономним носієм наперед заданої ідентичності, а конститується через залучення до множинних дискурсів, кожен з яких пропонує певні способи означення соціальної реальності та відповідні позиції ідентифікації. Оскільки його ідентичність не зводиться до одного стабільного ядра, а формується на перетині різних, інколи суперечливих, дискурсивних логік, він постає як децентрований і фрагментований.

У дискурсивній перспективі ідентичність трактується як процес ідентифікації – тимчасове отождіння суб'єкта з певною позицією у структурі дискурсу. Вона формується через ланцюги еквівалентності, що поєднують окремі знаки у смислові ряди та водночас протиставляють їх альтернативним конфігураціям. Унаслідок цього ідентичність завжди має реляційний характер і конститується у співвіднесенні з «іншим». Важливою характеристикою ідентичності у цьому підході є її мінливість, зумовлена історичною змінністю самих дискурсів. Це робить ідентичність відкритою до постійного переозначення як на індивідуальному, так і колективному рівні, оскільки дискурси трансформуються, відповідно змінюються й форми ідентичності, що в них конститууються. Суб'єкт у різних соціальних ситуаціях може актуалізувати різні ідентичності, не зводячи їх до єдиного, ієрархічно впорядкованого цілого. Це означає, що ідентичність має умовний характер і завжди залишається відкритою до переозначення. Дискурсивна логіка формування ідентичності поширюється не лише на індивідуальний, а й на колективний рівень, що дозволяє пояснити механізми утворення групових ідентичностей [42].

Розглядаючи їх формування, Е. Лакло та Ш. Муйф наголошують на механізмах обмеження та виключення. Групи конститууються не через просте об'єднання індивідів, а шляхом визначення пріоритетних способів ідентифікації, які визнаються легітимними, тоді як альтернативні варіанти маргіналізуються або витісняються. Цей процес також здійснюється через побудову ланцюгів еквівалентності, що фіксують межі групи. У межах дискурсивних структур групова ідентичність завжди передбачає наявність «іншого», з

яким ідентифікація виключається, тоді як внутрішні відмінності всередині групи зазвичай нівелюються. Таким чином, у дискурсивному підході ідентичність постає як нестабільна, контекстуально зумовлена конструкція, що формується в процесі означення та переозначення соціальної реальності. Така перспектива дозволяє розглядати ідентичність не як завершений результат, а відкритий процес, що постійно перебуває у стані становлення.

Подальший розвиток уявлень про ідентичність як процесуальну, багатовимірну та контекстуально зумовлену конструкцію отримав у межах теорії злиття ідентичностей (Identity Fusion), розробленої Д. Дж. Сванном-мол. у співпраці з В. Гомесом, Г. Вайтгаузом, Р. Бюрместером, П. Смітом та іншими дослідниками на початку 2010-х років [44, 45]. На відміну від класичних підходів до соціальної ідентичності, в яких індивідуальне «Я» та групова належність розглядаються як відносно автономні рівні, теорія злиття ідентичностей виходить із припущення про можливість їхнього глибокого психологічного поєднання. У стані злиття особистісна ідентичність не розчиняється в колективній, а, навпаки, зберігає свою унікальність, водночас інтегруючись із груповим «Ми». У результаті індивід сприймає групу не як абстрактну соціальну категорію, а розширення власного «Я» [44]. Ключовою особливістю зливої ідентичності є високий рівень емоційної прив'язаності та моральної відповідальності за групу. Дослідження показують, що за умов злиття індивіди демонструють готовність до дій, які виходять за межі інструментальної раціональності, зокрема до самопожертви заради спільноти або захисту її символічних і територіальних меж [35; 45]. Така поведінка пояснюється не зовнішнім тиском чи нормативними очікуваннями, а внутрішньо пережитим отождоенням власної долі з долею групи. У теоретичному плані identity fusion поєднує елементи соціальної психології, антропології та досліджень ритуалу. У цьому сенсі ідентичність постає не лише як когнітивна категорія або дискурсивна позиція, а як тілесно й емоційно вкорінена форма належності.

Теорія злиття ідентичностей не заперечує процесуального характеру ідентифікації, підкресленого у соціологічних та дискурсивних підходах, а радше доповнює їх, фокусуючись на ситуаціях високої інтенсивності соціального досвіду. Вона дозволяє пояснити, чому в умовах криз, війни або екзистенційної загрози ідентичність може набути радикально консолідованих форм, не втрачаючи при цьому індивідуального виміру. У контексті аналізу національної ідентичності ця теорія демонструє, як культурні символи, історичні наративи та політичні смисли можуть інтегруватися в особистісну структуру суб'єкта. Злиття ідентичностей створює підґрунтя для розуміння нації не лише як уявленої спільноти чи соціального конструкту, а як простору глибокої культурної ідентифікації, у якому національна ідентичність функціонує як інваріант культурної. Це, у свою чергу, відкриває можливість аналізу державної культурної політики як чинника, що не просто регулює символічний порядок, а впливає на самі механізми ідентифікації та солідарності.

Дослідження культурної політики становить неабияку складність у зв'язку з розмаїттям змістів обох його ключових слів. Найпоширеніший в Україні корпус наукових та аналітичних текстів із цієї тематики тлумачить культуру як сферу суспільної діяльності, а політику – як спосіб її організації та управління нею. Більшість дослідників звертаються до інструментальних питань щодо збереження та використання спадщини, розвитку культурних індустрій, регулювання культурних відносин, оцінки ефективності певних інституцій. Водночас зосередженість досліджень культурної політики переважно на інституційних, управлінських та регуляторних аспектах суттєво звужує аналітичне поле та залишає поза увагою глибинні смислові виміри політики як практики формування суспільних орієнтирів. У результаті культурна політика постає радше як технічний механізм управління ресурсами, ніж простір символічного виробництва та трансляції цінностей, що безпосередньо впливають на процеси колективної ідентифікації.

Це зумовлює потребу в розширенні аналітичної рамки, в межах якої культура розглядається не лише як окрема сфера суспільної діяльності, а універсальний спосіб соціального упорядкування, а політика – як цілеспрямована діяльність із програмування та коригування суспільного розвитку. У такому поєднанні поняття «культурна політика» набуває значення практики суспільної модернізації, спрямованої не стільки на оновлення інституцій чи запозичення адміністративних практик, а на трансформацію усталених форм соціального життя відповідно до певної ціннісної моделі. Саме в цьому сенсі культурна політика виходить за межі галузевого управління і постає як інструмент символічного впорядкування соціальної реальності, який дозволяє не лише регулювати культурні процеси, а й формувати смислові рамки, у межах яких відбувається осмислення колективного досвіду, історії та майбутніх перспектив розвитку. З цього погляду культурна політика є одним із ключових механізмів модернізаційних процесів, у межах яких формується та трансформується і національна ідентичність разом із системою цінностей, символів і наративів, які легітимують соціальний порядок.

У сучасному українському контексті ця модернізаційна логіка тісно пов'язана з ідеєю європеїзації, що функціонує не лише як зовнішньополітичний орієнтир, а нормативна та ціннісна парадигма суспільного розвитку, що задає певну ціннісну рамку для інтерпретації суспільних змін. Відповідно, євроінтеграція постає не лише як сукупність інституційних реформ, а як культурний процес, у межах якого відбувається переосмислення моделей ідентифікації. Тобто європейський вибір набуває значення символічного ресурсу національної ідентичності: він не лише маркує бажаний геополітичний напрям, а й формує уявлення

про належність до ширшого цивілізаційного простору. Через механізми культурної політики ці уявлення закріплюються у публічних наративах, освітніх програмах, меморіальних практиках, медійному дискурсі, створюючи підґрунтя для нових форм колективної ідентифікації. З одного боку, стратегія євроінтеграції реалізується через конкретні інституційні кроки, правові норми та політичні рішення. З іншого, – як символічний процес, у межах якого відбувається переосмислення історичного досвіду, культурної спадщини та соціальних уявлень про «своє» і «чуже». У цьому вимірі євроінтеграція стає формою культурної самоінтерпретації, що дозволяє конструювати образ нації як суб'єкта модерного європейського простору.

Проте цей процес не є лінійним і позбавленим суперечностей оскільки входження національної держави та суспільства до ширшого символічного та нормативного простору передбачає трансформацію уявлень про соціальну згуртованість, колективні цінності, що часто провокує конфлікт із національними традиціями, локальними ідентичностями та альтернативними історичними наративами і зумовлює множинність інтерпретацій. У цьому вимірі культурна політика є простором дискурсу, у межах якого відбувається узгодження різних моделей ідентифікації. Отже, розгляд культурної політики як практики суспільної модернізації дозволяє побачити її не лише як інструмент державного управління, а як механізм формування та трансформації національної ідентичності. Євроінтеграція в цьому контексті постає не зовнішнім чинником, а внутрішнім смисловим ресурсом, що визначає напрям і логіку ідентифікаційних процесів у сучасному українському суспільстві.

Варто узяти до уваги, що у законодавчих та стратегічних документах Європейського Союзу поняття «європейська ідентичність» майже не фігурує як нормативно закріплена категорія. Це не є випадковістю і відображає специфіку самого проєкту європейської інтеграції, а також напруженість між наднаціональним і національним рівнями ідентифікації. Стаття 4 (2) Договору про Європейський Союз [11], відома як «застереження про ідентичність». Вона зобов'язує ЄС поважати національну ідентичність держав-членів, яка є невід'ємною частиною їхніх фундаментальних політичних та конституційних структур. Тобто нормативне закріплення «європейської ідентичності», вочевидь, могло б бути інтерпретоване як порушення засадничого для Європейського Союзу принципу суверенітету держав-членів. Відповідно питання культури та формування ідентичності залишаються переважно у компетенції національних держав. Відмова від жорсткої дефініції «європейської ідентичності» пов'язана, також, із прагненням уникнути уніфікації культурного різноманіття. Європейський Союз від початку декларує принцип «єдності в різноманітті», що передбачає співіснування множинних національних, регіональних і культурних ідентичностей. У цьому сенсі «європейськість» не постає як окрема, самодостатня ідентичність, а радше як рамкова надбудова, що інтегрує різні національні ідентифікаційні моделі без їхнього нівелювання. Нарешті європейська ідентичність здебільшого конститується не через її правове означення, а наявністю спільних цінностей, норм і практик. Тобто ідентифікація з Європейським Союзом передбачає участь у творенні спільного політичного та правового простору, ніж через символічну приналежність до єдиної культури. Установчі документи ЄС апелюють до демократії, прав людини, верховенства права, солідарності та поваги до різноманіття, однак ці принципи функціонують як нормативні орієнтири, а не як ознаки колективної ідентичності в класичному розумінні. У цьому контексті доцільно говорити не про єдину європейську ідентичність, а багаторівневу практику ідентифікацій, що передбачає збереження автономії національних ідентичностей у контексті європейських ціннісних та цивілізаційних орієнтирів. Європейська ідентичність постає як відкрита, процесуальна та контекстуальна форма ідентифікації, що співіснує з національними ідентичностями, не заміщуючи їх, а створюючи наднаціональний горизонт солідарності.

Концептуальний аналіз змісту поняття «національна ідентичність», як ключового для розуміння особливостей стратегування культурної політики, передбачає звернення до теоретичних моделей нації. У сучасному науковому дискурсі співіснують декілька конкуруючих парадигм, які пропонують певну логіку аналізу нації та національної ідентичності. Проте протягом десятиліть точкою відліку у дослідженнях нації у Європі залишався поділ націоналізму на «громадянський» та «етнічний», запропонований Гансом Коном у 1944 році. Ключовою його ідеєю була детермінованість природи нації політичним контекстом її виникнення, фактично розділивши націоналізм на «ліберальний» і «іліберальний» [40]. Громадянський, або західний його тип сформувався в Англії, Франції та США, де державність передувала національній свідомості, і базувався на принципах Просвітництва, індивідуальних прав та соціального договору. Східний, або етнічний тип виник у Центральній і Східній Європі та Азії, де нації формувалися в межах імперій, і культивували міфи спільного походження, «крові і ґрунту», часто набуваючи ірраціонального та агресивного забарвлення. Ця дихотомія стала предметом критики сучасних дослідників. Зокрема Р. Брубейкер деконструє «маніхейський міф» Кона, вказуючи, що дихотомія «добре/погано» часто слугує інструментом західної зверхності та орієнтації Східної Європи, а риторика «громадянства» може маскувати асиміляційні практики [33]. Запропоновані іншими дослідниками альтернативи дозволяють скласти адекватніший зміст поняття «нація» та «національна ідентичність».

Згідно з примордіалістським підходом, яскравим представником якого є Е. Сміт, нація – це «сукупність людей, що має власну назву, спільну історичну територію, спільні міфи та історичну пам'ять, масову громадянську культуру, спільну економіку та єдині юридичні права й обов'язки» [26; 23]. Відповідно, національна ідентичність

проявляється у відчутті приналежності до спільної історії та певного символічного репертуару. У цій парадигмі вона є спадком, долею, а не вибором; передається через покоління і потребує захисту від розмивання. На відміну від Кона, який вважав етнічний націоналізм «відсталім», Сміт підкреслював, що саме етнічні зв'язки мобілізують найсильніші емоції, необхідні для виживання спільноти в кризові часи. У контексті культурної політики це диктує необхідність забезпечення «автентичності» та збереження минулого як джерела легітимності.

Із протилежних позицій виступають модерністи та конструктивісти. Зокрема Б. Андерсон визначає націю як «уявлену політичну спільноту, що уявляється як обмежена й суверенна» [1; 22]. У цьому підході культурна політика стає інструментом соціального моделювання: вона формує націю через спільний комунікативний простір, а ідентичність розглядається як результат свідомого сприйняття і віри у приналежність до спільноти, яке ґрунтується на згоді щодо відповідного наративу. Для Андерсона націоналізм – це, передусім, спосіб надання смислу життю в секулярному світі, що зближує його з релігійною уявою, незалежно від «громадянського» чи «етнічного» типу. У функціональному або інструментальному підході, представленому Е. Геллнером, націю трактують як результат індустріалізації, що зумовила стандартизацію культурних форм, масову освіту та нові технології комунікації. На цій основі формується суспільна солідарність і політичний проект нації, спрямований на забезпечення конкурентоспроможності держави [4]. Тобто національна ідентичність майже дорівнює ідеології і є умовою участі в громадському житті. Отже, національна ідентичність може розумітися як спадок, соціальний конструкт або політична воля – у будь-якому випадку вона передбачає наявність суспільної солідарності, культурної самоідентифікації та активної ролі держави у підтриманні ціннісної та символічної єдності. Це створює основу для формування політичної нації, що поєднує громадянські принципи з етнокультурним змістом, інтегруючи національну та культурну ідентичність у єдину політико-культурну стратегію. У цьому контексті особливого значення набуває позиція Р. Брюейкера: він підкреслює, що ідентичність завжди конструюється у взаємодії з іншими, підпадає під вплив соціальних норм, дискурсів і механізмів включення та виключення, відповідно «чиста» або автономна ідентичність фактично не існує [34]. Такий підхід дозволяє розглядати національну ідентичність не як статичний об'єкт, а як процес, що перебуває у постійному діалозі з культурними практиками, символічними порядками та політичними стратегічними цілями держави.

У контексті Східної Європи та, зокрема, України, спостерігається трансформація смислу поняття «нація» у публічній площині. Якщо раніше здебільшого йшлося про захисті етнічної самобутності від імперського впливу, то в сучасних дискусіях відбувається зміщення наголосу на формування громадянської лояльності, де приналежність до нації визначається не стільки етнічним походженням, скільки активною участю в захисті та розбудові держави. У контексті українського наукового дискурсу симптоматичним є прагнення до інтеграції цих підходів. На думку багатьох українських авторів [6, 8, 24, 41], сучасна Україна демонструє формування політичної нації, що поєднує демократичні інститути з культурно-історичною спадщиною, особливо у відповідь на зовнішні та внутрішні загрози.

Для глибшого розуміння українських стратегій продуктивним є розрізнення есенціалістського та процесуального способів осмислення культурної ідентичності, сформульованих одним із провідних теоретиків Cultural Studies С. Голлом [36]. Згідно з першим, ідентичність виступає як «єдине істинне Я» колективу, приховане під нашаруваннями інших ідентичностей, що їх мають люди зі спільною історією та походженням. Вона відповідає на запитання «ким ми є?» і ґрунтується на спільному історичному досвіді та культурних кодах, які забезпечують стабільні, незмінні й безперервні орієнтири й значення для формування колективної єдності. Це – сама сутність єдності, що лежить під усіма іншими відмінностями. Інший – процесуальний підхід, пропонує розглядати культурну ідентичність як відкриту й динамічну конструкцію, що визнає значущі відмінності та пояснює «ким ми стали». У цьому сенсі культурна ідентичність – це не лише «буття», але й «становлення». Вона належить майбутньому так само, як і минулому, постійно трансформується у взаємодії історії, культури та влади. Обидва підходи знайшли місце у теорії: перший як обґрунтування етнокультурної сутності нації; другий – в осмисленні її як громадянського проекту. Сам С. Голл наголошує: «Ідентичність – це не вже завершене явище, не сутність, яку можна віднайти, а радше процес становлення, завжди перебування у становленні, завжди конструювання в рамках дискурсу» [36; 222-223]. Ця думка є співзвучною з тезою одного з перших теоретиків нації Е. Ренана: «Нація вимагає минулого, але в сучасності вона резюмується цілком конкретним фактором: це ясно висловлене бажання продовжувати спільне життя. Існування нації – це щоденний плебісцит, як існування особи – вічне ствердження життя» [23; 111].

Динамічний і процесуальний характер національної ідентичності в умовах війни в Україні, досліджується у межах міжнародного проекту IBIF (Identity and Borders in Flux) під керівництвом О. Онух [43]. Застосовуючи теорію злиття ідентичностей (Identity Fusion) для пояснення українського спротиву, дослідники фіксують конституювання національної ідентичності через глибоку психологічну інтеграцію особистих і колективних цінностей, що стає ключовим ресурсом національної стійкості у кризових умовах. Важливо, що з позицій теорії злиття ідентичностей ідеться не про постійну або універсальну характеристику нації, а про специфічний стан ідентифікації, який активується за умов екзистенційної загрози, символічної мобілізації та наявності спільних наративів жертвовності й морального обов'язку. Проте, як буде показано далі, українські державні документи відображають намагання поєднати логіку есенціалістських уявлень про націю та її культурну спадщину з процесуальними моделями її формування, створюючи доволі суперечливу методологічну основу політики ідентичності.

Розділ І. КОНЦЕПТУАЛЬНІ СУПЕРЕЧНОСТІ ФОРМУВАННЯ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СТРАТЕГІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНІ : ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Увага до механізмів формуванні та підтриманні ідентифікаційних рамок національної та громадянської ідентичності підсилюється практикою реалізації сучасних культурних стратегій європейських країн. У багатьох з них останніми роками простежується чіткий зсув від політики мультикультуралізму до більш активних, а подекуди й нормативно жорстких стратегій, що реалізуються через законодавчі інструменти, освітню політику, мовне регулювання, соціальну інженерію та цифрові механізми, підтверджуючи значущість ідентичності як ресурсу суспільної згуртованості та безпеки. У цьому контексті українська політика ідентичності може бути розглянута як частина ширшої європейської тенденції до активізації ролі держави у культурному та ціннісному регулюванні. Але інструменти, характерні для європейських стратегій ідентичності, використовуються у відповідності до власного історичного та політичного виміру. Подібно до країн Балтії та Центрально-Східної Європи ключові ролі у формуванні критеріїв та механізмів ідентичності відіграють мова та історія, які розглядаються не лише як культурний, а й політичний та безпековий чинник. Водночас, на відміну від західноєвропейських моделей, українська культурна політика значною мірою спрямована не на інтеграцію міграційних спільнот, а деколонізацію символічного простору та подолання наслідків імперської й радянської спадщини. Європейський досвід у цьому випадку задає нормативний простір, у межах якого переосмислюються уявлення про державу, громадянство, культуру та історичну пам'ять.

«Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року» формується навколо ключової тези: в умовах війни культура перестає бути лише сферою дозвілля і стає «ключовим інструментом збереження української національної ідентичності... та посилення державної безпеки» [22]. Необхідність її розроблення аргументована «...безпрецедентними викликами, серед яких – руйнування культурної інфраструктури, втрата людського капіталу, вимушена міграція та загроза спадщини» [22]. У тексті чітко діагностовано загрозу: російська федерація «...використовує культуру як зброю, здійснюючи політику «культурного стирання, культурного геноциду та апропріації». У відповідь українська держава пропонує модель захисного націоналізму: культура постає як певна сутність, «основа», яку необхідно захистити та зберегти від знищення, і яка є основою консолідації нації. Інтеграція культури й культурної спадщини у систему національної безпеки означає, що нація не лише має пам'ятати свою історію, а використовувати культурні ресурси як стратегічний капітал.

Стратегії розвитку культури дозволяє розглядати національну ідентичність двома способами. З одного боку – це спадкова культурна сутність, закорінена в традиції щодо якої пріоритетними є збереження. У такому вимірі вона є ресурсом, який можна втратити, якщо не забезпечити його фізичне збереження. За цією логікою проглядається примордіалістський образ нації як об'єктивної й усталеної спільноти. Водночас документ містить визнання глибоких внутрішніх трансформацій: «українське суспільство стало більш строкатим, сформувавши нові соціальні групи з різним досвідом та цінностями» (ветерани, внутрішньо переміщені особи, люди з інвалідністю внаслідок війни тощо) [22]. Їх врахування у тлумаченні нації мало би вплинути на логіку документу, адже радикальна мінливість соціальних ідентичностей за короткий проміжок часу не надто відповідає класичному культурно-історичному підходу.

«Різноманіття» згадується у тексті як європейська цінність, але функціонально воно підпорядковане завданню «згуртування суспільства», що в умовах війни часто читається як вимога гомогенності. Хоча у документі містяться поняття: «локальні культури», «регіональні громади», «культурні індустрії», він не пропонує конкретних механізмів підтримки етнокультурних спільнот або прав культурних меншин, що ставить під сумнів реальну інклюзивність культурної політики. З формальної точки зору, СРК розглядає культуру як ресурс для солідарності, але не надає інструментів забезпечення рівноправної участі. Отже – це стратегія «згуртування через символ», а не через співучасть у культурних процесах, що робить гасло «утвердження національної ідентичності через культуру» риторичним. Відтак виникає концептуальний розрив: з одного боку, визнається, що суспільство змінилося і стало гетерогенним, а з іншого – пропонується відповідати на цей виклик інструментами консолідації навколо «єдиного культурного простору» та «національного продукту». Тобто відповіддю на ускладнення суспільної структури є пропозиція спрощення та уніфікації культурного поля заради безпеки.

Есенціалістська логіка простежується і в запропонованому інструментарії. Значна увага приділяється реєстрам, обліку, цифровізації спадщини. Проте цифровізація, наприклад, розглядається не стільки як інструмент доступу чи креативності, скільки як спосіб створення «цифрового ковчега» для збереження сутності нації у разі фізичного знищення носіїв культури. «Музеїфікація» культурних форм ідентичності є характерною ознакою захисної стратегії. Водночас передбачений розвиток культурних інституцій, підготовка професійних кадрів для її забезпечення дозволяють розглядати культуру як динамічну систему, яка потребує модернізації. Тобто культура у контексті Стратегії мислиться не лише формою ідентичності, а й стратегічним ресурсом, що має бути захищений й розвинутий як державний капітал. Це резонує з модерністськими теоріями Геллнера, де культура є не лише спадком, а інструментом мобілізації та організації спільноти.

Складнішу логіку закладають Закон та Стратегія утвердження української національної та громадянської ідентичності». Закон чітко визначає два поняття: українська національна ідентичність (ст. 1, п. 17) як «...стійке усвідомлення особою належності до української нації як самобутньої спільноти, об'єднаної назвою, символами, географічним та етносоціальним походженням, історичною пам'яттю, комплексом духовно-культурних цінностей, зокрема українською мовою і народними традиціями» [20]; (данина есенціалізму). Українська громадянська ідентичність (ст. 1, п. 16) як «...стійке усвідомлення громадянином України,

закордонним українцем свого політико-правового зв'язку з Україною, українським народом та громадянським суспільством» (політичний конструктивізм) [20]. Відповідно запропоновано й інструментарій: національно-патріотичне виховання (ст. 9), військово-патріотичне виховання (ст. 10) та громадянську освіту (ст. 11). Тобто нація розуміється як така, що народжується не сама по собі, не є даністю, а потребує цілеспрямованих зусиль, тобто постає як актуальний політичний проект. Зокрема формування Стратегії пов'язано з необхідністю дати «... відповідь на виклики і загрози, які в сьогоденні умовах здійснюють реальний вплив на формування національної свідомості» [21]. Сама лексика («утвердження», «формування», «виховання») вказує на те, що ідентичність розглядається як динамічний конструкт, над яким треба працювати. Це пряма апеляція до інструментів модерної держави, яка через систему освіти, молодіжні ініціативи, культурні проекти, інформаційні платформи створює лояльного громадянина. Ідентичність тут є результатом свідомих дій, маркерами якої є володіння мовою, знання історії, готовність захищати державу. У СІ громадянин стає українцем не лише за походженням, а через прийняття «суспільно-державних (національних) цінностей». Особливо показовим є ставлення до української мови: Згідно з текстом Стратегії вона фактично є не лише інструментом комунікації або етнічною ознакою, а й «важливим атрибутом громадянської ідентичності», символом нації, інструментом «символічної відмови» від російського впливу, що легітимізує громадянську та національну ідентичність [21]. Наведена у тексті статистика переходу на українську мову в побуті подається як доказ «свідомої ідентифікації». Тобто мова перетворюється на політичний маркер лояльності та приналежності до спільних цінностей.

Якщо СРК визнає строкатість суспільства як факт, то СІ схильна розглядати регіональні відмінності як вразливість, якою скористався ворог. Документ наводить соціологічні дані про те, що у східних та південних регіонах значна частина населення ідентифікувала себе громадянами СРСР або мешканцями регіону, трактується, по-суті, як підґрунтя для сепаратизму. Відповідно, стратегічним завданням стає «подолання суперечностей соціокультурного, мовного, регіонального характеру» та формування єдиних ціннісних орієнтирів: соборності, самобутності, волі та гідності (ст. 6 Закону). Тобто держава прагне «переформувати» свідомість громадян, замінивши локальні та пострадянські ідентичності на уніфіковану загальнонаціональну модель, здатну протистояти «ідеологічній концепції «руського мира». Загалом Стратегія ідентичності балансує між культурною спадщиною та сучасними викликами: з одного боку – національні символи й традиції як основа; з іншого — нові громадянські практики. Але у документі не запропоновано глибокого концептуального синтезу: старі символи вживаються поруч із новими громадянськими ідеалами, без чіткої механізми їх поєднання.

Порівняльний аналіз двох стратегій виявляє глибинну концептуальну неузгодженість, яка ускладнює реалізацію цілісної державної політики і закладає певні ризики. По-перше, культура розглядається як елемент національної безпеки – це дозволяє мобілізувати її ресурси, але водночас є ризик посилення державного контролю не лише щодо культурних інституцій, а й символічного простору і, як наслідок: політику обмеження громадянських свобод. По-друге, наявне різне розуміння джерел ідентичності. У «Стратегії розвитку культури» ідентичність – це спадок, вона базується на історичній пам'яті, матеріальній та нематеріальній спадщині: ми є українцями, бо у нас є спільна історія і культура, яку треба зберегти. У «Стратегії ідентичності» вона є проектом, що базується на цінностях, громадянській освіті та готовності до спротиву: ми є українцями, бо ми обираємо ними бути і готові за це боротися. Відсутність спільного концептуального фундаменту може призвести до політичної та практичної фрагментації. По-третє, обидва документи пропонують різне ставлення до «Іншого» всередині країни. СРК передбачає інтеграцію нових груп (ветерани, ВПО) через адаптацію культурних послуг та інклюзивність. Тут «інший» є вразливою групою, яка потребує підтримки, натомість СІ розглядає носіїв «інших» ідентичностей (радянської, проросійської, регіональної) об'єктом перевиховання: «Інший» тут є потенційною загрозою безпеці, яку треба нейтралізувати через «розвінчування міфів» та «формування оборонної свідомості». По-четверте, проблематичність трактування різноманіття, яке в обох стратегіях набуває переважно декларативного характеру. Попри посилення на європейські стандарти, його трактування в обох стратегіях залишається підпорядкованим безпековій логіці. У СРК різноманіття визнається, але фокусується на «згуртованості», натомість у СІ різноманіття взагалі часто розглядається крізь призму ризиків суспільного розшарування. Відсутність чіткої політики підтримки етнокультурних спільнот, інституційних механізмів рівності та сталого фінансування створює ризики маргіналізації окремих груп. Отже ідеться про символічну єдність, але без практичного інституційного забезпечення інклюзивності, що дійсно породжує ризики поглиблення суспільної фрагментації. Відтак зазначений у стратегіях дефіциті «цілісної державної політики» для подолання розривів між групами залишається не подоланим. Така формальна інклюзивність не узгоджується із європейськими підходами, де різноманіття визначається крізь призму гарантованих прав і суб'єктності громад, а не лише як об'єкт толерантності. У цьому сенсі різноманіття постає радше дискурсивним маркером, ніж очікуваною практикою, що робить його операційність сумнівною.

Зазначені суперечності засвідчують, що обидві стратегії існують у різних дискурсивних логіках, що не лише ускладнює їхню імплементацію, а й створює методологічну невизначеність для подальшого аналізу культурної політики. Тому нагальною є потреба гармонізувати ключові поняття, визначивши їх у спосіб, що відповідатиме європейським стандартам множинності та правової рівності, забезпечить узгодженість між

стратегічними документами й відобразить складні соціокультурні зміни, яких зазнала Україна в умовах війни. Таке уточнення є не суто термінологічним, а концептуальним завданням, необхідним для формування послідовної й ефективної політики у сфері культури та ідентичностей.

Обидві стратегії діагностують симптоми та загрози – постколоніальні та посттоталітарні деструктивні наслідки, стереотипи та упередження у масовій свідомості, пропаганда держави-агресора, лінгво-, етно- та культуроцид на тимчасово окупованій території тощо. Проте вони пропонують рецепти, які часто залишаються в межах колоніальної логіки (уніфікація, централізація, виховання «правильного» громадянина). Попри загадану у текстах нормативну основу політики деколонізації, постколоніальна оптика не використана. Однак звернення до ідей Е. Саїда [25], Г. Співак [27], Г. Бгабги [32] дозволило б суттєво поглибити розуміння процесів, що відбуваються. У цій логіці національна ідентичність постає не як повернення до «автентичної сутності» (есенціалізм) і не як політична лояльність (громадянський конструктивізм), а як процес відновлення суб'єктності (агентності). Як зазначає М. Рябчук, подолання «постколоніального синдрому» вимагає не лише зміни мови, а зміни ціннісних настанов [24].

Важливим тут є концепт гібридності, розроблений Г. Бгабою. У державних стратегіях (особливо СІ) гібридність, мовна суміш чи «розмита» ідентичність тавруються як «совєтськість» чи результат ворожої пропаганди. Т. Гундорова показала, що постколоніальний підхід дозволяє працювати з цим як із колективною травмою [10], а не провинною, що змінює тональність політики з обвинувальної («подолання наслідків») на терапевтичну (відновлення гідності). З постколоніального погляду, гібридність є неминучим станом культури, що виходить з імперії [32]. Це «третій простір» (Third Space), де відбувається не просто змішування, а народження нового. Визнання гібридності не як вади, а як перехідної реальності, дозволило б державі будувати діалог із носіями перехідних ідентичностей, а не нав'язувати монолітну модель, яка може викликати відторгнення і, як наслідок, – імітацію (ефект, який Бгаба називає мімікрією). Постколоніальна нація будується не на етнічній чистоті і не ідеологічній однорідності, а на спільному бажанні позбутися залежності від метрополії.

Крім того, постколоніальний підхід актуалізує питання субалтерності (підлеглості) за Г. Співак [27]. Чи може «субалтерн» (у нашому випадку – житель окупованих територій або носій регіональної ідентичності) «говорити», чи за нього завжди говорить держава? СІ ставить завданням «реінтеграцію населення тимчасово окупованих територій», але, вочевидь, розглядає це населення як пасивний об'єкт впливу пропаганди, який потребує уваги задля його інтеграції. Постколоніальна етика вимагає надання голосу цим групам, визнання їхнього травматичного досвіду як частини спільної національної історії, а не чогось, що треба стерти.

Висновки. Таким чином політика ідентичності в Україні набуває екзистенційного характеру. Умови збройного протистояння та тривалого геополітичного конфлікту надають їй значення інструменту державного виживання. Це зближує українську модель не стільки з класичними західноєвропейськими підходами, скільки з тими європейськими кейсами, де ідентичність безпосередньо пов'язується з національною безпекою та суверенітетом. Водночас, культурна політика України щодо ідентичності перебуває у стані стратегічної амбівалентності. Вона балансує між двома концептуальними полюсами: безпековим есенціалізмом («Стратегія розвитку культури»), що передбачає збереження культурного ядра та захист спадщини, розглядаючи ідентичність як даність, яку ворог прагне знищити, та європейським/громадянським конструктивізмом («Стратегія ідентичності»), що передбачає конструювання нової політичної нації інструментами масові комунікації, розтлумачуючи ідентичність як динамічний процес. Ця двоїстість створює ризики для ефективного врядування, адже акцент на безпеці та консолідації містить ризики перетворення «різноманіття» на декларацію, що суперечить євроінтеграційним зобов'язанням України. Водночас знехтувати захистом культури під час війни також неможливо. Розв'язання цієї дилеми можливе шляхом переходу від статичного до процесуального розуміння ідентичності, коли вона розглядається не як те, що ми маємо зберегти, а як те, що ми створюємо щодня. Це дозволить поєднати повагу до спадщини з активною громадянською позицією та інтерпретувати український спротив не як «захист традиції», а як модернізаційний проект деколонізації, в якому є місце для різних культурних та мовних досвідів, об'єднаних спільною метою політичної свободи та самовизначення.

Список використаної літератури:

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму; пер. з англ. В. Морозов. Київ : Критика, 2001. 272 с.
2. Валевський О. Л. Культурна політика в Україні в умовах економічної та соціальної нестабільності. *Публічне урядування*. 2021. № 1 (26). С. 30–41. DOI: [https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1\(26\)-30-41](https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1(26)-30-41)
3. Волошенюк О. В. Переваги і недоліки політики мультикультуралізму. *Форум права*. 2019. № 3 (56). С. 6–12. DOI: <https://doi.org/10.32837/14357>
4. Геллнер Е. Нації та націоналізм; пер. з англ. Г. Касьянов. Київ : Таксон, 2003. 300 с.
5. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність. Київ : Критика, 2005. 528 с.
6. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ : Портал. 2022. 432 с.
7. Гриценко О. А. Культурна політика в Україні : аналітичний огляд / О.А. Гриценко, Г.О. Андрес, І.С. Булікіна та ін.; ред.-упоряд., кер. авт. кол. О.А. Гриценко; Укр. центр культ. дослідж. Київ : УЦКД, 2007. 160 с.

8. Гриценко О. Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2019. 256 с.
9. Гриценко О. Декомунізація в Україні як державна політика і як соціокультурне явище. Київ : Ін-т політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2019. 320 с.
10. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: *статті та есеї*. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
11. Договір про Європейський Союз (консолідована версія) URL: https://zakon.rada.gov.ua/go/994_b06 (дата звернення: 11.01.2026).
12. Здіорук С. І., Литвиненко О. М., Розумна О. П. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті: аналіт. доп. Київ : НІСД, 2012. 64 с.
13. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
14. Костиця І. О. Культурна політика України в умовах євроінтеграції. *Гілея: наук. вісник*. 2018. № 131. С. 384–387.
15. Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації: монографія. Харків : ХДАК, 2011. 287 с.
16. Кравченко О. В. Від культурної політики до політики культури. *Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів*: колект. монографія / за ред. Ю. С. Сабадаш. Київ : Маріуп. держ. ун-т, 2025. Ч. 1. С. 121–151.
17. Кравченко О. В. Націоналізм, мультикультуралізм, культурне різноманіття: політичні стратегії національної ідентифікації. *Традиційна культура в умовах глобалізації*: матеріали наук.-практ. конф. (20–21 черв. 2025 р.). Харків, 2025. С. 126–131.
18. Мельник І. В. Механізми формування державної культурної політики: зарубіжний досвід. *Вчені зап. ТНУ ім. В.І. Вернадського. Серія: Публічне управління та адміністрування*. 2022. Т. 33 (72), № 2. С. 65–69. DOI: <https://doi.org/10.32838/2523-4803/72-2-11>
19. Нагорна Л. П. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань. Київ : ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2011. 272 с.
20. Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності: *Закон України* від 13.12.2022 № 2834-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text>
21. Про схвалення Стратегії утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2023-2025 роках: *Постанова Кабінету Міністрів України* від 15 груд. 2023 р. № 1322. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/1322-2023-%D0%BF>.
22. Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025-2027 роках: *Розпорядження Кабінету Міністрів України* від 28 берез. 2025 р. № 293-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/293-2025-%D1%80>.
23. Ренан Е. Що таке нація? Націоналізм: Антологія / Упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. Київ : Смолоскип, 2000. С. 105–119.
24. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. Київ : К.І.С., 2011. 249 с.
25. Саїд Е. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи, 2001. 511 с.
26. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / Пер. з англ. М. Климчук, Т. Цимбал. Київ : Ніка-Центр, 2006. 320 с.
27. Співак Г. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С. 714–718.
28. Шевченко В. Концептуальні засади сучасної культурної політики України: пошук стратегічних орієнтирів. *Культурологічна думка*. 2021. № 19. С. 34–42. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.19.2021.235900>
29. Шостак В. М. Культурна політика України та Європейського Союзу: відповідність змісту і перспективи реалізації. *Вісник НАКККиМ*. 2023. № 1. С. 81–86. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277645>
30. Bauman Z. The Individualized Society. Cambridge : Polity Press, 2001. 272 p.
31. Berger P. L., Luckmann T. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. Garden City, NY: Anchor Books. 1966. 349 p.
32. Bhabha H. K. The Location of Culture. London: Routledge, 1994. 285 p.
33. Brubaker, R. Ethnicity without Groups. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2004. 296 p.
34. Brubaker R. & Cooper F. "Beyond 'Identity'". *Theory and Society*, Vol. 29, No. 1. 2000, pp. 1-47.
35. Gómez, Á., Brooks, M. L., Buhrmester, M. D., Vázquez, A., Jetten, J., & Swann, W. B., Jr. On the nature of identity fusion: Insights into the construct and a new measure. *Journal of Personality and Social Psychology*, 2011. 100 (5). P. 918–933.
36. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. *Identity: Community, Culture, Difference* / Ed. by J. Rutherford. London : Lawrence & Wishart, 1990. P. 222–237.
37. Hall S. Who Needs «Identity»? *Questions of Cultural Identity* / eds: S. Hall, P. Gay. London : Sage, 1996. P. 1–17.
38. Jenkins R. Social Identity. 3rd ed. London: Routledge, 2008. 246 p.
39. Kasianov G. The War Over Ukrainian Identity. Nationalism, Russian Imperialism, and the Quest to Define Ukraine's History. URL: <https://www.foreignaffairs.com/articles/>
40. Kohn H. The Idea of Nationalism: A Study in Its Origins and Background. London and NY. Routledge, 2005. 735 p.
41. Kulyk V. National Identity in Time of War: Ukraine after the Russian Aggressions of 2014 and 2022. *Problems of Post-Communism*, 2024. 71 (4). P. 296-308. <https://doi.org/10.1080/10758216.2023.2224571>
42. Laclau E., Mouffe, Ch. Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics. London : Verso, 1985. 197 p.
43. Onuch O., Kulyk V., Hale H., Sasse G. IBIF Project: Wave Two National Representative Panel Survey of the

Ukrainian Population (November 2024–January, 2025) URL: <https://ibifukraine.com/2025/01/20/ibif-project-survey-report-20-january-2025/>

44. Swann W. B., Jr., Gómez, Á., Seyle, D. C., Morales, J. F., & Huici, C. Identity fusion: The interplay of personal and social identities in extreme group behavior. *Journal of Personality and Social Psychology*, 2009. 96 (5). P. 995–1011.

45. Swann W. B., Jr., Jetten, J., Gómez, Á., Whitehouse, H., & Bastian, B. When group membership gets personal: A theory of identity fusion. *Psychological Review*, 2012. 119 (3). P. 441–456.

References

1. Anderson B. Uiaвлення spilnoty. Mirkuvannia shchodo pokhodzhennia y poshyrennia natsionalizmu; per. z anhl. V. Morozov. Kyiv : Krytyka, 2001. 272 s.

2. Valevskyi O. L. Kulturna polityka v Ukraini v umovakh ekonomnoi ta sotsialnoi nestabilnosti. *Publichne uriaduvannia*. 2021. № 1 (26). S. 30–41. DOI: [https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1\(26\)-30-41](https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1(26)-30-41)

3. Volosheniuk O. V. Perevahy i nedoliky polityky multykulturalizmu. *Forum prava*. 2019. № 3 (56). S. 6–12. DOI: <https://doi.org/10.32837/14357>

4. Gellner E. Natsii ta natsionalizm; per. z anhl. H. Kasianov. Kyiv : Takson, 2003. 300 s.

5. Hnatiuk O. Proshchannia z imperiieiu. Ukrainski dyskusii pro identychnist. Kyiv : Krytyka, 2005. 528 s.

6. Hrytsak Ya. Podolaty mynule: hlobalna istoriia Ukrainy. Kyiv : Portal. 2022. 432 s.

7. Hrytsenko O.A. Kulturna polityka v Ukraini : analitychnyi ohliad / O.A. Hrytsenko, H.O. Andres, I.S. Bulkina ta in.; red.-uporiad., ker. avt. kol. O.A. Hrytsenko; Ukr. tsentr kult. doslidzh. Kyiv : UTsKD, 2007. 160 s.

8. Hrytsenko O. Kulturnyi prostir i natsionalna kultura: teoretychne osmyslennia ta praktychne formuvannia. Kyiv : Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 2019. 256 s.

9. Hrytsenko O. Dekomunizatsiia v Ukraini yak derzhavna polityka i yak sotsiokulturne yavyshe. Kyiv : Instytut politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I.F. Kurasa NAN Ukrainy, 2019. 320 s.

10. Hundorova T. Tranzynna kultura. Symptomy postkolonialnoi travmy: staty ta esei. Kyiv : Hrani-T, 2013. 548 s.

11. Dohovor pro Yevropeyskyi Soiuz (konsolidovana versiia) URL: https://zakon.rada.gov.ua/go/994_b06 (data zvernennia: 11.01.2026).

12. Zdioruk S. I., Lytvynenko O. M., Rozumna O. P. Kulturna polityka Ukrainy: natsionalna model u yevropeiskomu konteksti: analit. dop. Kyiv : NISD, 2012. 64 s.

13. Kozlovets M. A. Fenomen natsionalnoi identychnosti: vyklyky hlobalizatsii: monohrafiia. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU im. I. Franka, 2009. 558 s.

14. Kostyria I. O. Kulturna polityka Ukrainy v umovakh yevrointegratsii. Hileia: naukovyi visnyk. 2018. № 131. S. 384–387.

15. Kravchenko O. V. Kulturna polityka Ukrainy v paradyvmakh suchasnosti: teoretyko-metodolohichni aspekty kulturolohichnoi interpretatsii: monohrafiia. Kharkiv : KhDAK, 2011. 287 s.

16. Kravchenko O. V. Vid kulturnoi polityky do polityky kultury. Suchasna kulturolohiia: doba kulturno-istorychnykh zlamiv: kolekt. monohrafiia / za red. Yu. S. Sabadash. Kyiv : *Mariup. derzh. un-t*, 2025. Ch. 1. S. 121–151.

17. Kravchenko O. V. Natsionalizm, multykulturalizm, kulturne riznomanittia: politychni stratehii natsionalnoi identyfikatsii. *Tradysiina kultura v umovakh hlobalizatsii: materialy nauk.-prakt. konf.* (20–21 chervnia 2025 roku). Kharkiv, 2025. S. 126–131.

18. Melnyk I. V. Mekhanizmy formuvannia derzhavnoi kulturnoi polityky: zarubizhnyi dosvid. *Vcheni zapysky TNU imeni V.I. Vernadskoho. Serii: Publichne upravlinnia ta administruvannia*. 2022. T. 33 (72), № 2. S. 65–69. DOI: <https://doi.org/10.32838/2523-4803/72-2-11>

19. Nahorna L.P. Sotsiokulturna identychnist: pastky tsinnisnykh rozmezhuvan. Kyiv : IPIEND im. I.F. Kurasa NAN Ukrainy, 2011. 272 s.

20. Pro osnovni zasady derzhavnoi polityky u sferi utverdzhennia ukrainskoi natsionalnoi ta hromadianskoi identychnosti: Zakon Ukrainy vid 13.12.2022 № 2834-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text>

21. Pro skhvalennia Stratehii utverdzhennia ukrainskoi natsionalnoi ta hromadianskoi identychnosti na period do 2030 roku ta zatverdzhennia operatsiinoho planu zakhodiv z yii realizatsii u 2023-2025 rokakh: Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 15 hrudnia 2023 r. № 1322. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/1322-2023-%D0%BF>

22. Pro skhvalennia Stratehii rozvytku kultury v Ukraini na period do 2030 roku ta zatverdzhennia operatsiinoho planu zakhodiv z yii realizatsii u 2025-2027 rokakh: Rozporiadzhennia Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 28 bereznia 2025 r. № 293-r. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/293-2025-%D1%80>

23. Renan E. Shcho take natsiia? Natsionalizm: Antolohiia / Uporiad. O. Protsenko, V. Lisovyi. Kyiv : Smoloskyp, 2000. S. 105–119.

24. Riabchuk M. Postkolonialnyi syndrom. Sposterezhennia. Kyiv : K.I.S., 2011. 249 s.

25. Said E. Oriientalizm; per. z anhl. V. Shovkun. Kyiv : Osnovy, 2001. 511 s.

26. Smit E. Natsii ta natsionalizm u hlobalnu epokhu / Per. z anhl. M. Klymchuk, T. Tsymbal. Kyiv : Nika-Tsentr, 2006. 320 s.

27. Spivak G. Ch. Chy mozhe pidporiadkovane promovliaty? Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. / Za red. M. Zubrytskoi. Lviv : Litopys, 2001. S. 714–718.

28. Shevchenko V. Kontseptualni zasady suchasnoi kulturnoi polityky Ukrainy: poshuk stratehichnykh oriientyriv. *Kulturolohichna dumka*. 2021. № 19. S. 34–42. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.19.2021.235900>

29. Shostak V. M. Kulturna polityka Ukrainy ta Yevropeiskoho Soiuzu: vidpovidnist zmistu i perspektyvy realizatsii.

Visnyk NAKKKiM. 2023. № 1. S. 81–86. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277645>.

30. Bauman Z. *The Individualized Society*. Cambridge : Polity Press, 2001. 272 p.
31. Berger, P. L., Luckmann, T. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, NY : Anchor Books. 1966. 349 p.
32. Bhabha H. K. *The Location of Culture*. London and NY : Routledge. 1994. 285 p.
33. Brubaker, R. *Ethnicity without Groups*. Cambridge, MA : Harvard University Press. 2004. 296 p.
34. Brubaker R. & Cooper F. "Beyond 'Identity'. *Theory and Society*, Vol. 29, No. 1. 2000. P. 1-47.
35. Gómez, Á., Brooks, M. L., Buhrmester, M. D., Vázquez, A., Jetten, J., & Swann, W. B., Jr. On the nature of identity fusion: Insights into the construct and a new measure. *Journal of Personality and Social Psychology*, 2011. 100 (5). P. 918–933.
36. Hall S. *Cultural Identity and Diaspora*. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart. 1990. P. 222–237.
37. Hall S. Who Needs «Identity»? Questions of Cultural Identity / eds: S. Hall, P. Gay. London : Sage, 1996. P. 1–17.
38. Jenkins R. *Social Identity*. 3rd ed. London: Routledge, 2008. 246 p.
39. Kasianov G. *The War Over Ukrainian Identity. Nationalism, Russian Imperialism, and the Quest to Define Ukraine's History*. URL: <https://www.foreignaffairs.com/articles/>
40. Kohn H. *The Idea of Nationalism: A Study in Its Origins and Background*. London and NY. Routledge, 2005. 735 p.
41. Kulyk V. National Identity in Time of War: Ukraine after the Russian Aggressions of 2014 and 2022. *Problems of Post-Communism*, 2024. 71 (4). P. 296-308. <https://doi.org/10.1080/10758216.2023.2224571>
42. Laclau E., Mouffe, Ch. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London : Verso, 1985. 197 p.
43. Onuch O., Kulyk V., Hale H., Sasse G. IBIF Project: Wave Two National Representative Panel Survey of the Ukrainian Population (November 2024–January 2025) URL: <https://ibifukraine.com/2025/01/20/ibif-project-survey-report-20-january-2025/>
44. Swann W. B., Jr., Gómez, Á., Seyle, D. C., Morales, J. F., & Huici, C. Identity fusion: The interplay of personal and social identities in extreme group behavior. *Journal of Personality and Social Psychology*, 2009. 96 (5). P. 995–1011.
45. Swann W. B., Jr., Jetten, J., Gómez, Á., Whitehouse, H., & Bastian, B. When group membership gets personal: A theory of identity fusion. *Psychological Review*, 2012. 119 (3). P. 441–456.

UDC 304.4:323.1(477)

STRATEGIC DISSONANCE OF UKRAINE'S CULTURAL POLICY: BETWEEN SECURITY ESSENTIALISM AND EUROPEAN CONSTRUCTIVISM

This study analyses the key concepts underpinning Ukraine's contemporary state cultural policy, focusing on the interplay between national identity and cultural diversity. Its aim is to outline methodological foundations for shaping an identity strategy aligned with European diversity principles. The empirical basis comprises the Culture Development Strategy of Ukraine until 2030 and the Strategy for the Affirmation of Ukrainian National and Civic Identity until 2030.

Methodology. The study applies critical discourse analysis and conceptual analysis, combining classical theories of nationhood with a postcolonial perspective. This approach enables the identification of conceptual frameworks through which the strategies interpret culture, identity, and diversity, as well as the detection of structural contradictions that limit the coherence of state cultural policy under wartime conditions.

Results. The analysis demonstrates that the two strategies operate within divergent discursive logics. The cultural development strategy relies on security-oriented essentialism, framing culture mainly as a tool for heritage preservation and national resilience. In contrast, the identity strategy is rooted in political constructivism, treating identity as a dynamic product of deliberate institutional modelling. These differing perspectives create a conceptual gap regarding diversity, community agency, and the representation of the «Other». Consequently, Ukraine's cultural policy displays strategic ambivalence: an excessive emphasis on security risks reducing diversity to a merely declarative value, yet neglecting the protective role of culture in wartime remains impossible.

Novelty. The study argues for transitioning from a static to a processual understanding of identity and demonstrates the analytical value of a postcolonial lens for interpreting Ukrainian nation-building during war and decolonisation.

Practical significance. The findings may contribute to the harmonisation of cultural policy documents, the development of inclusive mechanisms for supporting diversity, and the design of coherent state programmes in culture and identity policy.

Key words: cultural policy, cultural strategy, identity, national identity, identity governance, national culture, cultural diversity, essentialism, constructivism, postcolonial perspectives.

Матеріал надійшов до редакції 1.12.2025
Отримано після доопрацювання 28.12.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Павло БЕРЕСТ – доктор філософії з культурології, Навчально-науковий інститут практичної культурології та артменеджменту, Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв, Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-5218-4812>
p.berest@nakkkim.edu.ua

Pavlo BEREST – Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Educational and Scientific Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

РОЗДІЛ II. МЕТАНАРАТИВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Розглядається питання функціонування метанаративу національної та культурної ідентичності особистості в умовах діджиталізації сучасного соціокультурного простору. Викладено теоретичні підходи до розуміння ідентичності у класичній та сучасній науці, здійснено аналіз впливу цифрових медіа та віртуальних комунікацій на формування особистісних і колективних ідентичностей. Особлива увага приділяється українському контексту, в якому цифрові технології стають засобом збереження національної пам'яті, популяризації культури та протидії інформаційній агресії.

Ключові слова: національна ідентичність, культурна ідентичність, метанаратив, цифрова культура, діджиталізація, соціокультурний простір.

Актуальність дослідження. Соціокультурні, геополітичні, економічні, технологічні, інформаційні та інші глобальні зміни першої чверті XXI століття наглядно продемонстрували, що проблематика формування і збереження національної культурної ідентичності особистості та суспільства виходить на передній план життєдіяльності народів і держав. Особливу роль в об'єктивному аналізі й практичній координації даних процесів відводиться гуманітарним, зокрема культурологічним, дослідженням. Сучасна людина існує в умовах діджиталізації, мобільності, інформаційної насиченості (або навіть перенасиченості), інтенсивності культурних контактів та активної цифрової трансформації. Ці процеси невинно змінюють як форми комунікації, трансляції культурних сенсів, так й алгоритми формування індивідуальної свідомості та колективної пам'яті. Національна культурна ідентичність, яка в попередні століття була основою консолідації суспільств, націй, підґрунтям постання й розвитку країн, нині стикається з викликами й загрозами з боку віртуалізації, діджиталізації, відстороненості особистості від безпосередніх процесів життєдіяльності соціуму. Таким чином, національна культурна ідентичність особистості зазнає радикальних змін, адже сучасні технології створюють умови для виникнення множинних, штучних ідентичностей, впливу на людину й суспільство гібридних ворожих інформаційних кампаній та інших деструктивних заходів. Таким чином, усебічний, в тому числі культурологічний, аналіз впливу процесів діджиталізації, цифровізації, інформатизації соціокультурного простору на розвиток національної культурної ідентичності особистості може стати ключем для вироблення дієвих механізмів й конструктивних підходів до подальшої розбудови успішної, сильної, процвітаючої країни.

Метою розвідки є виявлення особливостей трансформації національної культурної ідентичності в умовах цифрової доби, діджиталізації, цифровізації соціокультурного простору, виявлення їх впливу та значення на розвиток особистості в контексті сучасних українських реалій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанням дослідження культурних, ментальних, суспільних, поведінкових, політичних, економічних, психологічних та інших змін, пов'язаних із діджиталізацією, поширенням цифрових технологій, засобів комунікації присвячена увага багатьох дослідників. Загальносуспільна важливість та міждисциплінарність означеної проблематики творить доволі широкий спектр публікацій, що розглядають різноманітні аспекти взаємодії особистості та цифрової культури.

До прикладу, закордонні вчені привертають увагу до впливу діджиталізації на якість гуманітарних досліджень [21]. Коли розглядається багатогранний вплив цифровізації на гуманітарну науку, виявляючи як потенційні можливості, так і значні виклики. Адже цифрова культура змінює гуманітарні науки в кількох ключових вимірах: розширення доступу до матеріалів культурної спадщини, забезпечення нових аналітичних методів, сприяння міждисциплінарній співпраці та виклик традиційним інституційним структурам. Де до основних викликів належить ризик методологічної поверховості, технологічного детермінізму та питання щодо довгострокової стійкості цифрових проєктів. Більше того, оскільки цифровізація розширює доступ до матеріалів культурної спадщини, виникають складні етичні питання щодо репрезентації, власності та контекстуальної цілісності. В той же час, діджиталізація найефективніше покращує якість гуманітарних досліджень, коли цифрові методи доповнюють, а не витісняють гуманістичну інтерпретацію. Тобто співдія йде через інтеграцію, а не заміну [21; 8], а також переосмислюють цифрову гуманітаристику у філософській

перспективі [23], коли сучасна наука стикається з теоретичними, технічними та методологічними викликами, до яких належить дисбаланс між технологічним й теоретичним розвитком. У той же час, оптимальним може бути залучення сучасних технологій для формування нових культурних ресурсів та послуг для людини, що будуть сприяти конструктивним інноваціям і суспільному прогресу [23; 5].

Крім цього, чимало уваги іноземні науковці приділяють питанням напрацювання стратегій, аналізу можливостей та викликів, що постають під час цифровізації культурної спадщини за допомогою програмних рішень та застосунків метавсесвіту [18]. З одного боку, використання можливостей інтернету в практиці цифровізації для збереження культурної спадщини є позитивним. З іншого боку, існує низка факторів ризику та проблем, які необхідно врахувати. Адже, вкрай важливо забезпечити автентичність та історичну точність віртуальних зображень об'єктів культурної спадщини. Під час використання новітніх технологій існує ризик того, що спрощення або неточності у віртуальних моделях можуть підмінити культурний чи історичний контекст, що може призвести до спотвореного розуміння цієї спадщини. Крім того, корисність цифрових моделей також може бути сумнівною з точки зору ширшого контексту об'єкта спадщини, такого як географічне розташування, його зв'язок із навколишніми будівлями чи ландшафтами та історична еволюція з часом. Тож під час діджиталізації потрібно враховувати необхідність збереження точних інтерпретацій та незмінної презентації об'єктів спадщини чи артефактів [18; 9]. Та розмірковують над наслідками глобальної мобілізації (поширення мобільних технологій) та цифровізації населення [22]. Коли, внаслідок швидкого розповсюдження передових технологій, постає необхідність переосмислення таких напрямів як міжкультурна комунікація, навчання, подолання криз, психологічна підтримка тощо. Також по новому можуть проявлятися співпраця, управлінські ролі, кар'єрні траєкторії. А такі інструменти як чат-боти, штучний інтелект мають потенціал кардинально трансформувати різні аспекти нашого життя, покращуючи або погіршуючи його, в залежності від правильності застосування інструментів цифровізації та викликів, що постають у процесі глобальної мобілізації [22; 6-7].

Отже бачимо, що важливим питанням постає інше ставлення та розуміння культури, культурної ідентичності, культурної спадщини в пост-цифрову епоху [20]. Адже тотальне перебування в цифровому світі може посилити деструктивне домінування негативних (або обмежених) культурних стереотипів, збільшити суспільні розбіжності та нерівність. Щоб протидіяти цим наслідкам, потрібно напрацьовувати й реалізовувати конструктивістський підхід до розуміння культурної ідентичності, підкреслюючи багатогранну природу культурної приналежності, сприяти поширенню критичної медіаграмотності та побудові згуртованих суспільств [20; 1].

Аналогічно й вітчизняні дослідники з різних галузей наук приділяють значну увагу питанням розвитку цифрової культури та її впливу на розвиток особистості й суспільства. Так, досліджуючи цифрову культуру в контексті глобалізації: зміна ідентичності та культурних практик в українському суспільстві, автори стверджують, що цифрова культура проявляє себе не лише як важливий інструмент модернізації суспільства, але й також як засіб адаптації, самовираження, соціальної активності й національного опору, особливо за умов критичних ситуацій [13; 533]. Окремо наголошується, що одним із найбільш ефективних інструментів формування ідентичності є свідоме засвоєння особою як раціонального знання, так й емоційних переживань [11; 4]. А культурна ідентичність розглядається як база для формування національної стійкості (резильєнтності) та становлення дієвої культурної політики, що сприяє зміцненню суспільних та державних інституцій [7; 310]. Тож важливим залишається завдання збереження власного україноцентричного погляду на ті чи інші проблеми розвитку соціуму та прагнення зберегти свідому національну ідентичність в загальноєвропейській та світовій культурній сфері [3; 4]. Цей аналіз тематичних публікацій не є вичерпним, оскільки зацікавлення науковців темою розвитку цифрових технологій та їх впливу на культурне поле особистості зростає відповідно до все більшого проникнення діджиталізації в усі сфери людської життєдіяльності. Тож постійно з'являються нові цікаві різнопланові, зокрема й культурологічні, дослідження окресленої проблематики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Світові геополітичні події 20-х років XXI століття наочно продемонстрували, що питання ідентичності, усвідомлення особистістю власної приналежності до тієї чи іншої спільноти, народу, держави залишаються на передньому плані трансформацій соціокультурного простору. Виходячи з цього, гуманітарні, зокрема метакультурологічні дослідження, мають приділяти більш пильну увагу даній проблематиці й винаходити нові, більш ефективні підходи до збереження та розвитку ідентичності особистості.

Оскільки сучасна людина існує в умовах глобалізації, мобільності, інтенсивних впливів цифрових технологій, то процеси зміни форм комунікацій, методів ретрансляції культурних сенсів мають суттєвий вплив й на формування колективної пам'яті та самосвідомості. За цих обставин, національна, культурна ідентичність, що в попередні століття була основою консолідації суспільств, розвитку народів, зміцнення країн, постає перед ультра модерновими викликами віртуалізації та діджиталізації. Отже, ідентичність особистості зазнає радикальних змін, а сучасні технології створюють умови для виникнення множинних, гібридних, розмитих, псевдо ідентичностей.

Уже зараз, поширення процесу діджиталізації всіх сфер соціокультурного життя особистості діє двояко. З одного боку дані процеси сприяють появі безлічі нових опцій, перспектив, можливостей.

Вносять позитивні зміни в економічний, суспільний, культурний розвиток, покращують рівень продуктивності й ефективності багатьох сфер життєдіяльності людини. З іншого боку, тотальна діджиталізація, перенесення всієї інформації, в тому числі й особистої, документальної, офіційної в цифровий простір стає джерелом генерування нових викликів, небезпек і загроз [12].

Враховуючи вищезазначене, дослідження впливу діджиталізації на культуру та формування ідентичності особистості набувають особливої актуальності. Адже сучасні метакультурологічні дослідження повинні охоплювати не лише аналіз культури цифрового суспільства, й не вичерпуються лише дослідженням впливу цифрових технологій, застосунків, гаджетів на людину й соціум, але й звертати прискіпливу увагу на різні аспекти життя людини в цифровому просторі, результати її діяльності, створені нею цифрові артефакти, враховувати вплив діджиталізації на всі сфери як суспільного життя і існування самої людини [6; 58]. І як наслідок все проникаючої цифровізації, спостерігається перевага емоцій над фактами, імітації дій над справами. Коли фундаментальні основи самоідентифікації можуть формуватись й функціонувати не завдяки ґрунтовному розумінню суті процесів та їх наслідків, а через емоційне залучення (ставлення відповідних смайликів під важливими новинами) або через псевдо символічні акти (зміна аватара, участь у хештег-кампаніях тощо). Ці емоційно насичені мікронаративи не змінюють реальність, а лише створюють ілюзію дії чи реакції на ті чи інші суспільні події.

Більше того, в 20-х роках ХХІ століття розуміння культурної ідентичності еволюціонувало за межі класичних монолітних інтерпретацій, охоплюючи все більш динамічну та плюралістичну перспективу [20]. Адже, ще в часи академічної кристалізації цього поняття, за твердженням Й. І. Гердера культурна спільнота формувалась на основі мови, звичаїв, традицій. При цьому мова визначалась як один із ключових елементів національної ідентичності та індивідуальності [4]. А т. з. «криза ідентичності», за визначенням Е. Сміта, є породженням втрати суспільством опори на традиційну релігію, формуванням «наукових» підходів та «революцій» свідомості. Коли постмодерний могутній виклик традиційним космічним образам, символам і сенсам призводить до занепаду будь-якої ідентичності та постання світу, що роздирається кризами через неспроможність дати собі елементарні відповіді на питання «хто я? хто ми? яка наша мета і роль у житті і в суспільстві?» [15]. Тож й національна культурна ідентичність перетворюється на фальшивий активізм у мережі, стає пасивною формою приналежності до чогось величного, коли перепост важливої суспільної інформації (збір коштів, заклик підписати петиції, підтримати корисну ініціативу) не призводить до особистої участі в наповненні рахунку, до поставлення власного підпису чи якоїсь іншої результативної дії, а лише є імітацією суспільної відповідальності, формування віртуального метанаративу власної участі в «мережевій солідарності».

Спостерігаючи цю деконструкцію базового фундаменту життєздатності народу та фрагментацію мислення, можна дійти висновку, що цифровий простір унеможливорює існування єдиного, неподільного національного метанаративу. Адже пересічний споживач цифрової культури не здатен досягнути всю ретроспективу, велич та значення національної історії та культури лише з декількох популярних джерел.

Проводячи чимало часу в соціальних мережах сучасна людина отримує тисячі мікронаративів: мему, короткі відео, суб'єктивну інтерпретацію історичних постатей, подій, фактів, подання їх у викривленому вигляді, що часто є свідомою ціллю інформаційних спецоперацій з впливу ворожих спецслужб чи інших деструктивних організацій. Отже, особистість стає об'єктом дезінформації, що розмиває та нівелює її культурну самоідентичність.

Водночас, слід розуміти, що глобалізація та діджиталізація, створюючи нові умови, надають і нові можливості для розвитку особистості й суспільства. Б. Андерсон, підкреслюючи потребу наративного викладу ідентичності, зазначає, що нація існує та еволюціонує саме завдяки спільним об'єднуючим наративам та символічним практикам [1]. Таким чином, переконуємось, що у сучасному суспільстві національна ідентичність виконує функцію соціальної інтеграції, збереження культурної пам'яті, легітимації державних інститутів.

Загалом, усі ті зміни, викликані діджиталізацією всіх сфер життєдіяльності особистості й країни, вимагають усебічного ґрунтового дослідження того, як культурна ідентичність конструюється та реконструюється через комунікативні дії в різних соціальних контекстах. Стикаючись з ситуацією, коли цифрова культура формує ті наративи, які спонукають повсякденні дії та надають їм сенсу, індивіди постійно перебувають у процесі навмисної чи ненавмисної комунікативної взаємодії з «метавсесвітом», створеним сучасними технологіями. А лінії перетину цих культурних траєкторій утворюють складну мережу впливів, де індивід може активувати різні практики залежно від контексту. Користувачі черпають інформацію зі всіх сфер, намагаються інтерпретувати та зрозуміти її, створюючи динамічний зворотний зв'язок між своїм життєвим світом та цифровим простором [20]. Важливу роль у цих процесах відіграють також й попередній досвід, освіта, уподобання та сталі переконання індивіда, які можуть схилити шальки терезів в цій складній цифровій мережі в той чи інших бік.

Таким чином переконуємось, що сучасна діджиталізація визначається як процес інтеграції цифрових технологій у всі сфери людського життя, яка призводить до фрагментації інформаційного потоку, трансформації (або імітації) соціальних реакцій, персоналізації контенту, інформаційного впливу через відповідні алгоритми, застосунки та інші інструменти. А метанаратив, у контексті даного дослідження, може розглядатись не лише як панівна ідеологічна рамка (ідея розвитку народу чи державотворення), але й як уніфікація мільйонів індивідів у соціальних мережах, формування їх спільних цінностей чи планів (або їх відсутності) на майбутнє.

Відомо, що культурна ідентичність формується на перетині індивідуального досвіду та колективних наративів. Оскільки, в сучасному глобалізованому цифровому світі людина стикається з різноманітними культурними кодами, символами та практиками, які формують багатовимірну ідентичність, новітні технології можуть як сприяти поширенню універсальних, конструктивних моделей поведінки, так й популяризації бездумного споживання, відсторонення від участі в вирішенні долі й майбутнього власної громади чи держави, посилювати пасивність та безініціативність. З іншого боку, спостерігаються процеси, коли нова цифрова культура формує особистість, що є відкритою до нових викликів, мобільною та здатною до адаптації. Саме знаходження тих важелів, спроможних мінімізувати негативні впливи, виокремити та посилити позитивні наслідки розвитку діджиталізації і є однією з ключових задач гуманітаристики та метакультурології на сучасному етапі їх розвитку.

У цьому контексті індивіда можна розуміти як базовий вузол у мережі інформаційних цифрових платформ, що одночасно перебуває під впливом культурних наративів кожної з них. Такий динамічний вплив ставить під сумнів уявлення про сталу сутність ідентичності. А безперервна взаємодія між особою та цифровими колективними впливами призводить до постійно змінного інформаційного ландшафту [20]. Тож, перебуваючи в умовах, коли діджиталізація визначає сучасний етап розвитку цивілізації, а цифрові технології мають суттєвий вплив на всі сфери суспільного життя: економіку, політику, культуру, освіту, саме соціальні мережі, онлайн-платформи стають головними інструментами формування особистості та її ідентичності.

Зважаючи на те, що діджиталізація (цифрова культура) є невід’ємним процесом практичної імплементації сучасних технологій в умовах їх стрімкого розвитку, що охоплює як життєдіяльність окремого індивіда, так й розвиток суспільств, бізнесу, країн та міжнародної комунікації, саме вона наразі виступає ключовим драйвером змін в світі та формує нові етапи глобалізації [12]. Виходячи з цього, цілком логічно очікувати, що цифрова культура ініціюватиме та сприятиме постанню нових норм, цінностей, культурних кодів, сенсів, установок, що будуть характерними саме для її особливостей [6]. А перехід від традиційних метанаративів до породжених цифровим простором, для яких часто характерні фрагментарність, поверховість, маніпулятивність, спричиняє наративний дисонанс. У цих умовах, ідентичність перестає бути сталою, стабільною даністю, отриманою під час виховання, від інституцій, освіти, попередніх поколінь. Вона перетворюється на динамічний, легко рухливий субстрат, який індивіду можуть штучно готувати й подавати в мережі різні сторони, що беруть активну участь в наповненні цифрового простору власними ідейними та інформаційними складовими.

У той же час національна культурна ідентичність здатна формуватися як пасивно, так й активно в залежності від рівня усвідомлення власної приналежності до нації та держави; розуміння спільності історичної, культурної пам’яті, наявності й розвиненості спільної масової культури, поширення та популяризації національної ідеї тощо [14; 118]. Окрім цього, здатність суспільства та держави сформувати в особистості відповідне ставлення до ключових історичних, політичних подій, явищ, персоналій, обізнаність зі загальною та локальною історією власного народу, допомагає краще протистояти інформаційних гібридних загрозам, зрозуміти сучасні виклики, позитивно впливає на процеси національної ідентифікації [16; 84]. Особливої актуальності набуває дана проблематика в світлі подій останнього десятиліття, коли в українському суспільстві відбуваються процеси переосмислення ставлення до власної історії, сьогодення й питань ідентичності, з огляду на постійні деструктивні впливи, військові, безпекові та інші чинники. У зв’язку з чим, важливим постає розуміння ролі національної культурної ідентичності в формуванні й зміцненні національної та загальнодержавної стійкості [7; 310]. Тотальна діджиталізація дала змогу агресивним силам перетворити інформаційне поле в арену інтенсивної гібридної війни. Спостерігаємо ситуацію, коли українські культурні цінності, історична пам’ять, національна ідентичність перебувають під постійними атаками зовнішнього перекручування, маніпулювання, підміни фактів імперськими міфами. На жаль, відбуваються постійні спроби дискредитації історичної, культурної пам’яті українців. А ворожі спецслужби використовують цифрові технології для поширення викривлених, фальшивих метанаративів, що напряду ослаблюють чи підривають основи національної ідентичності.

У цьому контексті, доречно буде згадати одного з фундаторів вітчизняної практичної культурології Д. Донцова, який ще на початку XX століття був переконаний, що Україні не бракує ні природних, ні духовних умов, щоб стати в один рівень з іншими розвиненими європейськими країнами. І як тільки ми зуміємо сконсолідуватися, зорганізуватися в суцільний господарський, державний механізм, то це «дасть Європі тривай мир» [8; 540]. Зі свого боку, сучасний український культуролог В. Личковах, вводячи в науковий обіг поняття «етнокультурографія», розглядав її як один із дієвих засобів формування національно-культурної ідентичності [10; 196]. Таким чином, оскільки не лише процеси формування, але й постійного підтвердження ідентичності є обов’язковими для успішного функціонування будь-якої незалежної держави, то питання збереження власної ідентичності постає одним із ключових для науковців: як теоретиків, так і практиків [11; 4]. Особливо актуальним означені завдання формуються перед науковцями у цифрову добу, коли етапи становлення ідентичності набувають нових якостей та характеристик. Адже сучасна людина існує у множинних просторах, як реальному, так віртуальних, де кожен із цих просторів формує окремий пласт або складову частину ідентичності.

Перебуваючи в умовах, коли відмінності акцентуються, а часто й штучно поляризуються, вони здатні перетворюватись на певні символічні ознаки окремих груп, що за допомогою сучасних технологій гуртуються та підтримують свою окремішність. Тож плюралістичність сучасних цифрових суспільств проявляється в тому, що виникає множинність локальних ідентичностей, а їх тиск на особистість стає все більш помітним. До того ж, традиційні механізми засвоєння культурних цінностей та базових основ ідентичності є порушеними [9; 317]. Тож їх місце займають функціональні можливості цифрових технологій, а також ті, хто найбільш вправно, швидко й агресивно нав'язує користувачам інтернету власні сенси та наративи.

Важливим для нас також є те, що цифрові технології змінюють способи трансляції та сприйняття суспільно важливих наративів. Особисте, часто необґрунтоване егоцентричне, сприйняття людини, її емоції та рефлексії стають головним мірилом й критерієм важливості чи значущості. Якщо в доцифрову епоху прийняття того чи іншого факту суспільного життя було результатом участі людини в суспільному дискурсі, то тепер має значення чи воно «переживається» користувачем соціальних мереж. Тобто публічне життя, суспільні події підпорядковані «цілям самоствердження конкретної особистості» [9; 415]. Загалом, соціальні мережі та інший цифровий функціонал дозволяють людині конструювати та приміряти різні образи себе, експериментувати з ідентичністю, створювати нові форми самовираження. Це з одного боку розширює можливості для розвитку особистості, з іншого ж породжує ризики фрагментації ідентичності та ментальної нестабільності.

Уже тривалий період інтернет і соціальні мережі стають простором для формування нових образів нації, символів та міфів. Отже, діджиталізація повсякденного життя та переніс у віртуальний простір процесів формування національної ідентичності стають безпосередньо пов'язані з небезпеками інформаційних війн та маніпуляцій. В сучасних реаліях боротьба за незалежність, національну ідентичність, право на самовизначення відбувається не лише у політичній, територіальній, економічній, релігійній площині, але й у цифровому просторі. І тут особливого значення набуває медіаграмотність та розвиток критичного мислення.

Сучасним дослідникам треба думати на питаннями формування нового типу людини: творця цифрової культури з креативним мисленням, з належним рівнем цифрових компетентностей, спрямованої на свідоме опрацювання інформації, здатної адаптуватися до динамічного ритму трансформацій інформаційного тла. А для цього нагальним є модифікація парадигми підготовки кадрів, якісні реформи систему освіти, орієнтовані на формування базових компетенцій, що дозволяють постати цілісній особистості та успішній державі. Незаперечним є той факт, що від якості наповнення цифрової культури змінюється свідомість особистості, трансформується поведінка, світогляд як окремої людини, так й суспільства в цілому. В гіршому випадку, кіберпростір починає підміняти реальність, змушуючи особу втрачати свободу волі, перетворюючись на об'єкт для маніпулятивних впливів [5; 5]. Тим більше, це є актуальним зараз, коли Україна переживає процеси захисту власної культурної ідентичності в умовах військової агресії та окупації частини територій.

Поряд із цим, важливою постає концепція З. Баумана про те, що у світі плинної цифрової дійсності ідентичність перестає бути чимось успадкованим, фіксованим, визначеним суспільством чи традицією. Натомість, вона перетворюється на завдання: створити та ствердити. Кожна людина стикається з тим, що змушена самостійно конструювати, віднаходити власну ідентичність, постійно підтверджувати та оновлювати її, обираючи з безлічі доступних в мережі Інтернет варіантів. Як наслідок, індивід несе повну (часто не зовсім посилену) відповідальність за успіх чи провал власного життєвого шляху. Очевидно, що невизначеність породжує тривогу й страх. Тож важливим є вміння правильно оцінити реальність (зокрема й віртуальну) та перетворити тривоги (відсутність сталих орієнтирів) на джерело свободи (можливість покращити себе) [17].

Який би шлях не обрала людина, більшість сучасних процесів формування ідентичності, значною мірою, відбуваються під час її перебування у глобальному цифровому просторі. Звісно, самоідентифікація часто обумовлена рівнем та стилем життя, освітньою, культурною та іншими складовими. Тим не менш, тотальна цифровізація суспільств поділяє людей на тих, хто творить цю реальність, й тих хто пасивно споживає приготовлений для них інформаційний, сенсовий (чи безсенсовий) продукт. Тож війна за самовизначення та ідентичність людини не є витвором апокаліптичних художніх літературних творів чи кінофільми, а постає закономірним наслідком розвитку сучасних технологій та соціокультурних процесів загалом.

У час, коли цифрові технології стали ключовим інструментом у боротьбі за соціокультурний простір, соціальні мережі, інтернет-платформи, застосунки можуть використовуватись як для консолідації суспільств, поширення правдивої інформації про події, протидії пропаганді, так й інформаційної агресії, деструктивних впливів, маніпуляції, залякування, терору. За таких умов важливою, якщо не вирішальною, постає роль справжніх лідерів громадської думки, українських митців та науковців, які, використовуючи цифрові інструменти, здатні впливати на позитивні зміни навколишньої реальності. Таким чином, діджиталізація стає не лише викликом, а й ресурсом для збереження та зміцнення національної ідентичності.

Водночас, не можемо ігнорувати ті тенденції, коли цивілізовані демократичні держави, процеси

збереження культурної ідентичності стикаються з постійними цілеспрямованими інформаційно-психологічними спецопераціями в глобальній мережі, спрямовані проти самих засад їх існування. Використовуючи норми, правила й закони усталених демократій, тоталітарні режими користуються ними як зброєю, адже самі не дотримуються жодних міжнародних норм чи угод. За таких обставин, як зазначає М. Кастельс, чим більше суспільства намагаються відновити свою ідентичність у потоці глобальної неконтрольованої інформації, тим більше вони потребують архітектури, яка показувала б їхню власну реальність. Але в той же час надмірно вибудувана архітектура, що намагається занадто точно або безпосередньо виразити коди власної культури, сприймається як занадто примітивна, не вкладається в культуру серфінгу, характерну для сучасної цифрової поведінки [19]. Як справедливо відзначають автори праці «Комунікація і культура в глобальному світі», коли на авансцену виходить постправа, коли головним критерієм оцінки тієї чи іншої інформації стає мірило «цікаво», то це витісняє з соціокультурного простору та позбавляє, для користувачів інтернету, сенсу такі наріжні, для стійкості суспільств, поняття як істина, справедливість, корисне тощо. В самому слові постправа присутнє слово «пост», яке позначає публікацію «цікавого» повідомлення в мережі інтернет. Коли місце вдумливого розуміння, пошуку фактів та критичного мислення заступає гонитва за враженнями, то настає епоха нового варварства. Цікавість як тотальна, вирішальна підстава реакції та схвалення (лайків) демонструє безпорадність особи. А екран цифрового пристрою стає для людини головним способом взаємодії зі світом. Тож відбувається ерозія свідомості та настає панування фейків, які здійснюють свою експансію в усі сфери суспільного життя. За таких умов, діджитал технології перетворюються на інструментарій змагання за увагу, зацікавлення чи визнання того чи іншого інформаційного вкиду й перманентний перерозподіл сенсів, значень та місць (рейтингу) присутності в цифровому просторі [2; 328-329].

Ось чому, як це не парадоксально, цифрова інформаційна архітектура, яка, здається, має бути найбільш насиченою значенням, логікою, фактами, на практиці, за визначенням згаданого вище М. Кастельса, є «архітектурою наготи». Для виправлення ситуації потрібна якісна реконструкція інститутів громади, підпорядкування технологій контролю людських потреб, створених на базі фундаментальних ідентичностей та цінностей цих спільнот. Але для того, щоб відбувся перехід до цієї ідентичності, має виникнути нова культурна політика, що здійснюється в новітньому цифровому просторі символами, але при цьому пов'язана з цінностями, що сформувались із життєвого досвіду попередніх поколінь [19]. Тож виходом із деструктивних впливів та інформаційно-психологічних атак є проактивна позиція, віднаходження справжніх сенсів у культурно-історичній спадщині, не споживання заготовлених кимось образів, а їх формування у віртуальному просторі, збереження та розвиток власної національної ідентичності на противагу технологічному детермінізму та імперським міфам агресорів. І звісно ж, базовим є усвідомлення, швидке опрацювання та відповідне реагування на ті структурні, технологічні, геополітичні та інші змін, що відбуваються в світі з усе більш наростаючою швидкістю.

Наочним прикладом подібних змін є роль штучного інтелекту в розвитку цифрових технологій та поширенні метанаративів у глобальному інформаційному просторі. Вже зараз ШІ формує та масово транслює власні версії історії, сучасних подій, соціокультурних процесів, пропонує споживачам всеосяжні домінуючі наративи. Масове виробництво контенту, мільйонів текстів, фейкових зображень і відео стало новим зручним та впливовим засобом у поширенні неправдивої чи спотвореної інформації. До того ж, здатність ШІ миттєво адаптувати глобальний метанаратив під локальні культурні, мовні, цінності, соціальні особливості, роблячи його більш переконливим для конкретної аудиторії, дозволяє деструктивним силам поставити ці процеси на конвеєр. Різноманітні боти (автоматизовані системи) працюють без зупинки, забезпечуючи безперервне «промивання мізків» та підживлення потрібної замовнику інформаційної кампанії впливу. Відомо, що спеціальні алгоритми ШІ та соціальних мереж можуть відігравати ключову роль у тому, який саме контент буде бачити користувач, підкреслюючи потрібні наративи та ізолюючи його від альтернативних поглядів. У результаті дані алгоритми формують сталі асоціації, сприйняття, реакції, напрацьовуючи єдино можливу для споживача (віртуальну) реальність. Цю небезпеку усвідомили всі провідні країни світу, які прагнуть розробити власні моделі ШІ, одночасно зменшуючи вплив розробок конкуруючих держав з антагоністичними політичними системами влади. І така реакція є цілком обґрунтованою, адже алгоритми ШІ залишаються закритими для сторонніх, роблять неможливим відстежити чи зрозуміти, чому певний метанаратив набуває поширення або починає домінувати в тій чи іншій соціальній мережі, що ускладнює сам процес критичного аналізу чи ефективну боротьбу з дезінформацією. Тож штучний інтелект стає не лише засобом передачі інформації, він формує сприйняття реальності мільйонів людей, потенційно формуючи ідеологічні та культурні наративи в глобальному масштабі.

Сучасна доба діджиталізації докорінно трансформує способи формування, збереження й відтворення національної ідентичності. Цифровий простір, що дедалі більше визначає структуру соціальних комунікацій, стає головною ареною, де відбувається перехід від традиційного до віртуально-мережевого способу існування культури. У цьому контексті метанаратив національної ідентичності набуває нового статусу: він стає не лише історичною або культурною константою, а й динамічною моделлю, що постійно переписується внаслідок інтерактивних комунікацій, цифрових практик і глобальних інформаційних потоків.

Загалом, спостерігаються тенденції, коли діджиталізація спричиняє зсув у парадигмі культурної пам'яті: від класичної моделі передачі досвіду (від покоління до покоління) до мережевої структури, де користувачі одночасно є творцями, споживачами та інтерпретаторами сенсів. За таких умов, метанаратив, який традиційно утримував цілісність національної історії, нині розпадається на мозаїку індивідуальних і колективних історій, кожна з яких репрезентує власну версію. Відтак метанаратив національної ідентичності переміщується з офіційного, державного, освітнього рівня до сфери масових цифрових комунікацій. Діджиталізація призвела до ключової ролі мемів, відео, зображень, що стають складовими колективної пам'яті. У цьому сенсі метанаратив перетворюється на поліфонічну (какофонічну), гіпер-роздуту структуру, в якій історія, культура, сучасні тренди, особистісний досвід, фейки, вкиди та свідома дезінформація складаються в спільний потік.

Складності цій ситуації додає й т. з. феномен емоційного розуму, коли фундаментальні роздуми й дослідження замінюються різноманітними симуляціями та псевдоінтелектуальними практиками, що в підсумку призводять до саморуйнації особистості [2; 343]. Спостерігаються ситуації, коли голос розуму завжди може перекрити чийсь гучний емоційний крик, помножений на можливості цифрових технологій. У зв'язку з цим, залишається важливою роль інтелектуалів в інформаційному просторі, а також формування самого цього простору відповідно до раціональних законів життєдіяльності суспільства [2; 353]. В той же час, максима загальнолюдськості передбачає функціонування в режимі постійного самовизначення та самовдосконалення. Коли ідеалу людяності, вершини цивілізації не можливо досягнути як остаточного, завершеного стану. До них можна наближатись, у ній можна лише здійснюватися в конкретиці даних обставин та сьогоденного існування [2; 362]. Оскільки національна культурна ідентичність перестає бути лише спадково заданою, результатом родинного виховання, освітнього процесу тощо, вона конструюється через цифрові мережі, особистий вибір, участь, взаємодію. Водночас у цьому процесі виникають ризики, коли через штучно обмежені алгоритми користувачі бачать лише ті наративи, які їм демонструють, що призводить до формування інформаційних бульбашок і фрагментації колективної свідомості, постановки локальних груп, які не мають спільного культурного коду.

За визначенням дослідниці Л. Конті, сучасна ера характеризується безперешкодною інтеграцією цифрових технологій у повсякденне життя, де межі між цифровою та фізичною реальністю дедалі більше розмиваються. У цьому контексті ідентичність стає ще більш гнучким та умовним поняттям, ніж будь-коли раніше. Цифрові платформи надають простір для експериментів з різними аспектами ідентичності, дозволяючи людям взаємодіяти з різноманітним культурним контентом. Ці соціокультурні зміни у віртуальних та фізичному просторах не лише впливають на існуючі регіональні культури, але й формують абсолютно нові культурні форми, що вірусно поширюються мережею. Платформізація, зростаюче домінування окремих цифрових застосунків як посередників в онлайн-взаємодії, ще більше обмежують та атомізують сприйняття реальності. Ця динаміка створює парадоксальну ситуацію, коли цифрові платформи нібито пропонують безпрецедентні можливості для різноманітного культурного самовираження, проте часто відтворюють та посилюють існуючі соціальні ієрархії та дисбаланс влади.

Таким чином, алгоритмічні налаштування можуть призвести до недостатнього просування контенту з певних спільнот, водночас до надмірного просування контенту, який відповідає протилежним культурним наративам. Більше того, комерціалізація культурного самовираження на цифрових платформах часто сприяє тим, хто вже має відповідний фінансовий ресурс для просування потрібних їм повідомлень. Глобальне охоплення цих платформ викликає питання щодо гомогенізації культурного простору. Однак у цьому контексті трансформаційний потенціал цифрової культурної участі не заперечується, але значно обмежується. Хоча цифрові платформи, безсумнівно, розширили діапазон голосів, що сприяють культурним наративам, структури та механізми, за допомогою яких цей внесок робиться, поширюється та споживається, часто служать для посилення, а не для оскарження існуючої динаміки. Це підкреслює необхідність критичної взаємодії з цифровими платформами не лише як нейтральними інструментами культурного самовираження, але й як складними соціально-технічними системами, що глибоко вбудовані та відображають ширші суспільні структури. У світлі цих викликів життєво важливо сприяти конструктивістському розумінню індивідуальної ідентичності. Потрібно визнати, що критична міжкультурна освіта та медіаграмотність відіграють вирішальну роль у цьому процесі. Крім того, платформи та творці контенту несуть відповідальність за врахування ширших наслідків власних дій, які напряду впливають на затвердження культурних стереотипів. Зокрема, й штучний інтелект, що базується на існуючому контенті та відтворенні закладених у нього стереотипів, потребує надійних механізмів, щоб зробити його компетентним, неманіпулятивним та об'єктивним [20].

Отже, метанаратив національної культурної ідентичності в умовах діджиталізації постає як багатошарова, відкрита система, що поєднує історичну пам'ять, цифрову комунікацію та індивідуальний досвід. Ідентичність у цифрову добу стає гнучкою, комунікативною й креативною. Вона розгортається не як завершений текст, а як широка наративна мережа, у якій кожна особистість є автором і носієм певного сенсу. Тож головне завдання для збереження культурної ідентичності в епоху діджиталізації: забезпечити спадковість національної культури, не втративши її живої здатності до оновлення й діалогу.

У сучасних умовах, коли влада більше не може залишатись уособленням бюрократичних практик

та неефективних рішень, а повинна стати результатом дієвої самоорганізації та продуктивного розвитку суспільства, мають формуватися раціональні підходи як до внутрішньо політичних, освітніх реформ, так й до реагування на глобальні, в тому числі й цифрові виклики [2; 339]. Поширення цифрових технологій полегшують й гібридні війни, сутність яких полягає у впливу на ключових суб'єктів у глобальному або регіональному контексті за допомогою інформаційно-психологічного та іншого пресингу [5; 7]. Тож упроваджуючи у повсякденне життя цифрові рішення, перш за все, треба стратегічно проаналізувати, ідентифікувати, передбачити ймовірні короткочасні та довгострокові наслідки як для країни й суспільства загалом, так й для індивіда зокрема [12]. Важливо пам'ятати, що метанаратив більше не існує у формі моноліту, який забезпечує держава чи панівні класи, а стає інтерактивним функціоналом із безліччю варіацій та інтерпретацій. Його наріжним каменем постає не пропаганда ідеологічної однорідності, а здатність нації, влади, еліт, представників бізнесу, діячів культури зберігати смислову тяглість, провідні сенси у постійній взаємодії з цифровими технологіями, глобальними впливами та особистісними проявами кожного громадянина.

Висновки. Діджиталізація соціокультурного простору радикально змінює умови формування національної культурної ідентичності особистості та суспільства в цілому. Сучасні цифрові технології, в тому числі швидка еволюція штучного інтелекту, дозволяють створювати зовні реалістичні, але брехливі (фейкові) повідомлення, твердження, наративи. Це доволі ускладнює індивіду можливість відрізнити справжнє від маніпулятивного.

В українському контексті, де діджиталізація тісно переплетена з інформаційною війною та спеціальними гібридними операціями, збереження національної ідентичності вимагає від влади та суспільства комплексного, професійного, стратегічного підходу. Ця стратегія повинна поєднувати технологічну стійкість, культурологічну роботу (популяризація культури та історії, збереження цінностей, формування метанаративів), освітню політику (розвиток критичного мислення, медіаграмотності), щоб мінімізувати вплив зовнішніх агресивних деструктивних впливів.

За таких умов метанаратив національної ідентичності трансформується, набуваючи мережевого та багатопланового характеру. Попередній монолітний, інституційний підхід має перетворитись на динамічний, різновекторний, мережевий. Більше того, тотальна діджиталізація життєвого простору переносить акцент відповідальності за формування ідентичності саме на індивіда. Коли особистий вибір контенту, соціальних мереж, засобів комунікації стає ключовим фактором формування збереження (або деформації) національного культурного метанаративу.

Культурологія дозволяє не лише реєструвати та досліджувати зміни, але й передбачати, формувати їхні глибинні ціннісні та символічні наслідки, пропонуючи таким чином підґрунтя для розробки дієвої державної політики, спрямованих на збереження культурної ідентичності в умовах масштабних технологічних змін. Поряд із цим, метанаратив потребує постійного захисту та верифікації. Й саме цифрові технології створюють можливість для такого нового синтезу та поступу. Для України важливо, використовуючи потенціал цифрових технологій, поєднати їх з традиційними культурними цінностями та метанаративами національної ідентичності задля творення та поширення позитивного образу країни в світі та консолідації суспільства з метою здобуття перемоги в тих викликах, що постали перед нашою країною та народом.

Перспективи подальших досліджень. Зважаючи на тісний взаємозв'язок між подальшим розвитком держави, суспільства, особистості та функціонуванням, місцем та роллю цифрових технологій нагальним постає необхідність продовження ґрунтовних досліджень їх взаємодії та взаємовпливу. Майбутні наукові студії можуть бути зосереджені на поглибленому вивченні конкретних аспектів функціонування метанаративу національної ідентичності у діджиталізованому просторі та аналізу ролі штучного інтелекту у формуванні чи деконструкції національної пам'яті, самосвідомості та ідентичності особистості. Присвячені аналізу впливу регулятивних механізмів цифрового простору на формування та ретрансляцію національних історичних і культурних наративів. Подальша теоретична та науково-практична робота також може бути присвячена удосконаленню метакультурологічного та міждисциплінарного підходу для створення дієвого інструментарію, придатного для аналізу складних соціокультурних феноменів та сучасних процесів на перетині технологій, культури, медіа, інформаційної пропаганди, соціології, психології тощо.

Список використаної літератури:

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. 2-ге вид., перероб. / пер. В. Морозов. Київ : Критика, 2001. 272 с.
2. Бистрицький Є., Зимовець Р., Пролеєв С. Комунікація і культура в глобальному світі. Київ : Дух і Літера, 2020. 416 с.
3. Виткалов С. В., Виткалов В. Г. Культурна діяльність як форма репрезентації особистості. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Рівне : ФОП «А.Р.Брегін», 2025. № 50. С. 3–6.
4. Гердер Й. Г. Мова і національна індивідуальність. Націоналізм: антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий; 2-е вид., перероб. і доп. Київ : Смолоскип, 2006. 684 с.
5. Герчанівська П. Е. Цифрова культура в інформаційному суспільстві: антропологічний аспект. *Культура і сучасність : альм.*, 2022. № 2. С. 3–7.

6. Горбул Т. Культурна спадщина в умовах розвитку сучасної цифрової культури. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* / за ред. проф. В. Виткалова. Рівне : РДГУ, 2022. № 43. С. 55–62.
7. Денисюк Ж. З. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості та культурної політики. *Культурологічний альм.* Київ, 2025. № 1. С. 309–315.
8. Донцов Д. І. Культурологія. Вибрані есеї. Харків : Фоліо, 2021. 604 с.
9. Кобець Р. Публічне та приватне в політичному дискурсі сучасної України. Зимовець Р. Формування і засадничі принципи ідеї громадянської ідентичності. *Національна ідентичність і громадянське суспільство.* Київ : Дух і літера, 2015. С. 452.
10. Личкова В., Файзулліна Г. Етнокультурологія: репрезентація етнокультури в мистецтві та художній літературі (XX–початок XXI століття) : монографія. Київ : НАКККиМ, 2018. 256 с.
11. Марченко В. В., Ховпун О. С., Степаненко Л. М. Сучасний український ретродетектив як засіб формування історичної ідентичності. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн.* Київ, 2025. № 2. С. 3–9.
12. Мусієць Т., Рябець О. Глобальний контекст процесу діджиталізації: сутність, пріоритетні вектори та загрози. *Економіка та суспільство.* 2023. № 52. URL: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2023-52-85>.
13. Осипова Є., Пахота Н., Семенчук Т. Цифрова культура в контексті глобалізації: зміна ідентичності та культурних практик в українському суспільстві. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. № 50. Рівне : Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, 2025. С. 533–539. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1012>.
14. Остапенко І. В. Регіональні особливості національної ідентифікації молоді в проєктуванні майбутнього: програма емпіричного дослідження. *Проблеми політичної психології.* 2023. № 13 (27). С. 118–126.
15. Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / пер. з англійської П. Тарашука. Київ : Основи, 1994. 224 с.
16. Філіна Т. В. Дослідження локальної історії в системі формування національної ідентичності. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн.,* 2025. № 1. С. 81–85.
17. Bauman Z. Identity in Globalizing World. Identity, Culture and Globalization; eds. Eli zer Ben Rafael, Yitzak Sternberg. Boston, 2002. P. 471–482.
18. Buragohain D., Meng Y., Deng C., Li Q., Chaudhary S. Digitalizing cultural heritage through metaverse applications: challenges, opportunities, and strategies. *Heritage Science.* № 12:295. 2024. P. 1–16. URL: <https://doi.org/10.1186/s40494-024-01403-1>.
19. Castells M. The Information Age: Economy, Society and Culture, 2nd ed.; Wiley-Blackwell : Oxford, UK, 2010. 597 p.
20. Conti L. Understanding Culture, Cultural Identity, and Cultural Heritage in the Post-Digital Age. Belonging in Culturally Diverse Societies, ed. by Ingrid Muenstermann. Rijeka : Intech Open, 2024. P. 1–15. URL: <https://doi.org/10.5772/intechopen.1006912>.
21. Hossain A. The Impact of Digitalization on Humanities Research: A Critical Review. *International Journal of Original Recent Advanced Research.* Vol. 02, Issue 02. March 2025. P. 1–9. URL: <https://www.ijorarjournal.com/web/Download/2025-05-05-06-39-01-Paper%20Id%200465.pdf>.
22. Jonasson C., Lauring J., Koveshnikov A. Guest editorial: Global mobility and digitalization. *Journal of Global Mobility: The Home of Expatriate Management Research.* Vol. 13 № 1. 2025. P. 1-10. URL: <https://doi.org/10.1108/JGM-03-2025-107>.
23. Song F. Exploring and Rethinking Digital Humanities in Philosophical Perspective. *International Conference on Educational Development and Social Sciences (EDSS 2024).* SHS Web Conf. Volume 190. 2024. P. 1–5. URL: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202419002022>.

References

1. Anderson B. Imagined communities. Considerations on the origin and spread of nationalism. 2nd ed., revised. / trans. V. Morozov. Kyiv : Kritika, 2001. 272 p. [in Ukrainian].
2. Bystrytsky E., Zymovets R., Proleyev S. Communication and culture in the global world. Kyiv : Spirit and Literature, 2020. 416 p. [in Ukrainian].
3. Vytkalov S. V., Vytkalov V. G. Cultural activity as a form of personality representation. *Ukrainian culture: past, present, paths of development.* Rivne, 2025. №. 50. P. 3–6 [in Ukrainian].
4. Herder J. G. Language and national individuality. Nationalism: anthology / edited by O. Protsenko, V. Lisovyi; 2nd ed., revised. and add. Kyiv : Smoloskyp, 2006. 684 p. [in Ukrainian].
5. Gerchanivska P. Digital Culture in Information Society: Anthropological Aspect. *Kultura i suchasnist: almanakh.* 2022. № 2. P. 3–7 [in Ukrainian].
6. Gorbul T. Cultural heritage in the conditions of the development of modern digital culture. *Ukrainian culture: past, present, paths of development.* Rivne, 2022. №. 43. pp. 55–62. [in Ukrainian].
7. Denysiyuk Zh. Ukrainian cultural identity as the basis of national stability and cultural policy. *Culturology Almanac.* Kyiv, 2025. № 1. pp. 309–315 [in Ukrainian].
8. Dontsov D. I. Culturology. Selected essays. Kharkiv: Folio, 2021. 604 p. [in Ukrainian].
9. Kobets R. Public and private in the political discourse of modern Ukraine. *National identity and civil society.* Kyiv: Spirit and letter, 2015. pp. 352–432. [in Ukrainian].
10. Lychkovakh V., Faizullina H. Etnokulturohrafia: reprezentatsiia etnokultury v mystetstvi ta khudozhnii literature (XX–pochatok XXI stolittia): monohrafia. Kyiv : NAKKKiM, 2018. 256 p. [in Ukrainian].

11. Marchenko V., Khovpun O., Stepanenko L. Contemporary Ukrainian Retro-Detective as a Means of Forming Historical Identity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*. № 2. 2025. P. 3–9 [in Ukrainian].
12. Musiiets T., Riabets A. Global context of the digitalization process: essence, priority vectors and threats. *Economy and Society*. 2023. № 52. URL: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2023-52-85> [in Ukrainian].
13. Osypova Ye., Pakhota N., Semenchuk T. Digital culture in the context of globalization: changing identity and cultural practices in Ukrainian society. *Ukrainian culture: past, present, paths of development*. Rivne, 2025. №. 50. P. 533–539 [in Ukrainian].
14. Ostapenko, I. V. Regional Features of National Identification in Youths Ideas about the Future: Research Programme. *Problems of Political Psychology*. № 13. 202). P. 118–126 [in Ukrainian].
15. Smith Anthony D. *National Identity* / translated by P. Tarashchuk. Kyiv: Osnovy, 1994. 224 p.
16. Filina T. Local History Research as a Part of the National Identity Formation System. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*. № 1. 2025. P. 81–85 [in Ukrainian].
17. Bauman Z. Identity in Globalizing World. *Identity, Culture and Globalization*; eds. Eli zer Ben Rafael, Yitzak Sternberg. Boston, 2002. P. 471–482.
18. Buragohain D., Meng Y., Deng C., Li Q., Chaudhary S. Digitalizing cultural heritage through metaverse applications: challenges, opportunities, and strategies. *Heritage Science*. № 12:295. 2024. P. 1–16. URL: <https://doi.org/10.1186/s40494-024-01403-1>.
19. Castells M. *The Information Age: Economy, Society and Culture*, 2nd ed.; Wiley-Blackwell: Oxford, UK, 2010. 597 p.
20. Conti L. Understanding Culture, Cultural Identity, and Cultural Heritage in the Post-Digital Age. *Belonging in Culturally Diverse Societies*, ed. by Ingrid Muenstermann. *Rijeka: IntechOpen*, 2024. P. 1–15. URL: <https://doi.org/10.5772/intechopen.1006912>.
21. Hossain A. The Impact of Digitalization on Humanities Research: A Critical Review. *International Journal of Original Recent Advanced Research*. Vol. 02, Issue 02. March 2025. P. 1–9. URL: <https://www.ijorarjournal.com/web/Download/2025-05-05-06-39-01-Paper%20Id%200465.pdf>
22. Jonasson C., Lauring J., Koveshnikov A. Guest editorial: Global mobility and digitalization. *Journal of Global Mobility: The Home of Expatriate Management Research*. Vol. 13 № 1. 2025. pp. 1-10. URL: <https://doi.org/10.1108/JGM-03-2025-107>.
23. Song F. Exploring and Rethinking Digital Humanities in Philosophical Perspective. *International Conference on Educational Development and Social Sciences (EDSS 2024)*. SHS Web Conf. Volume 190. 2024. P. 1–5. URL: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202419002022>.

UDC 008:130.2(004)

THE METANARRATIVE OF PERSONAL NATIONAL IDENTITY IN THE CONTEXT OF THE DIGITALIZATION OF CONTEMPORARY SOCIOCULTURAL SPACE

Based on the potential of culturological analysis, the article explores the functioning of the metanarrative of national identity in the context of the digitalization of contemporary sociocultural space. Emphasis is placed on the importance of interdisciplinarity and the preservation of cultural identity and personalization as factors that «dissect» historical and cultural identity. Theoretical approaches to understanding identity in classical and contemporary science are presented, and the influence of digital media and virtual communications on the formation of personal and collective identities is analyzed. Particular attention is paid to the Ukrainian context, in which digital technologies are becoming a means of preserving national memory, popularizing culture, and countering information aggression. The idea of directions for further theoretical work in the field of cognition, based on a metaculturology, interdisciplinary basis, are identified, as this allows us to highlight a specific topic for more in-depth study in the context of many contemporary variables in the development of digital technologies.

It is asserted that cultural studies allow for active research into the trends in the development of digital society, constantly expanding the research space for the active and dynamic accumulation of cultural knowledge. The conditions and stages of the evolution of metanarratives under the influence of social networks, artificial intelligence, and other Internet platforms are analyzed. The problems of interaction between the personality and national cultural identity, history, and cultural heritage are revealed. It is noted that preserving cultural identity in the context of hybrid information special operations is an important task for the state and society.

It is shown that this involves a combination of traditional and modern concepts, categories, and values, as well as the need to develop new approaches to preserving and developing the cultural identity of individuals and society. The important role of the humanities, in particular cultural studies, in this process is noted.

Key words: national identity, cultural identity, metanarrative, digital culture, digitalization, sociocultural space.

Матеріал надійшов до редакції 14.10.2025
Отримано після доопрацювання 18.11.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Ольга СОЛОМОНОВА – доктор мистецтвознавства,
професор, професор кафедри історії світової музики,
Національна музична академія України імені П.І.
Чайковського
<https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>
solo55mono@gmail.com

Olga SOLOMONOVA – Doctor of Art Criticism,
Professor, Professor at the World Music
History Department at the Ukrainian National
named after P.I. Tchaikovsky

РОЗДІЛ III. «ЗЛАМАНА ТИША»: УКРАЇНЬСЬКА ВОЄННА КОЛИСКОВА ЯК ПРОСТІР ЖАНРОВОГО ОНОВЛЕННЯ ТА СОЦІАЛІЗАЦІ

Досліджено жанрово-інтонаційні трансформації української колискової як високо адаптивного жанру воєнного часу. Виявлено, що російсько-українська війна стає потужним тригером оновлення жанру: колискова інтерпретується як експериментальний феномен, аж до появи альтернативного типу колискової «на смерть». Доведено, що колискова – в її різних, зокрема й парадоксальних авторських варіантах, набуває соціального, терапевтичного та меморіального вимірів, стає символом відродженого архетипу українства, знаком духовного опору незламної нації, документальним свідченням воєнних злочинів Росії. З'ясовано, що, зберігаючи базові національно-ідентичні коди і активно заряджаючи музику новими сенсами, колискова є свідченням потужної соціалізації на всіх рівнях: громадському, культурно-мистецькому, особистісно-творчому, жанровому.

Ключові слова: українська музика, колискова, колискові «на життя»/«на смерть», інтонаційно-семантичні трансформації, соціалізація особистості, соціалізація жанру, національна ідентичність.

Актуальність представленого розділу зумовлюється аналітичним дослідженням процесів, що відбуваються в сучасній українській музиці на жанровому полі колискової, яка набула виняткової життєздатності в роки російсько-української війни (з 2014 року).

Сучасне музичне мистецтво, яке – завдяки формуванню колективного емоційного досвіду та спільної ідентичності є одним із найсильніших каналів соціалізації, стає сферою формування нових жанрових ресурсів колискової. Високий адаптивний статус цього жанру, поряд з його потужним фольклорним ядром, яке дозволяє зберігати і плекати національну українську ідентичність, підтримується новою авторською інтерпретацією колискової, аж до появи протестних творів, у тому числі, парадоксального типу колискової «на смерть». У наданому матеріалі репрезентовані переважно не типові колискові, цінність яких полягає у відтворенні композитором «нерву» і жанрово-стилістичного портрету своєї епохи в нестандартних формах, які здійснюють апгрейт жанрової системи та складно поєднують організацію, іно-організацію та дезорганізацію. Виявлення інтонаційно-семантичної та трансформаційної специфіки екстраординарних різновидів колискової, яка – під впливом соціалізації мистецтва і самого митця – еволюціонує з інтимної «маминої пісні» в суспільно значущий, національно ідентифікований текст високого громадянського звучання, забезпечує актуальність та інноваційну сутність репрезентованого матеріалу.

Метою представленого розділу є дослідження жанрово-інтонаційних метаморфоз сучасної української колискової, які здійснюються під впливом загальної соціалізації воєнного мистецтва, творчої особистості та, як наслідок – всієї музично-жанрової системи воєнного часу.

Об'єкт дослідження – жанр колискової пісні.

Предмет дослідження – трансформаційні процеси, що відбуваються в українській колисковій воєнного часу під впливом соціалізації мистецтва і мистецької особистості.

Матеріалом дослідження є музичні композиції академічної та популярної музики, інтонаційною основою яких є колискова чи колисковість: «Реквієм для Лариси» і «Maidan – 2014» В. Сильвестрова, «Коліскова загиним дітям» з «Псалмів війни» Євгена Станковича (третя частина), кантата-містерія «Коліскові очерету» Ірини Алексійчук, Гімн-Реквієм «Місто Марії» Золтана Алмаші, перформанс «Коліскова для Маріуполя» Іллі Разумейка та Романа Григоріва, кліп «Коліскова для ворога» Анастасії Шевченко-Олександра Маноцькова, «Батуринська колискова» Тараса Компанійченка, «Коліскова ППО» Бориса Севастьянова, інсталяція «Gentle World» Ігоря Завгороднього.

Методи дослідження. Специфіка матеріалу зумовила використання таких методів дослідження: історико-генетичного – дозволяє розглянути жанр колискової в процесі еволюції та пов'язаних із нею трансформацій; типологічного – щодо систематизації жанрового складу колискової (колискові «на життя» і «на смерть»); компаративного – при порівнянні комплексу засобів музичної або музично-вербальної виразності, використовуваних у різних зразках колискових (колискові народної та професійної традиції, дві моделі жанру – «на життя»/ «на смерть», колискові різних композиторів, ін.); інтонаційного, герменевтико-семантичного – для розкриття специфіки аналізованих творів; психолого-соціологічного – допоміжного для з'ясування специфіки художнього переживання і перетворення травматичного досвіду війни на твір мистецтва; методу інтерв'ю – для отримання інформації щодо деяких творів від композиторів-сучасників (проведено інтерв'ювання З. Алмаші, І. Алексійчук, І. Разумейко).

Наукову новизну представленого матеріалу забезпечує відсутність системного музикознавчого вивчення трансформаційної специфіки сучасної колискової в академічній і популярній музиці воєнної України крізь призму соціалізації митця і мистецтва взагалі.

Огляд публікацій з теми дослідження. Колискова як жанр – досить досліджена сфера музикознавства та етнології. Осмислена в різних аспектах, ця тема представлена надзвичайно широким спектром розвідок, найбільше щодо архаїчного етапу розвитку жанру. Проте, серед українських праць музикознавчого профілю не існує окремої роботи, спрямованої на вивчення колискової в її еволюційному аспекті. Тим більше така ситуація стосується колискової періоду російсько-української війни: не зважаючи на потужні ресурси цього жанру в академічній та популярній музиці сучасної України, він не має музикознавчої дослідницької традиції.

Увесь корпус наукових робіт, дотичних до проблематики представлені розвідки, можна згрупувати за такими основними напрямками:

- 1) вивчення специфіки мистецтва періоду російсько-української війни;
- 2) розгляд питань психосоціальної адаптації особистості (зокрема митця) до кризових станів;
- 3) дослідження жанрової специфіки колискової, першої черги, колискової воєнного часу;
- 4) медично-психологічний аналіз психокоригуючого впливу колискової на дитину і людину взагалі.

Серед методологічно цінних робіт першого і другого напрямку, метою яких є вивчення специфіки мистецтва часів російсько-української війни (з 2014 року), назвемо потужну колективну монографію «Мистецтво в обороні»¹, почасти – статті «Трансляція війни у свідомість художника: синергетична парадигма» Ольги Петрової [7] та «Українське мистецтво в контексті визвольної війни» Марини Протас [9]. У першій з них свідомість художника розглядається як складна система, яка змінюється під впливом екстремальних ситуацій. Пропонуючи концепцію «трансляції» війни у внутрішній світ митця, авторка збагачує розуміння «мистецтва війни» призмою культурних трансформацій художньої свідомості. Наголошуючи на інноваційній сутності воєнного живописного мистецтва (мова йде про період 2022–2023 років), учена пов'язує його зі змінами в психосоціальній структурі митця, що безпосередньо резонує з аналогічними процесами у сфері авторської воєнної колискової. «Часто-густо через лімітарну поведінку та свідому маргінальність художник виламується з упорядкованої етичної й естетичної систем на шляху створення нових принципів у мистецтві ... Розрив, мутація, перехід, мандрівні творчі спалахи надають авангардного характеру мистецтву ... Цей миттєвий біфуркаційний процес, немов під збільшуваним склом, зафіксовано в художній ситуації України 2022–2023 рр., у хаосології стресових станів нашого буття» [7; 615], – стверджує дослідниця (зрозуміло, що всі ці характеристики мають сенс і в 2024–2025 роках). На особливу увагу заслуговує інтердисциплінарна специфіка роботи: її широкий гуманітарний профіль – культурологічний, філософський, естетико-психологічний – дозволяє адаптувати матеріал щодо багатьох наукових сфер, включаючи музикознавство.

Не менш важливою для розуміння специфіки воєнного мистецтва, яке змінює свої стилістично-семантичні контури завдяки трансляції досвіду війни, є стаття Марини Протас «Українське мистецтво в контексті визвольної війни» [9]. Авторка наголошує на зміцненні національної ідентичності та опорній силі сучасної творчої продукції. Як зауважує дослідниця, спротив загарбнику звільнив із підсвідомості митців потужний генетичний код нації: переживши жахи війни і всотавши біль нації, вони прагнуть «перетворити цей досвід у життєстверджуючий гештальт, через світлий сум і контрольовану лють обеззброюючи зло, не дозволяючи йому руйнувати душу» [9; 553]. Загалом, погоджуючись із представленими роздумами, можемо наголосити, що результати композиторської роботи з колисковою не обмежуються «життєстверджуючим гештальтом»: широка образно-семантична парадигма воєнної колискової включає не тільки «світлий сум», але й безкомпромісно темні, навіть смертоносні образи.

Серед робіт музикознавчого профілю, які концентруються на проблемі психосоціальної адаптації митця і психологізації саме музичного мистецтва, на особливу увагу заслуговує стаття Олени Берегової «Митці і війна: творчість як громадянська позиція» [1]. На базі дослідження специфіки воєнної музично-академічної продукції засвідчено факт віддзеркалення в ній особистих, помножених на травматичний досвід попередніх поколінь українців, психологічних травм митців [1; 953]. Важливим для розуміння специфіки воєнної колискової, яка багато в чому всотала ментальну базовість народної колісанки, є твердження науковиці про ідіоми національного фольклору, репрезентовані у творах композиторів як символ «українськості» [1; 953]. Представлені сентенції поглиблюють розуміння відроджувальної сили сучасної воєнної колискової як потужного фольклорного коду нації.

Роботи розмаїтого наукового профілю, зосереджені на проблемі жанрової специфіки колискової і, відповідно, питаннях термінології, класифікації, жанрового стилю, семантики та еволюції цього феномена, складають достатньо об'ємний дослідницький контент. Окремі публікації з цього приводу знаходимо у працях А. Іваницького [4], Г. Коропніченко [5], А. Лозової [6], О. Соломонової [14] та ін. Проте, серед таких джерел майже відсутні розробки останнього часу. До того ж, більшість із цих робіт сконцентровані на фольклорній колисковій, а ті, що присвячені дослідженню цього жанру в академічній музиці, здебільшого стосуються російського жанрово-інтонаційного контенту.

У цьому контексті значну інформаційну і ментально-історичну цінність представляє стаття етнологині Ольги Харчишин «Коліскові пісні в умовах російсько-української війни (з 2014 р.): особливості

функціонування» [11]. Серед основних проблемних напрямів названої роботи відзначимо такі: виявлення національно-ідентичної сутності фольклорної колисанки, специфіка функціонування колискової у воєнний період (з 2014 року до 2023), осмислення колискової продукції як сучасного культурного проекту, особливості репрезентації колискової в пісенній творчості (вербально-тематичний аналіз). Особливо продуктивними і суголосними щодо представленого у монографії матеріалу є наступні сентенції дослідниці: про позбавлення воєнної колискової виключно побутового характеру; про набуття нею терапевтичного, соціального та меморіального змісту; про нові типи функціонування і трансформаційну природу сучасної колискової, яка дозволяє жанру – при збереженні його архетипічної сутності – адаптуватися до реалій війни. Утім, усі ці важливі та продуктивні ідеї аргументовані виключно на основі процесів, що відбуваються на вербально-змістовному рівні колискової 2014-2023 років, причому, тільки в сфері поезії та популярної авторської пісні. Натомість пропонований матеріал зосереджується на вивченні колискової як синтетичного музично-вербального продукту, з акцентом на дослідженні музично-інтонаційних процесів, що сприяють оновленню і трансформації всіх рівнів жанру. Крім того, матеріалом дослідження є майже весь сучасний контент колискової, наявний як в музиці академічній, так і в популярній.

Цінною для розуміння генеалогії сучасних «колискових на смерть», що постають як імперативне прокляття ворога, є робота М. Железняка «Цілюще джерело маминої пісні» [3], в якій вивчається вербально-сугестивна специфіка колискової пісні. На думку автора, вона забезпечується наказовими дієслівними формами словесного тексту, такими як «прийди сонку»; «ой спи, дитя»; «приспи дитинку»; «засни, мала дитино»; «ой ти, коте, не гуди» тощо. Як аргументовано доводить науковець, такі дієслівні форми наказового типу демонструють «потенціал людства до психотерапії, впливу вербального мовлення на психіку» [3]. Саме цей сугестивний вплив на психіку пояснює можливість модуляції ніжних «маминих пісень» у жанрові типи протилежної сутності, включаючи погрозові колискові «на смерть»: вони впроваджують у жанровий спектр колисанки не тільки словесні формули прокляття/закляття, але й відповідний імперативно-заклинальний музично-інтонаційний комплекс засобів музичної виразності (згадаймо в цьому контексті слова «Коліскової для ворога» Стасік-О. Маноцкова:

Спатимеш в землі холодній,
Як дитя у моїм лоні,
І довіку у полоні!..
Спи! Спи! Спи! Спи!...

Ти ж хотів землі цієї,
Тож тепер змішайся з нею
Станеш сам моєю землею!..
Спи! Спи! Спи! Спи!...

Цінною для осмислення аналізованої проблеми є стаття музикознавиці Ірини Тукової «Art Music and War: Ukrainian Case 2022» («Музичне мистецтво і війна: український кейс 2022») [15], в якій підіймається майже весь комплекс вищезазначених питань. І хоча робота не специфікує щодо жанру колискової, її значення полягає в осмисленні проблемної ситуації, пов'язаної з соціокультурним і психологічним контекстами українського музичного мистецтва часів повномасштабної російсько-української війни – першої черги, в аспекті критичного дискусування позиції «музика поза політикою». Тож, окрім музикознавчо-аналітичного аспекту (аналітичний матеріал роботи – твори «Очі в очі» Євгена Петриченка та «Коліскова для Маріуполя» Іллі Разумейко, Романа Григоріва та ансамблю Opera Aperta), стаття І. Тукової висуває такі важливі завдання: 1) забезпечити засади для розуміння специфіки функціонування української музичної культури під час війни; 2) відобразити специфічний вид творчої реакції на драматичну, часто трагічну політичну ситуацію [15; 195].

Продуктивно дискусійною є думка авторки щодо важливості вибору цільової аудиторії для репрезентації творів, мета яких – передати трансльовану у творі політичну позицію композитора/авторської команди. Як зазначає дослідниця, воєнні роздуми композитора можуть бути по-різному інтерпретовані слухачами в залежності від того, перебувають вони у воєнній Україні чи за її межами. Як вважає науковиця, «... політичний прояв, виражений у музиці, ймовірно, буде спрямований переважно на іноземну аудиторію. Іншими словами, політичні заяви, такі як “ми існуємо, ми тут” та “це історія нашої боротьби”, є дуже важливими для української аудиторії, і через музику ці послання поширюються у зовнішній світ» [15; 197]. Що ж до виконання особливо вразливих творів в українському публічному просторі, авторка зазначає таке: «... не так багато українців, які на власні очі пережили жахи війни, хочуть пережити їх знову ... Загалом, новостворені твори демонструють дуже специфічний і доволі неочікуваний підхід українських композиторів до теми війни. Вони не пропагують мілітаризм і насильство, а також не закликають до знищення ворога. Здебільшого, у різний спосіб, ці твори показують особисті роздуми над трагічними подіями, ліричні спогади та співчуття до співвітчизників» [15; 197]. Не беручись за

детальне обговорення проблеми публічної демонстрації творів війни (виходячи за межі пропонованого в монографії матеріалу, це питання потребує спеціального соціологічного дослідження, включаючи метод опитування), підкреслимо вагомість двох сентенцій аналізованої статті: 1) про політичний аспект воєнних музичних творів, який засвідчує процес соціалізації митця; 2) про образну наповненість творів війни – вона, як продемонструвало вивчення воєнної колискової, не обмежується зазначеними характеристиками, завойовуючи значно ширше поле образності, аж до прокляття і побажання ворогу смерті.

Особливим чином треба відзначити англомовні роботи з практичної психології та музикотерапії, метою яких є дослідження соціально-адаптаційної функції колискової у стресових обставинах, причому, не лише щодо дітей, але й з точки зору їх впливу на дорослих. Серед таких – групове дослідження науковців Е. Фрітцсон, С. Диміджян, Л. Хікс та інших (Fritzson A. E., Dimidjian S. A., Hicks L., etc.) [16], які адаптували проєкт Карнегі-холу «Коліскова» до формату дистанційного навчання. У дослідження були включені батьки, які, перехворівши на COVID, відчували самотність, мали низьку самооцінку і не могли адекватно поводитись зі своїми дітьми. Проте, через місяць «колискової практики» (спів, прослуховування) вони відчули значне поліпшення самооцінки та батьківсько-дитячого зв'язку. Як зазначено в роботі, колисковий спів поліпшив стан соціального благополуччя, надав батькам відчуття емоційної стабільності, що стала причиною поліпшення родинних відносин. Такий статистично підтверджений результат доводить позитивну роль колискової в умовах стресу та потрясінь: забезпечуючи саморегуляцію, вони поновлюють у людині стан рівноваги, допомагають подолати страх і знемогу.

Цікавий матеріал для роздумів щодо позитивного впливу колискової пропонує стаття етномузиколога Л. Левека (Levesque, L.) «Singing the Night: Lullabies as reflexive practice in music ethnography» [13], присвячена вивченню культурно-антропологічного потенціалу колискової в аспекті поліпшення взаємин між дорослим і дитиною у напрямку формування уявлення про безпеку. Наукова цінність аналізованої статті полягає у репрезентації колискової як практики соціально-естетичних навичок виконавця, які формують адаптаційні моделі людської поведінки, зокрема «звуковий і сенсорний досвід музики та миротворчості» [13; 224].

На особливу увагу серед досліджень такої проблематики заслуговує інша колективна робота – The Effect of Lullabies...: Randomized Controlled Trial (Biological Research for Nursing) [12]. Маючи найвищий експериментальний показник серед вищезазначених, цей матеріал засвідчує біологічно-фізіологічне підґрунтя колискового співу як засобу емоційної та соціальної адаптації дитини в тяжкій ситуації – саме такий ефект, як доводиться у пропонованому дослідженні, мають створені під час війни дитячі колискові «на життя».

Усі роботи психолого-медичного профілю аргументують фізіологічні основи позитивного емоційного впливу колискової на людську свідомість, що пояснює затребуваність цього жанру як механізму консолідації суспільства у кризовій воєнній ситуації. «Музика тиші», стаючи інструментом захисту і саморегуляції індивіда, допомагає йому самореалізовуватись як в особистісному, так і у професійному плані, стає простором опору і духовного зцілення.

Представлений у монографії аналіз літератури, засвідчуючи широкий дискусійний контент заявленої проблематики, надає базу для системного вивчення жанрових трансформацій воєнної колискової в аспекті соціалізації мистецтва і самого митця.

Виклад основного матеріалу. Вивчення української воєнної колискової² позначено бажанням розкрити таїну величезної затребуваності цього жанру в сучасній Україні, зрозуміти специфіку його незліченних трансформацій та біфуркацій у найстрашніші часи російсько-української війни – як творів, що активно прокреслюють українську ідентичність та, незважаючи на ідею «зламаної тиші» і потужну реалізацію експериментально-трансформаційного потенціалу, виконують свою одвічну оберегову функцію. Для оцінки складних, хитросплетених, часто парадоксальних трансформацій на жанровому полі сучасної колискової визначимо її первинні, відпрацьовані століттями ознаки.

Фольклорні жанри – своєрідне «материнське лоно» культури, унікальна ментальна матриця, у якій століттями формується й накопичується специфічний, національно ідентифікований музичний словник народу. У процесі свого багатовікового стилетворення жанр поступово кристалізується як феномен унікального музичного мовлення, стилю та семантичної визначеності (позаяк не можливо переплутати танцювальну пісню з ліричною, частівку з голосінням тощо). Подібно до того як мова забезпечує обмін думками й комунікацію між людьми, фольклорний жанр, слугуючи базисом академічної музики, стає засобом інтонаційної взаємодії: музиканти (композитори, виконавці) промовляють через нього свої смисли, а слухачі, у тому числі музикознавці-інтерпретатори, отримують відповідну музично-семантичну інформацію. Тож, у широкому сенсі фольклорний жанр – це свого роду національний ідентифікатор і семіотичний код культури.

Одним із найдавніших фольклорних жанрів є колискова пісня. У своєму первісному вигляді вона виконувала функцію магічного оберегу та слугувала засобом замовляння на безпечний перехід до сну, віддзеркалюючи найбільш сердечну з інтимних комунікацій – комунікацію між мамою і дитям. Тож, враховуючи сутність колискової пісні як архетипного феномена, що поєднує сакральне, емоційне та комунікативне в обрядовому та ліричному аспектах, можна засвідчити широкий, а відтак – відкритий до модуляцій семантичний потенціал цього найдревнішого жанру.

Будучи «початком усіх людських пісень» (Расул Гамзатов), колискова – як жанр принципово інтимної якості – і тепер не втрачає свого значення. Однак еволюція колісанки в умовах Нового і Найновішого часу

жодним чином не була простою і лінійною. Не випадково серед приречених жанрів, яким пророкували зникнення або повну інтонаційно-семантичну модифікацію у XX столітті, фольклористи називали й колискову. І якщо чутки про смерть жанру виявилися сильно перебільшеними, то друге пророцтво здійснилось: незважаючи на закріплені століттями інтонаційно-семантичні конотації, колісанка, дійсно, набула нових, часто парадоксальних ознак, втративши чимало зі своїх «умовних рефлексів».

При осмисленні культуро-творчого потенціалу парадоксальних феноменів можна згадати максиму «Ненавиджу парадокси!» славнозвісного Білого Лицаря³ (White Knight) з книги «Аліса в Задзеркаллі» Льюїса Керрола. Зрозуміло, що погодитись із цією сентенцією неможливо, адже парадокс – кричуще суперечливий, логічно невиправданий, але завжди унікальний – хвилює свідомість значно більше, ніж будь-що правильне й нормативне. А творець (у нашому випадку композитор або творча команда) не представляє аргументів: він лише робить певне «правопорушення», нагадуючи тим самим про інші можливості. Парадокс тим більше заслуговує на увагу, коли перевертає догори уявлення про відомі, відстояні століттями жанри, які, здавалось би, зовсім не розраховані на експерименти. Отже, у представленому матеріалі здебільшого будуть репрезентовані не типові колискові, цінність яких полягає як раз у неординарності та «праві на неправильне».

Щоб зрозуміти всі парадоксально-інноваційні події на музично-інтонаційному полі колискової, треба звернутись до визначення її типових рис, напрацьованих історією і закарбованих у культурно-генетичній пам'яті поколінь. Первинна функціональна природа колісанки зумовила її достатньо стійкі інтонаційні характеристики: тихе пастельне звучання, гіпнотичну мелодико-ритмічну монотонність, еластичну пластику кругоподібних мелодичних формул, що йдуть від семантики погойдування колиски. З появою необрядових жанрів, зокрема історично більш пізньої ліричної протяжної пісні, колісанка зазнає змін, вбираючи у себе нову образність: любовні переживання, історичні алюзії, материнський смуток (згадаймо у цьому контексті Шевченкове «Мене там мати повила / І, повиваючи, співала, / Свою нудьгу переливала / В свою дитину...» 4). Звісно, що такі зміни супроводжувались розширенням і ускладненням засобів музичної виразності колискової у напрямку драматизації і образного «затемнення».

Крайнім виявленням цієї тенденції, особливо в контексті соціальних потрясінь, є трансформація позитивної семантики колискової у напрямку трагічної рефлексії у зв'язку з відтворенням у ній смертоносних подій української історії: воєн, революцій, голодоморів, що спричинили фатальні соціальні катаклізми і призвели до смерті тисяч українців. Симптоматично, що у таких випадках колискова синтезувалась і зближувалась із протилежними за інтонаційно-семантичним наповненням жанрами – передусім із голосінням. Як вважають етнологи, така біфуркація жанру багато в чому запрограмована його граничним положенням у системі фольклорних жанрів, завдяки чому в колисковій, як у мікромоделі світу, стикаються особистісне та колективне, сакральне й побутове, життя і смерть (не випадково образ колиски/«колисочки кленової» асоціюється водночас із материнським лоном і труною, символізуючи тим самим єдність почину і довершення життя). На особливу увагу заслуговує остання позиція, адже в багатьох сучасних дослідженнях, передусім психолого-нейронного профілю, сон інтерпретується як вікно у смерть.

З огляду на проблематику представленого матеріалу важливо зазначити наступне: у деяких фольклорних традиціях, зокрема на московитських територіях, аж до кінця XX століття фіксувались так звані «смертні байки» – парадоксально-патологічні, девіантні колискові з побажанням дитині смерті. Такий варіант, що свого часу був названий «колисковою на смерть», принципово відсутній в українській традиції. Навіть якщо розглядати її за колишнім територіальним розподілом СРСР, на його півдні таких колискових не було: в Україні колісанка завжди, навіть за наявності трагічних обертонів, зберігала захисну, оберегову функцію. Проте зараз, у часи воєнного лихоліття, емоційно-образні ресурси колискової – первинно мирного жанру, що уособлює тишу, психологічний комфорт, любов і спокій, значно розширюються. Так, уже з 2014 року митці часто реагують на страшні події саме через колискову, піддаючи цей жанр значним модифікаціям. Адже воєнний час, подібно до будь-яких соціальних потрясінь, сприяв трансформації як жанрового фонду сучасної музики загалом, так і окремих жанрових систем, включаючи колискову: вона перейшла з інтимної зони в сферу соціально інспірованої творчості, виплескуючи спільний біль та сприяючи консолідації суспільства у кризових обставинах.

Крайніми, дистанційованими позиціями трансформаційного музичного процесу в сфері сучасної колискової стало розмежування її жанрової структури на жанрові типи. За функціональним критерієм її можна диференціювати на: 1) колискову «на життя» – нормативну, оберегову; 2) колискову «на смерть» – антинормативну, девіантну, з порушеною функцією комунікації та оберегу. За критерієм жанрової «чистоти» колискова поділяється на: 1) «чисту» – таку, що зберігає інтонаційно-сміслові первні архаїчного жанру, і 2) синтетичну – ту, що порушує герметизм первинної колісанки, синтезуючись з іншими, протилежними за образно-емоційним наповненням жанрами (ліричною піснею, голосінням, думою, історичною піснею тощо). Відповідно до вищезазначеної диференціації, колискова поділяється за емоційним статусом: тут виділяємо 1) колісанки теплі й сердечні, що зберігають первісну емоційну природу жанру, та 2) збуджені, буремні, пов'язані з образами ворога, лиха і смерті.

Вивчення цієї проблеми привело до ствердження наступної сентенції: процес відродження колискової в сучасній українській музиці, що особливо активізувався у роки російсько-української війни, спричинив появу нового типу жанру – військової колискової, семантичні доміанти якої визначаються одночасно

конотаціями оберегу, супротиву і навіть прокляття-закляття ворога на смерть. Асиміляція названих феноменів у жанровій структурі колискової, яка значною мірою оновила та навіть героїзувала ліричний жанр, наблизила його до статусу нового – громадянсько-свідомого, активно соціалізованого мистецтва.

Тож спробуємо визначити причини масової уваги сучасних українських композиторів до колискової – жанру, який, виходячи з його автентичних властивостей та прямої функції, взагалі не мав активаційного імпульсу. Серед основних, прихованих від прямого сприйняття причин активації жанру колискової у воєнні часи, можна відзначити магічні конотації жанру. Будучи архаїчно-універсальною моделлю фольклорного походження, колискова має значні магічні конотації, що закладались у підсвідомість століттями. Адже, як згадувалось, стародавні колиски – це замовляння, що використовували магічну силу слова і музики, їх здатність заспокоїти та захистити дитину. Будучи заклинанням на щасливе майбутнє, колісанки мали імперативний вплив і, як вірили древні, сприяли запобіганню зла та реалізації бажання. Під час еволюції жанру відбулася часткова втрата його магічної функції. Однак архаїчно-позитивні резонанси колискової постійно «озивались» у свідомості сучасної людини, позаяк відомо, що сучасне мислення багато в чому пов'язане з міфологічними структурами генетичної пам'яті. Мабуть, саме ця обставина, забезпечуючи ефект присутності у колісковій психоемоційної сугестії – того самого імперативно-гіпнотичного, підсвідомого впливу на людину – дозволила їй стати жанром, надзвичайно затребуваним у роки війни, коли багато залежить від віри в перемогу й позитивного налаштування. Так відбулась модуляція інтимного жанру в сферу патріотично інспірованої творчості, внаслідок чого колискова виявилась соціалізованим жанром, який кардинальним чином перевернув уявлення щодо межі між приватним і публічним просторами.

На особливу увагу в аспекті соціалізації взаємопов'язаних позицій мистецтво–митець–творчість заслуговує концепт життєтворчості. Дефініція життєтворчості уособлює життя і творчість митця як взаємообумовлену синергетичну цілісність, що не зводиться до механічної суми складових. Співвіднесення художнього світу з життєвими реаліями дозволяє, не ототожнюючи, але співвідносячи ці аспекти буття, гармонізувати уявлення про митця, усвідомити процес народження творчості⁵. Головний акцент цього визначення – діяльнісна модель коеволюції/взаємодетермінації життя (біографії) і творчості як системи сполучних судин. У проєкції на дослідження специфіки сучасної колискової в аспекті соціалізації проблема постає так: катастрофічна воєнна ситуація (життя) спричиняє трансформацію світосприйняття митця, який, переосмислюючи травматичний досвід війни, створює інноваційний мистецький продукт (творчість), що виявляє ознаки метаморфозної системи на всіх рівнях – жанрово-інтонаційному, образно-драматургічному, формотворчому тощо. Тож процес еволюції сучасної колискової постає, з одного боку, як динаміка синтезу з іншими жанрами, а з іншого – як рух первинного жанру на зустріч новим сенсам, що породжують у ньому системні зміни.

Відносно конкретної аналітичної розробки викладених теоретичних позицій треба зазначити наступне. У загальному обсязі жанрової палітри сучасної української музики академічної та популярної сфер жанр колискової займає порівняно невелику, але різноманітну щодо моделювання її нових жанрово-стильових форм, нішу. І все ж, важко знайти композитора, який би не звернувся до написання колискової. Показово, що й нині значна територія музично-академічної колісковості продовжує сяяти першоджерельними теплими емоціями, що заряджають твори ніжним і задушевним чуттєвим градусом. Особливо це стосується колісанок, що створювались до повномасштабної війни. Серед таких – «Коліскова» Юрія Іщенка на слова Лесі Українки, «Дві різдвяні коліскові» для мішаного хору асаpella Валентина Сильвестрова, «Коліскова для сопрано і фортепіано» на слова Катерини Квітницької та «Коліскова повноліття» для скрипки і фортепіано Олега Безбородька (остання створена до 18-річчя Ореста Смовжа); «Коліскова для Оленки» Івана Тараненка, «Три українські коліскові» Віталія Вишинського на вірші Тараса Шевченка та багато ін. Такі світлі коліскові створюються і зараз, як то «Дві коліскові на українські народні теми “Котику сіренький” та “Ходить сонко”» Євгена Геплюка, мрійлива «Пастельна коліскова» Вікторії Шинкаренко на вірші Павла Тичини, «Коліскова для голосу, гітари і струнних» Володимира Богатирьова, народжена у Харкові під час тривоги як оберіг стражденим українським дітям.

Проте, найбільшого поширення набувають зараз коліскові протилежного спрямування: емоційно стривожені та буремні – соціально заангажовані або такі, що полишають свою традиційно-інтимну територію і виходять у широкий екзистенційний простір, торкаючись нетипової для української колісанки теми смерті.

Один із перших, ще довоєнних творів, що адаптують колісковість до інтонаційного осмислення смерті – потойбічна кантата-містерія «Коліскові очерету» Ірини Алексійчук на вірші Олени Степаненко (2006-2007 рр.), в якій, відповідно до кожної частини, представлено багатомірні жанрові синтези колискової з замовлянням, голосінням, злим скерцо та гімном – жанровими моделями, які принципово виходять за межу ніжної колісковості та дитячих жанрів взагалі. Такі несподівані модуляції колісковості, що відбиваються в інтонаційній та вербально-фонічній сферах, відтворюють усі колізії буття та його зрушень. Сміслові інспірації цього твору пояснює епіграф Блеза Паскаля, розміщений у передмові композиції: «Людина – очеретяна сопілка біля вуст Божих, на якій він грає свої коліскові». Ще краще непросту семантику «Коліскових очерету» прояснює сама Ірина Алексійчук (цитую матеріал з інтерв'ю композиторки Богдані Мандзюк): «Сенси цієї Кантати набагато ширші, ніж просто коліскова ... Мало людей є пробудженими, більшість наживо спить, тобто виконують лише фізіологічні функції: ранком встають з ліжка, йдуть на роботу, але при цьому продовжують перебувати в глибокому сні. Лише зрідка хтось має можливість, після довгого шляху ...

духовного самовдосконалення, нарешті прийти до стану пробудження»... Про життєві інспірації цього опусу та його роль у життєтворчості авторки читаємо таке: «Цей твір, створений під час переживання смерті батька, найбільше втілює мій власний досвід смерті... Це моя шагренєва шкіра, яка мене потихеньку вбивала... Поява цієї містичної штуки була ніби моя власна смерть... На сьогоднішній момент... більш масштабного, більш глибокого і значного я не написала». Тож колискова у цьому творі виходить на глобальний екзистенційний рівень, виступаючи водночас і метафорою людського існування, і відспівуванням земного буття. Увібравши резонанси кризового часу, кантата-містерія «Колискові очерету» презентує глобальну картину хиткого світу крізь філософську призму життя.

Виходячи з семантики цього та багатьох інших творів, можна стверджувати, що українська музика має досвід колисковості, яка пройшла випробування смертю, зокрема дитячою. Однією з перших спроб «викричати» тему насильницької смерті дітей стала «Колискова для Бабиного Яру» (1954 р.) Рівки Боярської на вірші Овсея Дриза – написана на ідиші пісня-голосіння за знищеними німцями єврейськими дітьми. На жаль, цей сумний творчий досвід продовжує існувати й донині. Серед таких сучасних колисанок – особливо щемливі твори, присвячені жертвам війни: загинлим дітям («Колискова загинлим дітям»), третя частина «Псалмів війни» Євгена Станковича, пісня «Ой люлі, люлі» співачки Garna); дітям, які втратили батьків (ХАС. «Люлі, люлі»), загинлим сім'ям (Адель Станіславська. «Люлі, дитинко, рідне пташатко»). Є навіть такий важкий для психіки твір, як «Чорна колискова» Віктора Морозова на слова Олени Кишак-Пашук, присвячена ненародженій дитині жінки, згвалтованої ворогом.

Ще більш страшною реалією воєнного лихоліття стають колисанки, проспівані на похоронах убитих ворогом дітей. Так було, коли у Кривому Розі під час поховальної процесії малечі звучала пісня «Котику сіренький»; так сталось, коли мати загинлого воїна Іванка Димид-Крип'якевич під час прощання з сином заспівала над його труною тужливу «Колисочку кленову»... «Співаючи колискову, – зізнається пані Іванна, – я спілкувалася з душою сина і до мене доходило, що ось вона – колисочка кленова...» (згадаймо сентенцію про колиску як символ початку і довершення життя). Поповнює цей страшний відлік образ батька, який колисав крихітну труну загинлого в Тернополі півторарічного синочка ...

І все ж таки, в історії української воєнної продукції є унікальний досвід просвітленої музичної семантики колискової. Йдеться про музику Валентина Сильвестрова, який осяює колискову навіть у воєнні часи. Вірний собі, композитор і в сфері колискової постає як віртуоз тихих, малоформатних творів. У цьому аспекті важлива така сентенція автора: «Схильний до глобальних ідей, світ гримає разом із мистецтвом. Хочеться повернутися в тишу – є втома від монументальності» [2]. Саме тиша і спокій, які випромінює лірична колискова «на життя», формують тип колисковості В. Сильвестрова. Навіть у четвертій частині створеного на смерть жінки «Реквієму для Лариси» («Прощай світе, прощай, земле» на вірші Тараса Шевченка) чуємо багато осяяної вічним світлом колисковості, яка знаходиться на перехресті з іншими жанрами української традиції: лірично-протяжною і плачовою пісенністю та культовим співом – унікальний жанрово-синтетичний вимір!

Таким самим неосяжним сяйвом позначені колискові В. Сильвестрова з циклів «Сльози» (перший твір композитора, створений від початку повномасштабної війни; колискова – третя з семи частин) і «Maidan – 2014» («Колискова» – остання частина). В «Майдані», незважаючи на присвяту твору фатальним подіям, композитор відмовляється від будь-якого інтонаційного активізму чи трагізму на користь світлоносного звучання. Це нетиповий для колискової мажорний варіант, посилений вкрапленням найсвітлішого лідійського ладу. Про зв'язок із первинним жанром свідчать назва, вербальний текст із фіксацією слів «Люлі-люлі» та «Баю-Бай», погойдувальна мелодична формула, подана у редукованому, ритмічно очудненому вигляді – усі разом вони перетворюють інтонаційну фабулу на метафору абсолютного Божественного світла і, можливо, пташиного райського співу. Від колискової в музику приходять риси обереговості, магічний характер, продукування гіпнотичного стану – воістину як у пасхальному тропарі: «Христос воскрес із мертвих, смертю смерть подолав, і тим, що в гробах, життя дарував!». Можна стверджувати, що незважаючи на функцію відспівування, таке звучання спонукає до інтерпретації аналізованої музики як «колискової на життя», вірніше – на вічне життя. Для кращого розуміння світлоносної аури колискової в музиці В. Сильвестрова пропонується цитата з інтерв'ю від уже воєнного 2022 року. Як зазначає композитор, у музиці не має бути «... хибного пафосу. У наш час музика повинна переходити в режим тиші, режим молитви і якогось тихого, мирного дня. Музика має показувати, яка тендітна наша цивілізація з усією її силою. У наші дні значення малого збільшується, тому що велич цивілізації спирається на мале. Якщо мале правдиве, то і ця велич правдива» [2].

Справедливість цієї сентенції стає зрозумілою, якщо порівняти завершення «Майдану-2014» В. Сильвестрова з іншими колисковими фіналами, почасти, з кодою Гімну-Реквієму «Міста Марії» Золтана Алмаші, яка також є ліричною інтерпретацією теми смерті, поданої через жанровість колисанки (ймовірно, імпульсом до такого жанрового рішення композитора став надпис «ДІТИ» перед знищеним драмтеатром у Маріуполі). Ритмічна мірність і монотонність одноманітної пульсації восьмих, які є знаковими для колискової, у даному випадку набувають трагічної символіки невідворотного відліку рокованих подій. Для розуміння семантики цієї колискової-відспівування важлива думка самого композитора, висловлена в особистій розмові. На прохання відповісти, чому в коді твору він звернувся саме до такого жанру, пан Золтан відповів: «Мені про цю колискову насправді найважче писати ... Ситуація така: воно мені «прийшло», одразу саме в такому вигляді; я збагнув, що це – «воно». Але я не можу не розуміти, що

це – трагічна колискова, що нічого обнадійливого тут немає... Я ніби маю раціонально обґрунтувати, чому саме колискова. А раціонально я навіть не хочу обґрунтовувати, бо стає не по собі» (розмова зі Золтаном Алмаші 29. 04. 2025 р.). Ця непоправна трагічна координата колискової, заряджена жажливою воєнною реальністю, стає стабільною жанровою рисою сучасної української музики.

Продовжує тенденцію соціалізації і трагедизації жанру «Коліскова для Маріуполя» Ілля Разумейка і Романа Григоріва. Симптоматично, що твір пройшов значну еволюцію від виключно ударної версії до вокально-інструментального варіанту, який демонструє процес поступової, але повносилої акумуляції у колісанці ознак плачу-голосіння. Перша версія, названа «Маріуполь», створена (і це містика!) за два дні до початку війни, 22. 02. 2022 року, – показово антиестетична і провокативно-протестна. Вона виконується обидвома композиторами, що використовують бандуру і цимбали як ударні інструменти, вибиваючи паличками по їхньому корпусу шість годин поспіль. Показово, що на третій годині радіо-запису цього погрозового твору, який відбувся в Івано-Франківську вже під час повномасштабної війни, рашисти скинули бомбу і знищили Маріупольський драмтеатр. Тож твір виконав не лише протестну, але й пророчу функцію. Думається, символіка безкінечно нарощуваного стукоту на межі неможливого його сприйняття (6-7 годин у різних репрезентаціях) є проєкцією багатьох смислів. Насамперед, таке гвалтування звуком є символом невідворотності – того, що неможливо припинити або виключити, як радіо: це аудіосфера війни – той жах, в якому українці живуть постійно. Про характер такого звучання каже Роман Григорів: «В його основі – безперервний перкусійний рух (патерн), який хвилеподібно рухається від максимальної тиші до максимальної гучності, яка у піковій зоні триває майже 12 хвилин. Сама фактура є перманентним тремоло, що виконується паличками для ударних по струнах бандури й цимбал, це такий собі нойз. Але у цій музичній тканині відбуваються такі зміни, за якими мимоволі спостерігаєш, пірнаючи в океан мікротональних сфер, де народжується нова якість. У цій якості вся суть “Маріуполя”» [7].

Друга, остаточно й найбільш відома версія твору, «Коліскова для Маріуполя. Перформенс», виконується розширеним складом: окрім названих композиторів, туди входять Ігор Завгородній – композитор, мультиінструменталіст і співак, флейтист Ігор Бойчук і талановиті співачки фольклорного напрямку Марічка Штирбулова, Анна Руденко, Назгуль Шукаєва. Цю версію твору можна сприймати вже не тільки як протестну акцію, призначену викричати своє ставлення до війни, але й як акт відспівування. Саме вона включає, окрім ударного компоненту, ще й проспівані колискові – можливо, як символічну згадку про знищених дітей і той самий напис «ДІТИ», виведеним величезними літерами перед Маріупольським театром. Як засвідчує одна з виконавиць твору, Марічка Штирбулова, «Коліскова для Маріуполя» була не прийнята європейською публікою під час виконання твору у Відні та Роттердамі 8 і 22 квітня 2023 року: «Деякі закривали вуха, інші виходили ... Мене починало дуже злити, що це не максимально гучно, – це навіть і найменшою мірою не передає того, якими насправді є звуки війни й Маріуполя ... Деякі люди вставали і виходили із залу, була така можливість. І це розривало серце. Тому що у Відні люди можуть встати і вийти... покинути неприємні звуки та змінити реальність. А на війні, в Маріуполі, ти не можеш просто затулити вуха або кудись вийти» [8].

На прохання авторки цього матеріалу композитор Ілля Разумейко надіслав записи адаптованих у творі фольклорних матеріалів. Серед пісень, які «рвуть душу» і сприймаються як голосіння, є найвідоміші колісанки – первинно досить світлі, але інтерпретовані у творі як голосіння. Перший наспів – ліричний, ритмічно врівноважений, із заокруглено-пластичною мелодією, представлений декількома вербальними варіантами колискової: «Ой ну кицю, кицю» та «Люлі-люлі... налетіли гулі ...»⁹ (у зв'язку з останнім варіантом згадується страшна літературна колискова війни поетеси Валентини Коваленко з жахливою трансформацією слів: «Ой люлі ж, люлі, налетіли кулі...»). Інші три адаптовані у творі наспіви — протилежні за емоційним нахилом і, відповідно, за комплексом засобів музичної виразності, збудженим та експресивним. Унікальною у цьому плані є друга з надісланих колісанок: вже у своєму первинно-колисковому варіанті вона дуже близька до голосіння. Автентично проспіваний з позитивним посилом, наспів не сприймається таким чином, але генетично має інтонаційну програму, яка дозволяє зробити жанрову модуляцію саме в плачовому напрямку – йдеться про верховенство низхідного руху, поки що м'який знесиленний зрив інтонування наприкінці кожної поспівки, загальну для колісанки та плачу приспівку А-А-А, форсовану манеру звуковидобування. Гіперболізація цих плачових імпульсів, які закладені у колискових, посилюється за допомогою експресивної манери інтонування, типової саме для голосіння. Серед її ознак в аналізованому творі – глісандування, нетемперований спів із вібрато, знесилені обриви низхідних фраз, різкі регістрові перепади. Загальна для обох жанрів заспівка А-А-А, тиха і гіпнотична в колісанці і вибухово-розривна в голосінні – звучить то знесилено-приречено, то кричуще-надривно. Тож виконавство стає надважливим фактором стиле- і жанротворення: саме завдяки унікальній виконавській манері співачок – казашки Назгуль Шукаєвої та українок Анни Руденко і Марічки Штирбулової – колискова неухильно набуває виразних голосильних ознак, входячи на фінальній стадії в зону міжетнічної, з включенням вкрай експресивної східної манери, плачової імпровізації. Такий зустрічний рух жанрів, відкриваючи перспективу кардинального трагічного зламу «маминої пісні», надає кожному з жанрів нових виражальних можливостей. Так, плач – завдяки стримуючому началу колисковості, втрачає свою граничну екзальтованість і відкритість подачі. Своєї черги, через поступове посилення у колисковій трагічній сутності відбувається її остаточно модуляція

в площину голосіння і смертної байки – йдеться про відспівування, позбавлене будь-якого просвітлення та катарсичної функції. Жанр масштабується, виходячи із сфери інтимної комунікації в площину трагічного катарсису як загальнонаціональної ідеї.

Ще один соціально активний твір, в якому остаточно відбувається відступ від первинно світлого і мирного статусу жанру, – «Колискова для ворога» композитора Олександра Маноцькова на слова Анастасії Шевченко (псевдонім СТАСІК). Саме А. Шевченко, акторка театру ДАХ, телеведуча, учасниця «Революції гідності» і бойових дій на Донбасі (з початку російсько-української війни – фронтова стрільчиня-санітарка в 2014-2015, 2022-2023 роках) – стала ідеологинєю цього синтетичного проєкту, що включає акустичну та електронну музику, театральне та кіномистецтво, живопис і пластику. Особливу експресію перформансу надає специфічна кінетика, яка нагадує конвульсивні припадки епілептиків або передсмертну агонію. За словами співачки, здригаючись у кліпі на попелястій землі, вона показує як виглядає посттравматичний синдром.

Багатовимірний смисл аналізованого твору породжує не менш складні та багаторівневі жанрові процеси, серед яких найбільш репрезентативними є диз'юнктивний синтез (об'єднання непоєднуваного), жанрова деформація, жанрова модуляція. Повернення до найархаїчніших українських архетипів, які постають в унікальному синтезі «колискова+закляття+голосіння», надає «Колисковій для ворога» потужної ментальної сили, адже в кожному з цих жанрів укорінені найсильніші людські емоції: найсердечніша комунікація «мати/дитина», найтрагічніша емоція поховального плачу й неймовірна сугестивна сила закляття на смерть. Результатом таких біфуркаційних розривів у структурі колискової стає очуднення жанру та вихід у нетиповий для української фольклорної системи різновид колискової «на смерть».

Більше того, порушуючи закони вже цього, страхітливого різновиду колискової, смертна байка співається не дитині, як це було в московитській традиції, а ворогу, який знищує все живе, включаючи українських дітей – в цьому її високий гуманізм, соціальна сила і прокреслена національна ідентичність. Метафора сну як «вікна у смерть» набуває у цьому творі реальності завдяки просвітленій і в той же час драматичній код: переводячи інтонаційне напруження у вимір примарного смертельного спокою, ця кода підіймає колискову на рівень загальноукраїнської ідеї помсти ворогу.

Наступний унікальний твір – Батуринська колискова «Спи, дитя моє кохане» Тараса Компанійченка (інша назва – «Дума про Батурин»). Лірний акомпанемент, чоловічий тембр і покладені в основу пісні реальні історичні події засвідчують у цьому творі складний міжжанровий синтез колискової, думи та історичної пісні. Названі складові заряджають думу-колисанку потужним соціально-історичним пафосом: виконувана чоловіком, вона оповідає про жакливі події українського минулого – каральні дії московських військ із захоплення і знищення Батурина, столиці гетьмана Мазепи (2 листопада 1708 р.). Під час цих дій, що увійшли в історію як «Різанина в Батурині», московські війська вирізали та випалили всіх мешканців міста, незалежно від віку і статі. За різними оцінками, тоді загинуло від одинадцяти до п'ятнадцяти тисяч батуринців. Саме місто, у тому числі православні храми, пограбували, а потім за наказом Меншикова спалили¹⁰. Високий громадянський тонус «Батуринської колискової» трансформує її образно-інтонаційний профіль: відбувається героїзація ліричного жанру, проявлена не лише через фабулу, але й завдяки комплексу засобів музичної виразності (наявність у темі імперативної кварти, поступове насичення мовленнєвою енергією, кульмінація з не типовою для колискової гучною динамікою, т. ін.).

Наостанок аналітичної експозиції теми – дві колискові, які демонструють крайні, семантично дистанційовані позиції неосяжного художнього простору колискової. Перша – ніжна, миротворча «Колискова ППО» («Lullaby of Air Defence) Бориса Севаст'янова – Нікіти Тітова, яка повертає жанр до заспокійливо-ліричних джерельних берегів (адже що може бути більш надійним для дітей сьогодні, ніж оберегова сила протиповітряної оборони?). Унікальність цієї пісні – у тому, що відповідаючи типовим жанрово-інтонаційним ознакам колискової, вона демонструє процес активної соціалізації жанру під впливом воєнних реалій (публічна комунікація, зміна гендерної специфіки виконання – чоловіче замість жіночого, втім, зі збереженням ласкаво-тихого характеру інтонування). Про народження «Колискової ППО» безпосередньо з воєнної реальності свідчить автор слів Нікіта Тітов: «Тієї ночі був черговий російський обстріл по всій Україні: дрони, ракети та біль від новин. Слова народилися вранці самі по собі... Мій друг Борис Севаст'янов уже ввечері написав мелодію та заспівав ці слова, наша подруга Tania Vasylyv оживила малюнки... Таня працювала вночі над анімацією, а вранці йшла на роботу. Ця колискова – про нашу подяку всім, хто захищає небо та землю нашої країни, і тим, хто вже не зможе заспівати своїй дитині, — нехай ця пісня буде для всіх дітей. Нехай для них звучить спокій, сила і віра, нехай ця казка стане життям».¹¹ Важливо те, що, народившись з українськими словами, ця пісня буквально через десять днів після створення отримала другу, англійську версію, звернену до світу. Наголошуючи на світлоносній специфіці цієї колискової, Нікіта Тітов зазначив: «Ця Колискова народилася ... як відповідь на темряву, яку несуть наші вороги. Народилася, як промінь світла, яке росіянам у нас ніколи не забрати. Сьогодні ми хочемо показати вам цю Колискову, але вже в англійській версії. Бо ми дуже хочемо, щоб Україну чув світ»¹²

Натомість у другій композиції, інсталяції «Gentle World» Ігоря Завгороднього (автор музики та слів, виконавець), композитор намагається не просто звернутись, а «прокричати» тему воєнної України всьому людству, яке перебуває у бульбашці свого «ніжного світу». Цей активно соціалізований твір демонструє процес появи альтернативної проєкції колискової, яка повністю пориває зі своїм інтимним статусом і остаточно

входить у простір публічної, навіть світової комунікації (звідси англійський текст композиції). Жанрова основа твору, вочевидь, обрана не випадково: колискова, символ сну, стає метафорою непробудженого «ніжного світу», який не бачить жажливих воєнних реалій України. Симптоматичною для розвитку «Gentle World» є динамічна полеміка з усіма напрацьованими інтонаційними рефлексамі жанру. Починаючись у типових для колісанки ласкаво-пестливих тонах, тихій звучності, з гіпноотично повторюваними погойдувальними інтонаціями ритмічної формули «Баю-Бай», пісня поступово, поряд із збільшенням емоційної напруги вербального тексту і документального відеоряду (ще одна тенденція – соціалізація коліскової через додавання документальних фото, відео, інсталяційні технології), підвищує градус інтонаційного висловлювання і входить у дисонанс з первинними жанровими ознаками: розширюється діапазон, активізуються крайні темброві та динамічні регістри, відкритою і збудженою, аж до крику, стає виконавська манера – щось подібне до Sprechstimme. Інтонаційні концепти цієї коліскової – кардинальна жанрова мутація, модуляція, синтез, євроінтеграційний аспект – радикально змінюють «modus vivendi» первинного жанру. Набуваючи інтегративної якості та переплавляючи вербально-музичні коди різних національних площин, колісанка, яка завжди уособлювала інтимну комунікацію, виходить у глобалізаційний простір. Так, демонструючи пульсацію самої розпаленої звукової матерії (звукослідження вибухів, сирен, криків) і нерв пекельного українського сьогодення, інсталяція «Gentle World» стає документальним свідомством воєнних злочинів.

У контексті соціалізації сучасного мистецтва, митця і жанру коліскової почасти доречно згадати висловлювання самого Ігоря Завгороднього: «Для мене музика абсолютно соціальна. У всій своїй красі. Суспільство народжує музику, – швидше так, ніж навпаки»¹³.

Висновки. Адапована сучасною українською музикою, колискова частково зберігає свій архетипний фольклорний генотип і, здійснюючи міжпоклінну комунікацію, виконує функцію «материнської плаценти» української культури. У той же час, завдяки оновленню жанрово-інтонаційної «плоти», колискова сягає не мислимим раніше сенсових горизонтів і демонструє невичерпні еволюційні можливості та весь спектр потенціальних підходів до інтерпретації жанру – від приємного заколисуючого традиціоналізму до авангардних рішень. У цьому плані можна розглядати процес жанрової еволюції коліскової як свідомство органічного поєднання ритуального та особистісного, сакрального й буденного, життєдайного і смертоносного, соціально важливого та індивідуально відрефлектованого, навіть екзистенційного.

Трансформаційно-синтетичні процеси, що відбуваються з колісковою на полі сучасної української музики – аж до опанування нею протилежних контрверсійно-експериментальних жанрових структур – є прикладом того, як фольклорні жанри, зберігаючи колективний досвід, культурну пам'ять і, водночас, відтворюючи сучасний соціокультурний досвід нації, стають зразком сучасного громадянського мистецтва, яке відкрито оприявлює свою ідеологічну позицію та демонструє невичерпні еволюційні можливості та інноваційні, аж до парадоксальних, процеси стиле- і жанротворення. З інтимного жанру однієї емоції коліскова перетворюється на жанр найширшого емоційного спектру та відкритої до світу комунікації («Gentle World» І. Завгороднього). Демонструючи інноваційні інтерпретаційні стратегії колісанки, композитори транслюють емоції у надзвичайно широкому діапазоні: тут і ніжність до дітей, і праведна ненависть до ворога, і сповнена віри молитва, і експресивне звернення до мовчазного «ніжного світу», і прокльон ворога, і голосіння за загиблими. Розширюється сфера адресатів коліскової (воїни ЗСУ, полеглі бійці, загиблі сім'ї, ненароджена дитина, ворог) та її гендерна специфіка – аж до введення замість образу матері чоловічого персонажа, причому не тільки батька, але й найсвятішого нині образу захисника, представника Протиповітряної оборони – людини, яка єдина може сприйматися дитиною як надійний захист (адже головна функція коліскової – все ж таки оберегова).

Соціалізація всіх компонентів воєнного життя – суспільного, мистецького, особистісного – призводить до кардинально нової концепції української коліскової в аспекті поєднання художнього начала з елементами документальних і публіцистичних жанрів (відео і фото війни, анімація, живопис, т. ін.). Під впливом соціалізації мистецтва, митця і самого жанру трансформуються такі важливі параметри коліскової, як композиція, фабула, спектр персонажів, хронотоп, комунікативна ситуація, виконавська специфіка, нарешті – саме «інтонаційне обличчя» і структура жанру. Одним із головних інструментів еволюційного оновлення коліскової у напрямку «поліфонізації» і, часто, трагічного катарсису є жанровий синтез: за умови збереження семантичного ядра відбувається вкраплення у неї ознак протилежних за енергетикою жанрів: думи, історичної та ліричної протяжної пісні, голосіння, заляття, прокльону і навіть нетипової для української традиції коліскової «на смерть». Важливо, що всі ці сейсмічні зрушення на території жанру, засвідчуючи потужну жанрову динаміку і гнучкість жанрової структури, не порушують, а навпаки, укріплюють національний статус коліскової: вона постає як генератор української ідеї з найвищим коефіцієнтом національної ідентичності, доводячи сутність цієї категорії як «увираженої національно-ментальної самобутності, що забезпечує приналежність ... до української спільності, а відтак – сприяє усвідомленню митцем своєї національної природи як ототожненої з українським світом» [10; 11].

Можна засвідчити, що колискова активно соціалізується і масштабується, транслюючи національні рефлексії на пекучі проблеми воєнного сьогодення та підіймається до катарсичних висот завдяки виходу зі сфери інтимної комунікації в площину трагічно інтерпретованої загальнонаціональної ідеї. Звідси – такі важливі симптоми жанрової трансформації коліскової, як вихід із сфери інтимного в зону актуального історичного досвіду та взаємонаправлені процеси героїзації ліричного та ліризації героїчного і трагічного.

Однією з унікальних особливостей інтерпретації коліскової в сучасній українській музиці є, з одного

боку, її філософсько-етичне, аж до катарсичного (твори В. Сильвестрова, З. Алмаші), а з іншого – глибоко трагічне, навіть протестно-оборотницьке висвітлення (твори І. Разумейка – Р. Григоріва, І. Завгороднього, Стасік–О. Маноцькова). Такий характер осмислення жанру підкреслює, з одного боку, стійкість і позитивне налаштування українського світовідчуття, а з іншого – катастрофічну ауру нашого часу, засвідчуючи аklasичний етап розвитку жанру, який, на кшталт барометра, відгукується на воєнне лихоліття, сповнене конфліктів і дисгармонії. Будучи творчою рефлексією на травматичний досвід війни, механізмом соціалізації, психологічної підтримки та інструментом зміцнення національної ідентичності, колискова стає жанровою субстанцією неймовірних можливостей: «розрізаючи» українську дійсність, вона дає їй оцінку і ставить реалістичні діагнози через інколи не вимовлене «слово», яке є і жалем, і молитвою, і гнівним прокляттям – всім тим, що навіки закарбовує в українську свідомість «Запечену Кров'ю Історію» (Дм. Лагуткін. «Реквієм»).

Перспективи подальших досліджень. Як доводить проведене дослідження, потенціал розробки представленої проблеми є безмежним, позаяк будь-яка позиція роботи відкрита до подальшого вивчення. Серед проблемних зон, відкритих для музикознавчих розвідок в означеній площині, – особливе значення фольклорної колісанки для розбудови професійної музичної культури; специфіка її індивідуальної інтерпретації, включаючи парадоксальні жанрові модуляції та трансформації в сучасній українській музиці; інтонаційно-драматургічне значення коліскової у рамках музичних творів більш крупної форми; реагування комплексу засобів музичної/музично-вербальної виразності на зміну жанрової структури та образно-семантичного наповнення колісанки; подальша розробка типології жанру; розширення аналітичної бази дослідження воєнної коліскової в сучасній українській музиці, нарешті – широкий спектр питань, пов'язаних із проблемами філософсько-етичного і соціально-комунікативного статусу досліджуваного жанру. На особливу увагу заслуговує міжмедіальний та інтертекстуальний простір сучасних композицій, а також проблема залучення в модерну коліскову нових технологій, які значно підвищують соціальний статус і доступність синтетичного музичного продукту, відкриваючи нові можливості для поширення мистецьких ідей у глобальному масштабі. Весь цей спектр відкритих у майбутнє питань засвідчує динамічну, багатовекторну та модернізовану історію розвитку коліскової в сучасній українській музиці.

Примітки:

1. Мистецтво в обороні: Колективна монографія. Нац. акад. мистецтв України / НАМ України; Ін-т пробл. сучас. мистецтв. НАМ України; Ін-т культурології НАМ України; Редкол.: В. Сидоренко (гол.), І. Савчук, Г. Чміль та ін.; Упоряд.: О. Клековкін, І. Кузнецова, М. Черкашина-Губаренко. Київ : Фенікс, 2024. 1024 с.

2 Таку назву надано аналізованим у розділі колісковим, створеним за часів російсько-української війни.

3 Білий Лицар з «Аліси в Задзеркаллі» – це персонаж, який є автопортретом самого Льюїса Керролла, його власним «альтер-его».

4 Йдеться про вірш Тараса Шевченка «Якби ви знали паничі».

5 Надана дефініція базується на визначенні концепту «життєтворчість» в авторефераті докторської дисертації О. Соломонової «Сміховий світ російської музичної класики». НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2008. 32 с. URL: <http://referatu.net.ua/referats/7569/177539>

6 Інтерв'ю з Іриною Алексійчук проведено 27 лютого 2023 року.

7 Дзвеніслава Саф'ян. Перформанс «Коліскова для Маріуполя»: очима творців та учасників. 07.06. 2022. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://theclaquers.com/posts/9286> (дата звернення: 24.11. 2025).

8 Там само.

9 Цікаво, що при прослуховуванні другої редакції твору усвідомити слова, а значить – зрозуміти коліскову природу проспіваних пісень практично неможливо, адже ударне *perpetuum mobile* продовжує свою «воєнну справу». Тільки після озвучення надісланих записів стало ймовірним уловити першоджерело і, на цьому тлі – всі наслідки кардинального жанрового зламу.

10. Тогочасні європейські газети описували події в Батурині так: «Страшна різанина», «Вся Україна в крові», «Жінки і діти на вістріях шабель». Провідні газети Франції – «Gazette de France», «Paris Gazette», «Lettres Historique», «Mercure historique», «Clef du Cabinet». Вони писали, що «страшний цар жадібний до крові в Україні... Всі мешканці Батурина, незважаючи на вік і стать, вирізані, як наказують нелюдські звичаї московитів»; «Вся Україна купається в крові. Меншиков показує жахи московського варварства» – нажалі, історія невблаганно повторюється...

11 Цитовано за текстом, розташованим у пості Н. Тітова на фейсбук-сторінці від 1. 10. 2025 року.

12 Цитовано за текстом, розташованим у пості Н. Тітова на фейсбук-сторінці від 14. 07. 2025 року.

13 Музика нікого не врятує («Музыка никого не спасет»): інтерв'ю Ігоря Завгороднього журналу «Kyiv Daily» від 25. 10. 2019. URL: <https://kyivdaily.com.ua/igor-zavgorodniy/> (дата звернення: 30. 11. 2025).

Список використаної літератури:

1. Берегова О. Митці і війна: творчість як громадянська позиція. Мистецтво в обороні : колективна монографія / НАМ України; Ін-т культурології НАМ України ; редкол. : В. Сидоренко (гол.), І. Савчук, Г. Чміль та ін. ; упоряд. : О. Клековкін, І. Кузнецова, М. Черкашина-Губаренко. Київ : Фенікс, 2024. С. 943-954.

2. Буцко А. Валентин Сильвестров: Що ви коїте, чорти кремлівські? URL: <https://www.dw.com/uk/valentyn-sylvestrov-shcho-vy-koite-chorty-kremlivski-a-61159315/a-61159315> (дата звернення: 16.11.2025).
3. Железняк М. Г. Цілюще джерело маминої пісні. Культура слова. 1991. Вип. 40. URL: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine40-18.pdf> (дата звернення: 12. 10. 2025).
4. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. 3-є вид., доп. Київ : Нова книга, 2004. 320 с.
5. Коропніченко Г. Коліскові пісні. *Історія української музики* : у 7 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2-ге вид., переробл. і допов. Київ, 2016. Т. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика. 440 с.
6. Лозова А. Коліскова пісня як символ трагічного у творчості М. П. Мусоргського. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 48. С. 96–108. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_48_12 (дата звернення: 30.10. 2025).
7. Петрова О. Трансляція війни у свідомість художника: синергетична парадигма. *Мистецтво в обороні* : колективна монографія / НАМ України; Ін-т культурології НАМ України ; редкол. : В. Сидоренко (гол.), І. Савчук, Г. Чміль та ін. ; упоряд. : О. Клековкін, І. Кузнецова, М. Черкашина-Губаренко. Київ : Фенікс, 2024. С. 613–620.
8. Пилипук С. Хто така СТАСІК? Настя Шевченко про театр, війну та музику. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-interview/292553-hto-taka-stasik> (дата звернення: 17.09.2025).
9. Протас М. Українське мистецтво в контексті визвольної війни. *Мистецтво в обороні* : колективна монографія / НАМ України; Ін-т культурології НАМ України ; редкол. : В. Сидоренко (гол.), І. Савчук, Г. Чміль та ін. ; упоряд. : О. Клековкін, І. Кузнецова, М. Черкашина-Губаренко. Київ : *Фенікс*, 2024. С. 533–564.
10. Соломонова О. Специфіка національної ідентифікації в українській академічній музиці: від Миколи Лисенка до сучасності. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 141. С. 8–25.
11. Харчишин О. Коліскові пісні в умовах російсько-української війни (з 2014 р.): особливості функціонування. *Народознавчі зошити*. 2023. № 6 (174). С. 1459–1468.
12. Bağlı E., Küçükoglu S., Soylu H. The Effect of Lullabies and Classical Music on Preterm Neonates' Cerebral Oxygenation, Vital Signs, and Comfort During Orogastric Tube Feeding: A Randomized Controlled Trial. *Biological Research for Nursing*. 2024. Vol. 26, No. 2. P. 181–191. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/10998004231202404> (дата звернення: 10. 11. 2025).
13. Levesque L. Singing the Night: Lullabies as reflexive practice in music ethnography. *Ethnologies*. 2022. 44 (1). P. 225–253. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/ethno/2022-v44-n1-ethno07659/1096064ar/> (дата звернення: 10. 11. 2025).
14. Solomonova O. A Mid-war Night's Dream: Shostakovich's «Lullaby». *Akta muzicologica*. 2012. № 9. P. 459–466.
15. Tukova I. Art music and war : Ukrainian case 2022. *Musicologica Brunensia*. 2023. Vol. 58, (2), P. 193–204. URL: <https://digilib2.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/MB2023-2-12.pdf> (дата звернення: 19. 11. 2025).
16. Fritzson A. E., Dimidjian S. A., Hicks L., etc. The use of lullaby to support social and emotional wellness among parents during the COVID-19 pandemic. *Psychology of Music*. 2023. Vol. 52(2). URL: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/03057356231186958?utm_source=researchgate.net&medium=article (дата звернення: 12. 11. 2025).

References

1. Berehova O. Mytci i viina: tvorchist yak hromadianska pozytsiia. *Mystetstvo v oboroni* : kolektyvna monohrafiia / НАМ України; Ін-т культурології НАМ України ; ред. com. : V. Sydorenko (head), I. Savchuk, H. Chmil etc. ; uporiad. : O. Klekovkin, I. Kuznetsova, M. Cherkashyna-Hubarenko. Kyiv : Feniks, 2024. P. 943–954.
2. Butsko A. Valentyn Sylvestrov: Shcho vy koite, chorty kremlivski? [Electronic resource] <https://www.dw.com/uk/valentyn-sylvestrov-shcho-vy-koite-chorty-kremlivski-a-61159315/a-61159315>.
3. Zhelezniak M. H. Tsiliushche dzherelo maminei pisni. *Kultura slova*. 1991. V. 40. [Electronic resource] <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine40-18.pdf>.
4. Ivanytskyi A. I. Ukrainskyi muzychnyi folklor. 3-rd ed. Kyiv : Nova knyha, 2004. 320 s.
5. Koropnichenko H. Kolyskovi pisni. *Istoriia ukrainskoi muzyky* : in 7 t. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2-rd ed. Kyiv, 2016. Т. 1: Vid naidavnishykh chasiv do XVIII stolittia. Narodna muzyka. 440 p.
6. Lozova A. Kolyskova pisnia yak symvol trahichnogo u tvorchosti M. P. Musorhskoho. *Kyivske muzykoznavstvo*. 2014. V. 48. P. 96–108. [Electronic resource] http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_48_12.
7. Petrova O. Transliatsiia viiny u svidomist khudozhnyka: synerhetychna paradyhma. *Mystetstvo v oboroni* : kolektyvna monohrafiia / НАМ України; Ін-т культурології НАМ України ; ред. com. : V. Sydorenko (head), I. Savchuk, H. Chmil etc. ; uporiad. : O. Klekovkin, I. Kuznetsova, M. Cherkashyna-Hubarenko. Kyiv : Feniks, 2024. P. 613–620.
8. Pylypiuk S. Khto taka STASIK? Nastia Shevchenko pro teatr, viinu ta muzyku. [Electronic resource] <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-interview/292553-hto-taka-stasik>.
9. Protas M. Ukrainske mystetstvo v konteksti vyzvolnoi viiny. *Mystetstvo v oboroni* : kolektyvna monohrafiia / НАМ України; Ін-т культурології НАМ України ; ред. com. : V. Sydorenko (head), I. Savchuk, H. Chmil etc.; uporiad. : O. Klekovkin, I. Kuznetsova, M. Cherkashyna-Hubarenko. Kyiv : Feniks, 2024. P. 533–564.
10. Solomonova O. Spetsyfika natsionalnoi identyfikatsii v ukrainskii akademichnii muzytsi: vid Mykoly Lysenka do suchasnosti. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*. 2024. V. 141. P. 8–25.
11. Kharchyshyn O. Kolyskovi pisni v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny (z 2014 r.): osoblyvosti funktsionuvannia. *Narodoznavchi zoshyty*. 2023. № 6 (174). P. 1459–1468.
12. Bağlı E., Küçükoglu S., Soylu H. The Effect of Lullabies and Classical Music on Preterm Neonates' Cerebral Oxygenation, Vital Signs, and Comfort During Orogastric Tube Feeding: A Randomized Controlled Trial. *Biological*

Research for Nursing. 2024. Vol. 26, No. 2. P. 181–191. [Electronic resource] <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/10998004231202404>.

13. Levesque L. Singing the Night: Lullabies as reflexive practice in music ethnography. *Ethnologies*. 2022. 44 (1). P. 225-253. [Electronic resource] <https://www.erudit.org/fr/revues/ethno/2022-v44-n1-ethno07659/1096064ar/>.

14. Solomonova O. A Mid-war Night's Dream: Shostakovich's «Lullaby». *Akta muzicologica*. 2012. №9. P. 459-466.

15. Tukova I. Art music and war : Ukrainian case 2022. *Musicologica Brunensia*. 2023. Vol. 58, (2), pp. 193-204. [Electronic resource] <https://digilib2.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/MB2023-2-12.pdf>

16. Fritzson A. E., Dimidjian S. A., Hicks L., etc. The use of lullaby to support social and emotional wellness among parents during the COVID-19 pandemic. *Psychology of Music*. 2023. Vol. 52(2). [Electronic resource] https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/03057356231186958?utm_source=researchgate.net&medium=article

UDC 398.352

**«BROKEN SILENCE»: UKRAINIAN MILITARY LULLABIES AS A SPACE FOR GENRE
RENEWAL AND SOCIALIZATION**

Genre and intonation transformations of the modern Ukrainian lullaby as a viable, highly adaptive socio-cultural phenomenon of wartime are studied. The latest strategies in interpreting by modern composers in this genre are analyzed. It is proved that, while preserving certain folklore features and basic national-identical codes, the lullaby genre is actively socialized in the context of new cultural practices of wartime. It is revealed that the lullaby, being one of the first to introduce the child into social environment and provides intergenerational continuity, significantly expands its modern potential of socialization. The latter reveals in two aspects: 1) in active socialization of the author (composer, performer, etc.) and 2) in strengthening the social connotations of the genre itself (in terms of enriching the political with lyrical elements, as in Boris Sevastyanov's «Lullaby from the Air Defense», and vice versa – of endowing the lyrical with heroic features, as in Taras Companiychenko «Baturinsky Lullaby»).

These interrelated processes significantly expand the intonation and semantic potential of the lullaby, paradoxically changing its genre structure – up to the appearance of an alternative type of lullaby «to death», which is absent a priori in the folklore tradition of Ukraine. It is revealed that the lullaby, a folklore genre of peaceful, intimate essence – thanks to its powerful socialization – becomes an impulse for significant activation of the genre-intonation and semantic space of both the music of the academic tradition and the sphere of the author's wartime song. Lullabies turn to a creative response on the traumatic experience of war, to a counterversive and experimental phenomenon, to an instrument of socializing the individual, providing emotional and psychological support and strengthening the collective sense of national identity in the face of modern military challenges.

Key words: lullaby, lullaby «to life»/«to death», socialization of personality, socialization of genre, intonation-semantic transformations of a lullaby, national identity.

Матеріал надійшов до редакції 29.11.2025
Отримано після доопрацювання 2.01.2026
Прийнято до друку 4.02.2026

Галина ПОГРЕБНЯК – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

Galyna POGREBNIAK – doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv

РОЗДІЛ IV. ФЕНОМЕН ТЕЛЕБАЧЕННЯ У СУЧАСНІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ

Розглянуто художньо-естетичні, інформаційні та технологічні чинники телевізії як різновиду екранних мистецтв і потужної складової сучасної художньої культури. Запропоновано оригінальні підходи до вивчення техногенної природи як телебачення, так і аудіовізуального мистецтва загалом. Виявлено й проаналізовано сутнісні ознаки телевізійної передачі та особливості її творення в контексті колективного авторства й авторської творчості зокрема. Окреслено проблеми демонстрації ігрових та неігрових фільмів, зосібна, авторських на телебаченні. Охарактеризовано творчість телевізійного режисера, а також креативні підходи до творення телевізійного продукту кінорежисерами. Розкрито специфіку продюсерської діяльності на телебаченні як в Україні, так і за її межами. Показано механізми формування цінностей і стереотипів в масовій свідомості глядацької аудиторії засобами екранних мистецтв. Підкреслено вплив театру на продукування телевізійних передач, зокрема й розважальних.

Ключові слова: візуальна культура, авторська творчість, телевізійна передача, культура режисури, продюсер, екранні засоби, театральна культура.

Актуальність теми дослідження. У сучасну добу телебачення, як мистецький феномен художньої й медіакультури, є могутнім джерелом найрізноманітніших форм та жанрів аудіовізуальної інформації. Без малого майже століття телебачення впевнено постає невід'ємною складовою людського існування, оскільки вже кілька поколінь поспіль було виховано за умов перманентної наявності медіа в їхньому житті. Володіючи здатністю швидко і майже тотально охоплювати найширші глядацькі аудиторії, що мають до нього досить високий і сталий рівень довіри, телебачення водночас виступає і найбільш потужним інструментом впливу на масову свідомість, і універсальним засобом трансформації традиційної системи духовного виробництва, пов'язаним з пропагандою певних ціннісних установок, світоглядних стереотипів та моделей поведінки, зосібна, в часи воєнного лихоліття.

Аналіз досліджень і публікацій. У багатоаспектній культурологічній монографії «Розуміння Медіа: Зовнішні розширення людини» канадійський вчений М. Маклуен у кількох ґрунтовних розділах, присвячених особливостям комунікаційної телевізійної культури, ще у 1964 році, висловлює сказати б, «пророчі» твердження про те, що телебачення є по суті своєрідним «холодним» медіа, котре невдовзі вимагатиме активного долучення рецепієнта до багатьох екранних процесів і водночас потужно і фактично безповоротно трансформує «сенсорний баланс людини, впливаючи на все суспільство» [16; 66].

Сформулювавши авторську Теорію культиватії (Cultivation Theory: The World According to Television) та виклавши її в серії статей, Джордж Гербнер (американський вчений угорського походження) чітко виявляє ключові характеристики, мовити би «культурні індикатори» телебачення як масової комунікації (переглянувши та проаналізувавши з цією метою тисячі телепередач). Крім того, у низці робіт («George Gerbner Series») дослідник ретельно простежує вплив телевізійного мовлення на світосприймання людини як індивіда та доходить висновку що, чим довше глядач будь-якої статі, віку, соціального статусу споглядає телепередачі, тим більше він розуміє й усвідомлює дійсність, оточуючий світ відповідно до тих параметрів, котрі пропонує телебачення [15], яке безпосередньо впливає на життя рецепієнтів, хоча би в тому відношенні, що безперешкодно доносить до глядацької аудиторії свої цільові культурні показники.

К. Станіславська в статті «Феномен талант-шоу на телебаченні» артикулює думку про те, що «культура постмодерну» спричинила втрату усталених ідеалів та визначених вимірів у різних контекстах соціокультурного життя» і висловлює переконання, що «все частіше сучасна людина робить вибір на користь симульованої реальності – віртуальної, яку продукує медіакультура», потужною складовою котрої є телебачення, що «здатне штучно квазіреальну подію видавати за реальну» [13; 89]. Ж. Денисюк у культурологічних розвідках «Віртуальність масової культури як поле конструювання уявних ідентичностей» висловлює міркування про те, що «тотальне заповнення соціального простору засобами медіа-зв'язку, що багатократно відтворюють і тиражують власні продуктовані образи, зумовлює певну специфіку організації життя людини, її почуттєвості, яка щоденно є включеною в потоки комунікативних моделей та стереотипів» [3; 9]. Тоді як І. Побєдоносцева, розглядаючи у фундаментальній праці «Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму» сутнісні ознаки телебачення доби постмодерну, зосереджує увагу на його дискретності як онтологічній властивості [9].

Укажемо, що численні дослідники (серед яких назвемо С. Безклубенка, В. Гоян, В. Ілляшенка, О. Кирилову, В. Коломійця, А. Лісневську, І. Мащенко, А. Мирну, Г. Набокову, М. Недопитанського, К. Чорну, Н. Цімох ін.), що намагалися у своїх дослідженнях вловити і сформулювати суть специфіки телебачення як феномена, досягнути його естетичну природу, виходили з того, що сутність кожного виду творчості найяскравіше проявляється саме в творі. А й справді, теоретично будь-який кінофільм несе в собі родові прикмети кіномистецтва. При цьому твір, що демонструється на телеекрані, ще є категорією, котра повністю естетичній природі телебачення, тому аналізу одного, окремо розглянутого твору зовсім не достатньо для того, щоб вивести з нього специфіку телебачення. Разом із тим З.Алферова в роботі «Новітня онтологія телевізійного типу мислення» вказує на домінуючу роль передовсім цифрового «телебачення на сучасних медійних теренах» (зокрема, в Україні) й констатує динамічну трансформацією самого телебачення з «класичного» (електронно-аналогового) в «постпосткласичне» [1; 175].

Розгляд інформаційних джерел показав, що художньо-естетичний й комунікативний феномен телебачення у сучасній художній і медійній культурі висвітлено не в повній мірі. То ж метою нашого дослідження є здійснення різнобічного аналізу телевізії як по суті всеосяжної досконалої технологічної системи й водночас техногенного виду мистецтва продукування й реконструювання мистецьких образів та творів, визначення ефективних інструментів вироблення екранного продукту та обґрунтування дієвих механізмів його функціонування й просування до глядацької аудиторії.

Виклад основного матеріалу. Варто нагадати, що телебачення, як специфічний різновид аудіовізуального мистецтва, – не лише засіб масової відеоінформації, але й унікальний різновид екранного мистецтва, здатний передавати на відстані естетично перетворені митцями враження буття у розмаїтті жанрів як історично сформованого типу стійкої структури твору, котра організує усі його компоненти в систему, яка породжує цілісний образ світу – своєрідний носій певної естетичної концепції дійсності. До того ж, за своєю масовістю телебачення як підвид аудіовізуального мистецтва виступає не лише засобом масової відеоінформації, але й тим специфічним видом мистецтва, спроможним швидко передавати на відстані естетично перероблені враження буття. При цьому відзначимо, що художню природу візуальної культури, існування якої забезпечується технічними засобами зв'язку, передусім телебаченням, дедалі частіше називають мозаїчною, фрагментарною. Приміром, телевізійну програму можуть складати твори, найрізноманітніші за жанром, стилем, різні за ступенем умовності. Телепрограма може бути і компіляцією ледь асоційованих та пов'язаних між собою фрагментів усього розмаїття мистецтв і не-мистецтв, елементів минулого і теперішнього, хроніки, фантазії тощо. То ж і не дивно, що за своєю масовістю телебачення, соціальна цінність котрого полягає в аудіо- і відеоінформативності, впевнено й активно збирає й об'єднує у світі багатомільйонну армію різномислячих прихильників й давно обігнало кінематограф. Однак, варто взяти до уваги той факт, що ще на світанку своєї історії телебачення стало потужним оплотом тієї оригінальної авторської творчості в мистецтві, перший поштовх котрій дав свого часу кінематограф. Разом із тим, телебачення (без якого, зокрема, промо українського кіно не ефективне [2]) виступає тим сегментом «споживчого ринку, головною функцією якого, з точки зору бізнесу, є продаж споживчих послуг населенню» [12].

Розглядаючи реалії вітчизняного телебачення, відмітимо, що в Україні телеканали не поспішають сплачувати за демонстрацію українського кінофільму (до того ж авторського), оскільки він має низьку вартість рекламного часу. Звичайно, у тому випадку, коли телеканал вступає у виробництво продукту, він може взяти його в ефір. Однак поки що в Україні це окремі експерименти, що не вповні забезпечують виробництво самого кінопродукту й не відшкодовують більшої його частини, адже в нашій країні на телебаченні, зазвичай, продюсером називають ту людину, яка вибудовує систему й календар виробництва, бюджет та ін., що й порівнювати не варто з американськими телевізійними продюсерами, котрі водночас є і письменниками, і сценаристами, і режисерами, які пишуть ключову історію, пілотні серії, обирають виконавців. Ідеться, приміром, про таких виконавчих продюсерів як Девід Беніофф і Деніел Уайсс, творців задуму «Ігри престолів» як Девід Шор – відповідно «Доктора Хауса», як Крістофер Картер, що створював «Жорстоке царство», «Міленіум», «Секретні матеріали» [2]. Досліджуючи творчість Д. Шора, можна зробити висновок, що він завжди намагається дотримуватися ідеї, що треба знімати те, що цікаво, передовсім, авторам ідеї, що й уможливорює чинник несподіваної популярності телепродукту (нехай і серіального). А ще фільмувати ті інтригуючі й захоплюючі історії (постійно відшукуючи нові сюжетні ситуації), які цікаві авторам. То ж, відповідно, можна сподіватися, що й глядачам вони сподобаються, а не знімати продукцію, яка на самому початку не до вподоби самим творцям фільму. У контексті цих розмислів варто нагадати, що свого часу режисер-автор Квентін Тарантіно фільмував одну з серій телевізійної «Швидкої допомоги», котра відрізнялася хіба що надмірною кровожерливістю і нічим більше. Це відбулось тому, що задум не належав майстрові, що й відрізняє кіно- й телевізійний підхід, оскільки кінематограф розширює межі, а телебачення адресоване локальним глядачам (коли йдеться про визнані в усьому світі серіали, що долають кордони країн). В українському ж телевізійному просторі існує, на жаль, ситуація, коли продюсер, спілкуючись із керівниками телеканалів стосовно реалізації певної ідеї, історії, отримує пропозицію знімати пілотний варіант своїм коштом і представляти до розгляду телевізійних босів на предмет зацікавленості чи ні, щоби включити у план виробництва.

Вкажемо, що застосування до певної міри некоректних заходів, що нагадують спроби виміряти простір у

грамах, а час – у кілометрах, не дає можливості пояснити естетичну природу телебачення. Як часто, приміром, йшлося про те, що специфічним для художньої творчості на телебаченні є прагнення показати життя у формах самого життя (аж до стилізації «під кінохроніку», «під репортаж»), оскільки телебачення за своєю суттю, безумовно, є документальним. Але чи підтверджує цей висновок практика? Так, безумовно. Оскільки телебачення ще на світанку своєї історії стало потужним оплотом тієї реалістичної реформи в мистецтві, перший поштовх котрій дав колись кінематограф, реформи, що глибоко вплинула не тільки на творчість актора і режисера, але на художнє мислення другої половини XX століття. Звичайно, зовсім не телебаченням було ініційоване народження фільму без інтриги, фільму-хроніки й інших подібних тенденцій, але саме воно підтримало і закріпило ці пошуки мистецтва кіно (яскравим виразом яких був, зокрема, й італійський неореалізм), як колись кінематограф винайшов найбільш органічну форму продовження і розвитку досвіду реалістичного театру.

То ж в чому полягає парадокс? Виявляється, що таким же правильним є твердження, що телебачення стимулює у мистецтві життєподібність, документальність тощо і (з такою ж кількістю переконливих посилок на реальну практику) те, що телебачення органічно схильне до яскравої і відвертої умовності, до метафори і гротеску, тобто до форм символічного, експресивного відображення життя. Адже не випадково телебачення відродило численні принципи культури театру масок, містерії, комедії del' arte. Маленький екран став у нагоді не лише популяризації театральної культури, а й кінодокументалістики, мультиплікації (анімації).

Можна довго перераховувати блоками: натуральність – умовність, інтрига – асоціативність, примат слова – примат зображення, злободенність – архівний характер, адже теорія телебачення виявиться такою, що складається з низки концепцій. При цьому кожна з них прекрасно аргументована посиланнями на природу телебачення і чудово узгоджується з практикою, але протистоїть іншій, нажаль, малодослідженій теорії, що так само логічно обґрунтована.

Зрозуміло, що подібні протиріччя можна назвати діалектичними і на тому заспокоїтись, але діалектика передбачає виявлення єдності протилежностей, а не констатацію розмаїття телебачення. Діалектичний підхід не вичерпується констатацією антиномій, його основна мета, сказати б, зняти перебороти антиномічність, виявити приховану за протиріччями єдність, несуперечливу суть явища, що ймовірно таїться в його глибоких пластах. Від такого діалектичного розуміння естетичної природи телебачення і глядачі, і дослідники, все ще неймовірно віддалені. Тоді як сучасний етап теоретичного осмислення телебачення характеризується тим, що від пошуку універсального пояснення специфіки телебачення дослідники звернулися до дослідження його різноманіття, від конструювання абстрактних і спекулятивних концепцій – до позитивного неупередженого аналізу практики телебачення, фіксації його цікавого й багатого досвіду. Адже поборовши романтизм і абстрактність універсальних концепцій телебачення, дослідники, на жаль, своєрідно поборолі і теорію взагалі, бо ж впритул підійшли до тієї грані, за якою позитивність може перетворитись на еkleктику в разі, якщо не буде знайдено фундаментальної позиції, що дозволила б побачити закономірності в телевізійному синтезі, єдність в розмаїтті.

Зрозуміло, що це завдання не з простих. Та й впевненості в тому, що ми готові до його вирішення на сто відсотків немає, адже, погодьмось, історія телебачення ще надто коротка для того, щоб ті чи інші тенденції в телевізійній творчості можна було би вважати стійкими, постійними, а то й головними. Ще попереду час творчих відкриттів, що здатні, якщо не докорінно, то дуже суттєво змінити наші уявлення про естетичні закони телебачення. Але крок за кроком все ж слід намагатися вибудувати фундаментальну естетичну теорію телебачення. Отож, зовсім не зазіхаючи на те, аби запропонувати універсальну концепцію, зняти антиномічність різноманітних переконань на специфіку художнього телебачення, спробувати знайти певний загальний знаменник численних пошуків, то ж пропонуємо обговорити ті підходи до проблематики, котрі уявляються найбільш перспективними, ті позиції, при погляді з яких в неоднозначних процесах телепрактики починає проглядати дещо узагальнене.

Отож, осмислення художньо-естетичної специфіки творчості на телебаченні почалося з вивчення особливостей телевізійного сприйняття, нових стосунків мистецтва з глядачами. Мігруючим персонажем статей і книг про телебачення була людина в домашньому вбранні і обов'язково у капцях, такий собі напівсонний індивідуаліст, що не може стримати перед телевизором постійне бажання позіхати. Уявлялось, що оскільки він реаліст і скептик, бо ж знаходиться в побутовому повсякденному, неекзальтованому середовищі, то взагалі не повірить в екранну ілюзію життя (а тому слід шукати нові форми видовища – документальні, не ілюзорні тощо), або ж повірить, але за умови, що видовище буде максимально схожим на життя, виглядатиме майже як безпосередній репортаж. Виходячи з тих же позицій, одні дослідники вважали, що телевізійне видовище повинне відрізнятись уповільненим ритмом, нагадувати неспішну і вдумливу бесіду для домашнього вогнища, а інші, навпаки, стверджували, що телевізійний твір повинен бути гостро фабульним, динамічним, позбавленим подробиць і деталей, оскільки інакше він не зможе привернути увагу до екрана тих самих напівсонних та ще й ледачих глядачів.

У численних подібних здогадках, без сумніву, прозирає іронічна посмішка істини, але посмішка загадкова, якщо не сказати двозначна. На телеекрані, приміром, значно краще природніше, ніж на кіноекрані, прижились численні камерні і «гібридні» форми мистецтва (достатньо сказати, що колись на телебаченні виявились досить органічними фільм-вистава, фільм-концерт інші видовища, що були чужорідними для кінематографа. Однак найбільш популярним видовищем у телевізійній програмі був і все ще залишається традиційним і таким, що жодним чином не враховує специфіку телебачення, кінофільм. Численні телеканали борються за високі рейтинги, демонструючи ледачому, або ж просто зубожілому телеглядачеві, що обминає

кінотеатр, досить нові кінофільми, іноді ж заповнюють ефірний час після 23 години кінострічками минулих років виробництва. Є й інший спосіб боротьби за телеглядача – створення мінісеріалів (8–12 серій) за законами кіно. При цьому нагадаємо, що найбільш поширеним жанром нового українського телебачення став серіал – спершу імпортований з США чи країн Латинської Америки, а потім дедалі більше продукований у самій Україні. Цей жанр, віддавна популярний у багатьох західних суспільствах, останніми десятиліттями здобув прихильність величезних аудиторій у країнах Латинської Америки, Азії та країн Східної Європи. На більшості українських каналів серіали є лідерами рейтингів популярності серед глядачів, а отже й серед рекламодавців.

Серіали є головним продуктом прайм-тайму. Показово, що більшість із тих серіалів, що демонструються протягом тижня, стосуються приватного життя героїв (зосередження на якому є одним з аспектів ідеологічного впливу цих продуктів). Частина серіальної продукції зосереджується на публічній діяльності, а приватні стосунки стають для неї тлом. Об'єктом такого зосередження є не участь у громадському житті, а робота, кар'єра – передусім поліційна та військова, яку професійно непричетній до неї аудиторії можна показати цікаво, дотепно й психологічно напружено [6].

Цікаво, що соціологічні дослідження телевізійної аудиторії виявили, що, мовити б, «глядача взагалі» не існує, при цьому спостерігаються різні типи глядачів, з яких одні віддають перевагу гостро фабульним, життєподібним видовищам; другі – інтелектуальним іграм; інші – популярним екскурсам чи документальним кримінальним історіям тощо. Відтак, у телебачення однаково правомірними є будь-які жанри, стилі, важливо лише, щоб твір знайшов свого адресата.

Цей напрям пошуків був прагматичним, ефективним для практики й допоміг більш тверезо оцінити реальність, тому проблема телевізійного сприйняття (і формотворення, такого, що реалізує особливості контакту глядача з телеекраном) виявилась відтісненою на дальній план. Ледь мовилось що-небудь про особливості сприйняття на телебаченні, як у відповідь чулось: про сприйняття ЯКОГО САМЕ глядача, ЯКОЇ аудиторії йдеться. Отож, у наукових колах модним є твердження, що глядача, сказати б, «взагалі» не існує. Тому горезвісна специфіка телебачення, якщо про неї взагалі можна говорити, полягає в багатоваріантності, розмаїтті можливих форм представництва мистецтва на телевізійному екрані, збільшенні числа ступенів свободи художньої творчості на телебаченні, що відображають розмаїття функцій телебачення в житті глядача. В цих умовах принципове значення для діяльності митця і передусім режисера належить глибоким знанням соціальної психології: до якого саме глядача він звертається? Які інтереси, смаки, запити, переваги, установки, можливості сприйняття цього глядача? Які виразні засоби слід використовувати, щоб твір не розминувся з аудиторією, був доброзичливо і адекватно сприйнятий, тобто дав запрограмований ефект, який би відповідав задуму.

У герелиці зовнішніх обставин [10; 146] існування телебачення можемо констатувати, що попри боротьбу рейтингових телеканалів за розширення аудиторії і в будь-який спосіб утримання споживача біля телеприймача шляхом нібито визначення її очікувань, симптоматичним є неабиякий відтік глядачів від екрана телевізора або ж пошук інших: пізнавальних, духовно-просвітницьких, зокрема православних, каналів. Очевидним є факт, що недбале наповнення телевізійного продукту (а це, передовсім, стосується його змісту) значною мірою сприяло зниженню інтересу до нього, якщо не всього загалу, то тієї його частини, котра опирається безпardonному маніпулюванню її свідомістю, нахабному підштовхуванню «до стану світоглядної та соціальної дезорієнтації» [9; 19]. Водночас, на переконання ексочільника Держкіно П. Ілленка, в Україні «забагато телеканалів, котрі є збитковими, і природний шлях розвитку національного телебачення мав би у світлі економічної конкуренції змусити зникнути частину каналів, тоді як та частина, що залишиться, і має ділити між собою рекламний ринок [11]. Разом із тим, загальновідомо, що рейтинг телеканалу не завжди відображає його якість, а лише фіксує кількість увімкнених телеприймачів, які, зрештою, можна забути чи то полінуватись вимкнути. Хибною і згубною є думка про те, що телебачення нібито поспішає за невибагливими художньо-естетичними смаками телевізійної публіки з навдивовижу атрофованими почуттями, не здатної до виявлення емоцій (тож за кадром їй «підказують» як необхідно реагувати на побачене-почуте) і такої, котра не обтяжена інтелектом. Прикро, що продюсери, презентуючи різного штибу телепродукцію (від серіалів до великобюджетних шоу), часом абсолютно полишену духовних, національно-патріотичних засад, тим самим заганяють себе в глухий кут. На жаль, керівництво українських телеканалів помилково вважає, що має догодити низькопробним смакам аудиторії, яку саме й виховує, навмисне вигадуючи штучний світ неймовірної жорстокості або нескінченного свята й розкоші, створюючи «певний художньо-ілюзорний простір, передбачений замовником» [4; 23].

З огляду на сучасний стан, принаймні, українського телевізійного простору сумнівним щодо «непримусового проникнення» та мистецької значимості постає твердження О. Зернецької, що телебачення – це «досконала комунікаційна система культури з потенційно необмеженою аудиторією та можливістю непримусового проникнення в будь-яку соціальну мікроструктуру без огляду на державні кордони та етноконфліктні бар'єри, призначена для передачі величезного масиву загальнозначущої культурної інформації – суспільно-політичної, наукової, мистецької», залучення масового глядача до «тотально естетичного переживання та творчого засвоєння явищ відображуваної дійсності» [5; 21]. Водночас видається цікавим і гідним запозичення в український екранний простір досвід Франції, де державна підтримка кіно здійснюється не лише шляхом фінансової допомоги, а й через регламентацію діяльності телевізійних каналів, зменшуючи таким чином їх конкурентні переваги перед кінотеатрами

й тим самим забезпечуючи показ на телеекранах встановленого відсотка як європейських фільмів, так і кінострічок, вироблених французькою мовою. Показово, що французькі телевізійні канали зобов'язані дотримуватися квоти, відповідно до якої 60% від загального числа показаних на телеекрані картин має становити європейський кінопродукт, при цьому 40% фільмів не можна дублювати, а потрібно демонструвати оригінальною французькою мовою. Цих квот телевізійні канали повинні дотримуватися і в так званий прайм-тайм (що є найзручнішим і найактивнішим часом телеперегляду за добу та має високу рекламну ціну). Крім того, у Франції з метою обмеження конкуренції з кінотеатрами телеканали мають певні обмеження щодо показу кінофільмів у вихідні або ж деякі години робочих днів. Дещо інший досвід у демонстрації кінопродукції має Німеччина, де обов'язкові квоти для показу національних фільмів відсутні як у кінопрокаті, так і на телебаченні. Обравши головним критерієм відбору кінострічок економічну доцільність, на державному рівні вдалося досягнути сталого позитивного результату, коли частка німецьких фільмів на національному кіноринку щорічно становить щорічно 20–30 % [6].

Отже, телебачення за своєю природою двоїсте: воно проявляє себе і як перспективна галузь творчості, і як засіб комунікації. Соціологічна методологія, мовити б, ізоморфна природі телебачення як соціального інституту – засобу комунікації. Однак спроба побачити у дзеркалі соціологічного дослідження особливості телебачення як мистецтва не лише безплідна, а й небезпечна: мета мистецтва – художнє осягнення світу – підмінюється метою комунікації: впливом на свідомість глядача, метою, у ставленні до якої твір – усього лише засіб. Наукове пізнання аудиторії необхідне телевізійному програмісту: якщо він знає про глядача тільки те, що той сидить біля екрана в халаті і капцях, – кепські справи: аудиторію будуть годувати гомогенною, розрахованою на пересічний смак, а отже, позбавленою смаку їжею. Але режисер не може не знати свого глядача, тому це завжди ідеальний глядач, друге я самого режисера. Якщо режисер зможе осягнути особливості сприйняття споживача, навчиться робити те, без чого сам він, митець, може без втрати прожити, тобто оволодіє професійним вмінням розсмішити або видавити сльозу, він глядачеві, ймовірно, сподобається, але мистецтво в цьому випадку стане товарним, безособистісним, масовим, тобто не способом пізнання життя, а способом маніпулювання емоціями людей, емоційною інженерією.

Можливо, що є лише один вид творчості, в якій художник зобов'язаний мати не ідеальну, а тверезу соціальну уяву про аудиторію. Це публіцистичне та прикладне мистецтво. Тут митець іноді може ощадливо спрощувати думку, щоб вона була більш дохідливою, обирати засоби вираження, виховуючи звички і традиції аудиторії, передбачати реакцію тощо. Але в принципі це нічого не змінює, бо ж публіцист просто поєднує професії митця і комунікатора, суспільного діяча в одній особі. Відтак, в проблемі телевізійного сприйняття, що є початковим моментом творчих пошуків на телебаченні, існує два аспекти, котрі не можна змішувати. Для програміста важливим є соціально-психологічний аспект сприйняття; для митця – естетичний: особливості не стільки аудиторії, скільки контакту з телеекраном. Цей аспект не визначає успіху чи неуспіху твору в глядача. До того ж, так би мовити, найбільш специфічний телевізійний твір, що в повній мірі враховує особливості телевізійного сприйняття у певному середовищі, може не користуватись успіхом, а навпаки: величезну аудиторію може зібрати твір, знятий за законами кінематографа або ж театру, що не має аніякого відношення до телебачення, просто такий, що репродукується телеекраном. Телеглядач більш чи менш успішно налаштовується на необхідний тип сприйняття, уподібнюється кіноглядачеві, якщо демонструється фільм, болільнику, коли транслюються спортивні змагання. Зрозуміло, що він у цих випадках залишається телевізійним глядачем. Але ті деформації, ті особливості, котрі народжує телевізійне середовище є такими тонкими структурами сприйняття, що програміст, комунікатор, може ними практично знехтувати, як ми нехтуємо нерівністю поверхні Землі у плануванні поля чи будівельного майданчика. Проте саме ці тонкі структури телевізійного сприйняття виявляються вирішальними у фундаментальних процесах творчого розвитку телебачення – формотворчими структурами. І хоча, здавалося б, ці структури майже не піддаються об'єктивному суворому науковому дослідженню, іноді все ж таки вдається їх розглянути в несподіваних аномаліях телевізійного сприйняття.

Відмітимо, що в телевізійному сприйнятті проявляється двоїстість самого телебачення як мистецтва – комунікації. Ця двоїстість робить і телевізійне сприйняття ніби двоплановим: глядач сприймає твір і як певний образний світ і як реальний процес комунікації, спілкування з творцем, виконавцем, автором. Двоїстість телевізійного сприйняття, зміщення психологічного фокусу, породжує як аномальну дегероїзацію сприйняття, так і парадоксальний прояв тієї самої особливості телебачення: міфологізацію актора на телебаченні, таке цілковите отождолення обличчя і маски, що актор сприймається як реально існуючий персонаж, тобто на екрані з'являється не мистецтво, а міф, тобто мистецтво, що сприймається як реальність.

Показово, що двоїстість телевізійного сприйняття може проявлятися інакше, приміром, у парадоксальному сприйнятті мистецтва (що неодноразово відмічалось такими авторитетними дослідниками візуальної культури, як А. Оборська, Н. Островська, Т. Подедворний, Ю. Пронь, Т. Рогова, О. Романюк і ін.) телеекрана як документа – документароздумів, смаків, уявлень певної епохи і документа (хронікальних кадрів, а іноді і живої репортажної дійсності) як художнього образу. Узагальнюючи подібні численні спостереження, можна сказати, що суть змін, яка відбулася з появою телебачення в естетичному сприйнятті, полягає в радикальній демократизації стосунків глядача з мистецтвом. При цьому стосунки глядача з телеекраном

відрізняються незалежністю, свободою, непередбачуваністю поведінки (внутрішньої, психологічної поведінки). Глядач ніби набуває свободи у виборі естетичної й позаететичної (критичної, дослідницької) й, сказати б, тотальноестетичної (співтворчої, такої, що спонукає бачити в безумовній реальності образ) й психологічної дистанції спостереження, набув свободи довільно змінювати позицію спостереження. Безумовно, глядач може обрати позицію, при погляді з якої не порушується створювана телепродукцією ілюзія життя. Він може наблизитись – й ілюзія зникне, глядач побачить у творі не відображення життя, а його перетворення «карнавал» (ця точка зору колись була зафіксована у творчості шведського театрального і кінорежисера режисера Інгмара Бергмана, що свого часу екранізував для телебачення оперу, поєднавши сценічне дійство із закулісним побутом театру, реакцією глядачів). Тобто творчі пошуки на телебачення усякий раз виявляються ніби зліпком, відображенням особистого телевізійного сприйняття.

Важливо звернути увагу на те, що між глядачем і митцем складаються абсолютно особливі стосунки: інтимні, довірливі, відкриті. В такій ситуації режисеру лишається лише одне: уявляти глядача людиною, що знаходиться поруч із ним, а не у залі, таким, що бачить твір не лише ззовні, а й зсередини. Тоді як телеглядач – не лише глядач, а ще й своєрідний свідок мистецтва і сприймає творчість в її відкритій процесуальній формі, так якби він був присутній на репетиціях, де актор може вийти з образу і пояснити, чому грає саме так, а не інакше, може обмінятися репліками з присутніми, погортати альбом із фотографіями або підшивку старих газет, вислухати консультацію спеціаліста чи коментар автора. Отож, йдеться про форму не твору, а вже безпосередньо виробництва мистецтва. Такою очевидною є родова особливість творчості в камерному телевізійному середовищі сприйняття і програмному контексті. Названа особливість дедалі частіше усвідомлюється і втілюється телевізійними режисерами, іноді навіть із надмірною прямолінійністю, що перетворює багатоваріантність телебачення в еkleктику, відкритість і довірливість – у манірність, відсутність стилю, розв'язність. Відтак, варто зафіксувати поки що доволі безумовні речі: демократизацію стосунків аудиторії і телевізійного мистецтва, схильність телебачення до безпосереднього спілкування, певну свободу і розмаїття стосунків глядача з телеекраном.

Загальновідомо, що формою існування телебачення є програма. При цьому аудіовізуальне мистецтво існує у формі аудіовізуального твору. Нагадаємо, що програма – процес, що протікає в теперішньому часі, але він відкритий для майбутнього і, як правило, незавершений. Цей процес можна і слід планувати, він не є стихійним. Програма завжди мозаїчна за своєю структурою. Що ж до спектру функцій програми, то він значно ширший за той набір ролей, котрі внутрішньо властиві мистецтву, оскільки програма покликана вирішувати соціально-управлінські, соціально-орієнтовні, інші завдання, властиві телебаченню як інституту комунікації, а не мистецтву.

Важливо зазначити, що телевізійний твір – це не процес, а результат творчого процесу, він створює свій власний, замкнений, умовний простір і час, художній мікрокосм, він органічний і суверенний. Програма є зовнішньою, штучною і, певною мірою, неорганічною формою демонстрації суспільного буття творів. Цікаво, що адекватною органічною формою суспільного буття тих художніх творів, з якими зазвичай маємо справу за межами телебачення, є сеанс, вистава. Інколи доводиться в них спостерігати подобу програмної організації: фестивалі, декади, конкурси тощо. В цих випадках програмна демонстрація творів створює, як і в телебаченні, таку собі додаткову вартість: пізнавальну, політичну. Але програмна організація репертуару в кінематографі і театрі – все ж таки виняток, що ледве здатний створити стійкі аномалії у сприйнятті аудиторії і творчому мисленні; правилом є спектакль, сеанс, тобто чисті, нейтральні форми, що не мають власного змісту, такі, що не створюють якогось змістового контексту, постійно властивого телебаченню.

Телевізійна програма використовує твори, але елементарною клітинкою, одиницею вимірювання програми є не твір, а передача. Відмінність між твором і передачею не відчувається і не помічається доти, доки твір використовується в програмі з більш менш нейтральною метою: ознайомити з ним глядача, організувати дозвілля. Але відмінність стає очевидною, коли задум програміста стає змістовним, тенденційним, тобто коли він досягає демонстрацією твору певної мети, що внутрішньо не властива самому твору. Програміст у такому випадку здійснює щось на кшталт контрапунктичного монтажу в кіно, або прийому спектакль у спектаклі в театрі, враховуючи ситуацію сприйняття, занурюючи твір у той чи інший програмний контекст, створює певний ситуаційний ефект, додатковий зміст, що належить не твору, а передачі. Іноді подібний ефект може виникати і стихійно, особливо якщо демонстрований твір за характером та стилем різко контрастує з ситуацією безумовного достеменного, що створюється телевізійною програмою. Як зазначалось у першій частині розділу, під час демонстрації архівної кінохроніки або старих художніх фільмів спостерігається дивний феномен, коли глядач переживає не за зміст фільму, а за зміст передачі. Ситуація теперішнього часу змінює акценти в новому асоціативному полі зміст фільму. Переживаючи минуле в теперішньому часі, котрого не знає кіно, глядач набуває здатності усвідомлювати передачу як щось відмінне від твору, як потенційно особливу форму, абсолютно особливу творчу можливість.

Резонно виникає питання, чим же ця форма відрізняється від форми твору? Передовсім відсутністю власного екранного часу або радикальним зближенням екранного часу з часом реальним, безумовним. Адже час фільму завжди ілюзорний, умовний, його події можуть тривати рік, століття, тоді як час передачі завжди реальний. Це час сприйняття глядачем акту комунікації і творчого процесу, а не життя героїв. Форму безумовного теперішнього часу телепередачі подарували прямі телевізійні репортажі. Однак ця особливість

телебачення осмислена і як особлива творча умовність, відображена і знята з особливостей структури творів, що складаються в поле телевізійної комунікації. Це так звані відкриті процесуальні структури: їх прикладом можуть слугувати бесіда, конкурс, обговорення тощо. Незалежно від того, зафіксовані вони на плівці чи передаються безпосередньо, вони зберігають форму теперішнього часу, форму не твору, а передачі, не результату творчої діяльності, а його безпосереднього процесу. Тому їх неможливо відтворити на кіноекрані, технічно. Технічно, звичайно, можна зарядити в кінопроектор і показати у кінозалі talk show «Говорить Україна», «Право на владу», «Стосується кожного», «Ультиматум» чи «Український формат»; реаліті-шоу «Міняю жінку», «Панянка-селянка», «Супержінка», «Моя суперродина», «Зважені та щасливі»; талант-шоу «Танці з зірками», «Танцюють усі» чи «Голос країни»; інтелектуальні ігри «Перший мільйон» чи «Найрозумніший», «Є питання», «Хто знає», «Поле», (деякі з них у часі воєнного лихоліття зняті з українського телевізійного ефіру); чергову серію «Останнього москаля», «Великих вуйок» чи «Чи ментівських воєн. Київ» (Харків); концертні виступи Джамали, Монатіка чи гуртів «Океан Ельзи», «DakhaBrakha», «ТІК», «Kalush orchestra», «Go-A» чи «ONUKA»; музичні кліпи гуртів «KAZKA», «The Hardkiss» чи «Антитіла»; виконавців Джамали, Артема Пивоварова, Михайла Хоми, Тіни Кароль чи Сергія Бабкіна тощо. А от психологічно звикнути до подібного способу демонстрації неможливо, бо все це буде сприйматись у кіносередовищі як репродукції іншого мистецтва – телевізійного, як передачі вони не є природними в середовищі, що не знає теперішнього часу.

Отож, ще раз нагадаємо: власною формою реалізації телепрограми є не твір, а передача. Тоді як твір – результат, програма – процес. Твір, до того ж, є замкненим мікрокосмом, всередині якого діють лише його власні закони. Програма, в свою чергу, – відкрита, неавтономна форма. Можна припустити, що пошуки компромісу між твором і програмою надзвичайно різноманітні. Тому нам доведеться, не заглиблюючись в аналіз, обмежитись лише побіжним оглядом найбільш помітних тенденцій.

Нагадаємо, що такий тип телебачення як «прикладне телебачення» жорстко пов'язаний з об'єктивною позакранною реальністю. Він продукує функціональні, злободенні програми, розраховані на вирішення численних утилітарних прикладних завдань. Тому і художня творчість в телебаченні набуває рис, що споріднюють її, приміром, не зі станковим живописом, а з прикладними мистецтвами: з дизайном (естетичною організацією реальності), публіцистикою (на телебаченні дедалі більшої популярності набувають форми публіцистичного, журналістського кіно: фільм-нарис («Невідома Україна»); фільм-розслідування (К. Стогнія, Д. Гнапа, М. Опанасенка, Т. Рихтун, В. Самар, В. Ар'єва); фільм-портрет, фільм-біографія («Правила життя», «Моя правда», «Зіркове життя», «Неймовірні історії кохання»); документальні фільми («ДНК-портрет нації», «Розщеплені атоми») з науково-популярною літературою, книжковою графікою. Подібні пошуки спершу здавались (і не лише здавались, а й були) наївними ілюстративними плоскими формами. Але поступово стало зрозуміло, що ілюстративність дратує лише в тому випадку, коли вона не є органічною: літературність може бути недоліком станкового живопису, а не книжкової графіки. І навпаки: чомусь пригадуються ті химери, що з'явилися у ті часи, коли канони реалістичного живопису намагалися копіювати представники прикладних мистецтв, що виготовляли килими, тканини, посуд тощо.

Сьогодні графічність, ілюстративність телебачення перетворилась на його особливість, перестала бути недоліком і виявилась як жанрова умовність, органічна для певного кола завдань. Саме в жанрі ілюстрації, що особливо не претендує на автономність, незалежність від оригіналу, вирішуються сьогодні численні телевізійні екранізації літературних творів, де простежуються спільні родові риси в творенні специфічної естетики телебачення. Адже, погодьмося, кінематограф прагне непроілюструвати, а перебороти, знищити першоджерело, примусити глядача забути про нього, повірити в екранне втілення як єдино можливе, унікальне. Це своєю чергою, створює величезні труднощі при зверненні кінематографа до класики, до загальновідомих творів: важко перебороти вже існуючі у кожного глядача уявлення. При цьому телебачення і не прагне їх переборювати, тому найбільший успіх телевізійних екранізацій пов'язаний саме з класикою, з творами загальновідомими. Телевізійна ілюстрація – версія, одна з можливих версій, вона по суті не знищує першоджерело, а зводить, пов'язує аудиторію з ним. Тоді як репортаж, об'єкт якого знаходиться поза телебаченням, існує в реальності; на екрані – версія, погляд, у котрому тим більше образності, чим більше суб'єктивності.

Однією з найбільш формалістичних, але не менш цікавих спроб вирішити суперечності між реальним часом передачі і умовним часом твору є пошуки сюжетів, драматичних конструкцій, що зберігають часову безперервність дії. Всі події в них вміщуються в годину-дві, котрі продовжується передача, так, якби вони відбувались у дійсності і демонструвались репортажною камерою. Іноді такі твори імітують своєрідний репортажний потік життя, з властивою йому ненавмисністю, увагою до випадкових деталей, ненав'язливістю, що передбачає особливі стосунки з аудиторією. Однак найчастіше дія організовується напруженою дослідницькою фабулою, вона продовжується як в науковому експерименті, штучність, програмність котрого виправдовується тим чи іншим природним чином (скриптед-реаліті – Scripted reality іноді також згадується як сценарне-реаліті, скриптед-серіаліті, скриптед-докуреаліті або просто як серіаліті чи докуреаліті – «Київ вдень та вночі», «Сліпа», «102. Поліція», «Агенти справедливості», «Реальна містика», «Історія одного злочину», «Виклик», «Хід прокурора»). В таких постановках є, зазвичай, і прихований ведучий – персонаж, що організовує і здійснює експеримент.

Про те, що подібні постановки вдало реалізують телевізійний, ніби свідка, тип сприйняття,

що в них проглядають риси художнього аналізу, досить специфічні для телебачення, зазначалось у дослідженнях таких учених як А. Гарагуля, З. Дмитровський, В. Загороднюк, А. Іщенко, М. Карабанов, Ю. Коваленко, Ю. Пронь, О. Хмель та ін., однак, фактично, синхронні драми – явище на екрані ТБ досить рідкісне; їхня лабораторна цінність незаперечна, але, як і будь-який унікальний атракціон, вони мають не багато шансів перетворитись в типову форму творчості на телебаченні; їх унікальність, атракціонність, що дозволяє приховати відмінність між часом твору і передачі, поглиблює протиріччя з іншими властивостями програми – періодичністю, серійністю, незамкненістю.

Можливо, найбільш радикальним вирішенням суперечностей між твором і передачею стали види телевізійного видовища, котрі відмовилися від створення художнього мікрокосму, від ілюзії справжнього, від умовного часу і простору, тобто від форми твору взагалі. Це вже не передачі у формі твору, а твори у формі передачі. Місцем дії в них стає студія, часом – проміжок існування творчого процесу. Виконавці грають не героїв, а за героїв. Вони виступають ніби у ролі свідків тієї чи іншої історії, що розповідають і показують глядачеві, як це було, але не створюють ілюзію існування персонажів зараз же, вони ведуть репортаж із своїх ролей, репортаж із образу.

Змістовні, а також виразні можливості твору у формі передачі – форми в якій проглядає дослідницьке, філософсько-історичне телебачення – чітко проглядають хоча б в такій передачі, як «Речдок. Особливий випадок». У цій передачі на екрані часто немає жодних атрибутів своєрідної історичної вистави: сучасні люди в сучасному одязі поводять себе не як лицедії, що створюють ілюзію справжнього за рахунок перевтілення, а як дослідники, схвилювані подіями далеких літ. Так відбувається тому, що вживаючись і вдумуючись у відтворювані події, вони розуміють щось надто важливе для себе і глядачів. Іншими словами – темою зазначеної вище телепередачі стає не лише минуле, а минуле в теперішньому часі, історія в глядацькій долі. Кожна передача циклу «Речдок» постає ніби незавершений твір із відкритим творчим процесом, де, приміром, під час навмисного показу репетиції, актори демонструють нам різні версії, гіпотези образів. Якщо ж ці версії та гіпотези їх не задовольняють – вони можуть ніби вийти з образу, обговорити, що залишається для них загадкою, звернутись до документів, побувати в тих місцях, де відбувались події, що відтворюються на екрані, показати подію так, як її розуміють інші люди – ніби з кількох точок зору. В такому випадку телепередача може перетворитися в художню подію, закарбовану в процесуальній формі теперішнього часу.

Твори у періодичній формі, в формі програми (документальні, науково-популярні, художньоігрові багатосерійні фільми) стали першими явищами телемистецтва, котрі глядачі відрізняють від кінофільму і екранізованої виставки, визнають оригінальною формою телевізійної творчості. Але якщо навіть докорінних якісних змін при цьому не відбувається і програмність телебачення використовується лише як механічна можливість продемонструвати дуже довгий фільм, часто-густо багатосерійні твори вже не можуть жити поза телеекраном не тільки тому, що важко показати в кіно. Вони ніби зростаються з реальним контекстом їх демонстрації, стають подіями нашого власного життя, породжують ефект співіснування, здаються явищами епохи історичного культурного середовища, в якому ми перебуваємо. Ось ця подієвість, поєднання з контекстом демонстрації телевізійних серій не тільки на кіноекрані, а й при повторному показі на телевізійному екрані робить їх схожими на історичні цитати, репродукції оригіналу.

Різноманітних видів творів-програм вже і сьогодні нам відомо чимало. Це і гумористичні огляди з постійними масками («Одного разу під Полтавою», «Скажені сусіди», «Копи на роботі», «Танька і Володька», «Будиночок на щастя», «Сидоренки-Сидоренки»), і сімейні судові хроніки («Сімейні справи» з Іриною Калінською, «Судові справи: Злочин і кара», «Сімейний суд»), і детективні серії, які вибудовуються як серії «Справ» («Речдок. Термін давності»; «Речдок. Випереджаючи час»; «Речдок. Особливий випадок» тощо), і багатосерійні телефільми, де в кожній серії нові справи розплутуються постійними героями («Слід», «Філін», «Код», «Парочка слідчих», «Розтин покаже», «Агенти справедливості», «Відділ 44», «Поліцейський з ДВРЗ», «Гарячий», «Водна поліція» тощо). Мабуть багатосерійні фільми – найбільш складне і суперечливе явище в цьому переліку. В інших «серіях» діють маски, маріонетки, а глибина змісту, рівень реальності, які доступні цим способам художнього опанування, досить обмежені. При цьому багатосерійний фільм створює реалістичні характери і дозволяє їх багатогранне дослідження в розвитку. Популярними у глядача були і є й багатосерійні гумористичні телепередачі, створені за законами телетеатру. Такими є (хоч деякі в часи війни й зняті з українського телефіру) «Вар'яти-шоу», «Дизель Шоу», «Велика різниця по-українськи», «Жіночий квартал», «Ліга сміху», «Маслюки (скетч-шоу)», «Розсміши коміка», що являють собою програмну періодичну «відкриту» форму. Хоч назвати їх багатосерійним фільмом-виставою неможливо, бо ж такого типу телепередачі залишаються лише взаємовигідним компромісом між твором і програмою, між кінематографом і телебаченням.

Спроба розгорнути фільм у програму, надати йому «відкритої» форми неминуче перетворює героїв у маріонеток, маски (що доречно лише у видовищах розважального характеру) або перетворює твір з образу, перетворення реальності в ілюзорну реальність. Тому, власне, не варто цінувати як перемогу реалістичного мистецтва те, що глядачі сприймають героїв тієї чи іншої телевізійної серії як реальних людей чи то в ранкових шоу «Ранок з Україною», «Сніданок з 1+1», «Доброго ранку, країно»; розважальних шоу «Один у полі воїн», «Comedy Club Ukraine», «Вечірній квартал», «Моя хата скраю»; музичних «Караоке на майдані», «Шанс», «Голос країни», «Х-Фактор»; кулінарних шоу «Майстер-шеф»,

«Сусід на обід», «Свекруха чи невістка», «Смачний ранок», «Все буде смачно»; шоу весільних баталій «Чотири весілля»; дейтинг-шоу або шоу побачень «Холостяк», «Холостячка», «Наречена для тата», «Одруження наосліп» чи в розсудливих інформаційно-публіцистичних програмах «Чергова камера», «Свідок», «Кримінал», «Випадковий свідок».

Як указують українські дослідниці А. Новак та А. Медведєва у роботі «Чинники популярності розважальних шоу на телебаченні», звичайно, телевізійні канали «роблять ставку на найбільш рейтингові розважальні телепрограми, в які вони вкладають найбільше грошей. Але важливим є те, що вони беруть до уваги ефірний час певної аудиторії. Зокрема, після 18:00 канали ставлять у програму ті передачі, які охоплюють найбільшу аудиторію. Переважно це сімейні шоу, які можуть дивитися, як дорослі, так і діти. Коли діти у школі, то вдома лишаються пенсіонери та домогосподарки, тому для них показують шоу про побут, кулінарію, драми тощо. Вранці сім'ї готують та їдять, тому ефір в той час зайнятий кулінарними шоу. Окрім часу трансляції важливим фактором є те, яка тематика тієї чи іншої передачі. Оскільки різного глядача цікавлять різні теми. Підлітки не будуть дивитися кулінарні шоу, а пенсіонери передачі про сучасну музику» [8; 14]. Авторки виділяють із-поміж основних розважальних програм такі, котрі мають значну популярність: «ток-шоу, кулінарні шоу, шоу-перевтілення, світські хроніки, музичні програми, гумористичні програми, шоу-ігри» [8; 14]. Науковиці переконані, що «всі різновиди розважальних шоу створені для того, щоб задовольнити певну категорію глядачів; кулінарні шоу створені для домогосподарок та любителів кулінарії; шоу-ігри – для підлітків; гумористичні шоу – для всіх поколінь; світські хроніки переважно для любителів моди та світського життя; шоу-перевтілення для молоді» [8; 15]. Дослідниці артикують думку про те, що досить часто названі жанри поєднуються творцями й глядачі мають змогу «побачити шоу із запрошеними «зірками», які не лише дають інтерв'ю чи висвітлюють якусь проблему, як на ток-шоу, а готують, перевтілюються у різні амплуа, беруть участь у інтерактивних іграх. Популярність таких шоу зумовлена тим, що глядачу хочеться побачити типові для себе ситуації. А ще більше він хоче дізнатися, як його кумир поводитиме себе у незвичній для нього, але типовій для глядача ситуації» [8; 16].

Разом із тим І. Пуцята у статті «Естетика слова і зображення у соціальних токшоу: український досвід» зазначає, що «характерним для сучасних шоу є наявність живої публіки. По-перше, це створює інтеракції у самій студії та знімає відчуття зрежисованості самого шоу. По-друге, присутність людей, з якими ідентифікує себе глядач, викликає у нього довіру і ніби несвідомо створює доброзичливе ставлення до побаченого. Наявність дітей на дитячому шоу показує дитині, що діти радіють тому, що бачать. А отже і дитина-глядач повинна радіти. Уявімо, що на дитячому шоу замість дітей у якості глядачів будуть сидіти дорослі. Легко передбачити несхвальну реакцію дитини» [11; 6].

Отже, досліджуючи популярність розважальних телешоу, потрібно взяти до уваги наступне. Розважальні шоу покликані задовольняти потреби глядача в релаксації, відпочинку, отримання позитивних емоцій тощо. Відповідний ефект може бути досягнутим завдяки гумору або драмі. Шоу може бути зрежисоване або, що значно рідше, реальною ситуацією. Прикметно, телевізійні канали відштовхуються від цільової аудиторії, під яку створене кожне шоу. Для такої аудиторії «створюються відповідні умови у вигляді публіки та тематики передачі. Час трансляції підбирається під цільову аудиторію, щоб захопити чим більше глядачів у визначений час, коли саме їм зручно переглядати програму» [8; 16]. Зі свого боку додамо, що можливо, для того щоби багатосерійний фільм міг стати періодичним фільмом, таким, що звертається до актуальних тем, глибокого рівня буття, він повинен стати синкретичною, «подвійною» формою, яка створює об'єктивний історичний образ світу і паралельно – його художні версії. Тобто повинен відбутись синтез принципу багатосерійності з тими пошуками, котрі ми спробували означити умовною формулою «місце дії – студія». Саме такими (схематично) виглядають деякі жанрово-стилістичні тенденції, що простежуються в системі відносин між твором і програмою.

Отже, телебачення – це найбільш універсальна технічна система репродукування творів культури і образів реальності. В цьому сенсі телебачення можна назвати своєрідною базовою аудіовізуальною системою, оскільки вона може репродукувати і сценічне мистецтво, і кінематограф, й інші види мистецтва, але, цікаво, що наразі не існує системи, котра могла би репродукувати телебачення. Проте якщо за цим же принципом вибудувати різні системи зображення в послідовні ряди: живопис-фотографія-театр-кіно-телебачення та ін. – виявляться деякі доволі прості закономірності. Кожна наступна (така, що репродукує) система виявиться ширшою, тобто матиме більше ступенів свободи, ніж оригінальна. Змістом такої системи стане оригінальна (точніше – інваріанта, її документ), а на додачу ще й деякий додатковий зміст. Тобто в кінематографі, приміром, театр плюс документальність у зображенні життя. Із системи, що репродукує, кінематограф перетворюється на оригінальну, творчу систему зображення. Із зовнішньої комунікативної форми буття мистецтва кіно трансформується в органічну форму. При цьому виявляє особливості художньої мови лише тоді, коли знімається протиріччя між його художнім і фотографічним змістом: інсценування, режисура, акторське дійство набуває фотографічної достовірності й безпосередності, безумовна документальність кадру усвідомлюється як нова художня умовність.

Можемо констатувати, що початок подібного усвідомлення і зняття суперечностей між твором і передачею, твором і програмою спостерігається на телебаченні й нині. Телевізійна система, що може репродукувати,

відрізняється від оригінальної більшою терпимістю до різноманітних елементів. Суто технічна ніби то властивість: здатність репродукувати велику кількість інших систем – виявляється здатністю, що визначає, так би мовити, художньо-естетичне поле телебачення. Оперна вистава «Кармен» і репортаж із місць бойових дій, «Голос. Діти» і архівна кінохроніка у документальному фільмі «Місто, яке зрадили», ексцентричні вистави «Дизель Шоу» і сатиричні «Вечірнього кварталу», концерт фіналістів шоу «Україна має талант» чи «Х-Фактор» і реалістичний ігровий фільм «Кіборги» чи міфопоетичний «Довбуш» співіснують на телеекрані на правах різних явищ реального світу, стихійно утворюючи певний неосяжний образ-колаж. Отож, чим ширшими є репродуктивні можливості системи, тим вона більш терпима до поєднання різноманітних елементів. Досить згадати як важко на кіноекрані приживались (та власне й не прижились) гібридні жанри (фільм-опера, фільм-балет, фільм-вистава, фільм-концерт). А от на телебаченні вони виявились досить органічними.

Прикметно, що схожа тенденція простежується і в документальному телебаченні. Адже в телевізійне поле проникає значно більше випадкових, нетипових, сказати б неідеалізованих зображень, аніж на документальний кіноекран. У телебаченні спостерігаємо дуже помітне зниження художнього стилю: екранний образ реальності наближається до її емпіричного випадкового образу; кіноекран подібний до літературної мови; телеекран – до просторіччя. Безперечно, що образ реальності, який формується телеекраном, досить сильно впливає на уявлення глядача про межі естетичного і тим самим на стиль сучасного мистецтва взагалі. Як колись кінематограф порушив театральні ампула, так телебачення порушує кінематографічні типажні стереотипи (в будь-якому випадку добряче знижує і демократизує їх, при цьому межі естетичного загалом швидко просуваються у сферу дисгарнічного, потворного).

Художньо-естетичне поле, що виникає в системі, здатній репродукувати, можна назвати, користуючись термінологією вчених-фізиків, але, звичайно без претензій на змістові аналогії, «полем слабких взаємодій»; оригінальні системи – «полем сильних взаємодій». У полі сильних взаємодій чітко виражена тенденція до художнього синтезу елементів. Це добре простежується і в кінообразі: актор у найбільшій мірі ототожнений з героєм. І в характері стосунків кіноекрана з літературним першоджерелом: у прагненні повністю асимілювати цю основу, створити оригінальний твір. І в характері жанрових пошуків: у сучасному кінематографі спостерігаємо як синкретична форма фільм із музичним дивертисментом, фільм – концерт тощо синтезується в органічну жанрову єдність, наприклад, мюзикл.

Переконані, що у полі слабких взаємодій очевиднішою є схильність до синкретичних форм, адже синкретизм – це єдність різноманітних начал. Синкретичною була творчість у стародавні віки, бо ж в ній ще не розділились, не спеціалізувались художнє і наукове пізнання, ремесло, мистецтво, обряд, а також різні види художньої творчості.

На телебаченні можемо спостерігати панування синкретичних рис – синкретичних (двоїстих, багатозначних) як за змістом, так і за характером образності. Синкретичний характер мають стосунки телебачення з літературою: телебачення (як зазначалось вище) тяжіє до форми екранізації, котру точніше було би називати не фільмом, а екраним прочитанням, екраним відтворенням літературного першоджерела. Схожими виглядають і стосунки телеекрану з театром, телеекранізація часто зберігає і навіть підкреслює двоплановість передачі, що полягає і в художньому відображенні життя, і документальності мистецтва. Телебачення впроваджує і синкретичний стиль акторського виконання, гри так би мовити на стику, де реальність переходить в образ, ніби у двох планах: комунікативному, в якому живе актор, та ілюзорному, в якому живуть герої, тобто на стику самовираження і перевтілення, долі і ролі. Синкретизм телебачення проглядає в композиційних і жанрових особливостях його пошуків: від дивертисментної (такої, що передбачає слабкий асоціативний зв'язок між номерами, атракціонами, епізодами) структури оглядів, ревію, драматичних хронік, що прижились на телебаченні, до такого наче б то ризикованого симбіозу драматичної і балетної форми як фантазія.

Показово, що синкретизм телебачення парадоксальним чином відображається іноді в сприйнятті глядача. Іноді можна почути від нього таке: «Котрий вже вечір дивлюся цей фальшивий безглуздий серіал!». Що ж тримає його біля екрана? Невже тільки магія безплатного видовища? Але ж телебачення нині навіть занадто багатопрограмне, тому є вибір. Очевидно дається взнаки двоїстість сприйняття. Глядач спостерігає твір як факт реальності, як феномен часу, в котрому йому цікаво відшукувати свої теми, сюжети, героїв. Твір стає матеріалом і умовою творчої ситуації передачі. Сьогодні також помічено, що в телебаченні доволі органічно сприймаються, мовити би, «брудні», «крихкі», з точки зору законів кінематографа, документальні фільми, «засмічені» ніби випадковими, слабо пов'язаними з ідеєю твору кадрами. Така ж закономірність простежується і в деяких серіалах («Зловити Кайдаша», «Черговий лікар», «Шпиталь», «Перші ластівки», «І будуть люди», «Обручка з рубіном», «Кріпосна», «Школа», «Карпатський рейнджер», «Люся-інтерн», «Євродиректор», «Ворон та Вороб'їов», «Опер за викликом» тощо), художні прорахунки яких можна пояснити багатьма причинами, але тільки не відсутністю відчуття телеекрана, його особливостей.

Подібні постановки являють собою ледь асоційований потік епізодів, пов'язаних між собою, не стільки хронікальною послідовністю або просто переміщенням камери від епізоду до епізоду. Твір починає нагадувати не структуру документального монтажу, незамкнений мікрокосм, а частину більш широкого цілого, існуючого за межами телебачення, об'єктивно. Така недостовірність, фрагментарність або ескізність структури вимагає творчої співучасті глядача, створює особливі стосунки між глядачем і екраном. Тому

більш вільні зв'язки між елементами художньої структури і між глядачем та екраном можуть бути зрозумілі не як недолік ТБ, а як його особлива можливість залучати у поле художньо-естетичного сприйняття живу реальність. Може гірше, а може й краще, однак ця можливість телебачення постійно втілюється на екрані: твір стає не лише об'єктом, а й фабулою, способом творення ситуації, естетичного переживання реального світу, представленого то глядачами в концертній залі, то історичною кінохронікою, то героями передачі «Ключовий момент» – способом ліплення синкретичного ситуаційного образу, своєрідного мистецтва реальності. Відтак, процес творчого становлення телебачення можна розглядати і як процес переборення, зняття мозаїчності телебачення – в багатомірності, багатоплановості відображення життя, тобто перетворення безумовних особливостей телевізійної комунікації в творчу умовність, в художню мову телебачення.

Ймовірно, численні явища, глибоко закономірні для телебачення, здаються нам сьогодні дивними гібридами, екзотичними атракціонами тощо. Проте слід дуже уважно вдивлятися в риси телепродукції, які формуються в художньо-естетичному полі телебачення, бо ж у них проглядає майбуття культури. Це твердження слід сприймати як констатацію факту: адже нова епоха в культурі зароджувалась і визрівала в полі масових, низьких, балаганних форм комунікації. Відомо, що вульгаризацією і знеособленням літератури здавалась колись преса, тоді як балаганним атракціоном – кінематограф. Але саме ці нові засоби комунікації виявились тими унікальними запропонованими обставинами, в котрих мистецтву належало би знайти образ епохи, що створила ці засоби.

Висновки. У підсумку зазначимо, що у сучасних умовах, коли відбувається переформування нового інформаційного середовища, художньо-естетичний феномен екранних мистецтв, зокрема телебачення, слід розглядати як певну стратегію і, водночас, як семіотично-інформаційний наступ на людину й суспільство загалом. Разом із тим телемистецтво, як і будь-яке мистецтво, націлене на штучне виготовлення певних затребуваних рецепієнтом мистецьких продуктів – виникає як результат осмислення закономірностей з'яви цих продуктів у суспільстві й створення на основі досягнутих закономірностей відповідних технологій виробництва таких продуктів в умовах спеціально створених обставин. При цьому з усіх видовищ телебачення таки справді наймасовіше, але нині воно стає ще й певними новими пропонуваними обставинами суспільного буття художньої культури і її велетенським експериментальним цехом, в якому дедалі частіше з'являються талановиті креативні митці.

Перспективи подальших наукових розвідок у межах студіювання заявленої теми вбачаємо у вивченні різних типів телевізійного продукту (зосібна, розважального) як у вітчизняному, так і зарубіжному ефірному просторі, а також у здійсненні порівняльного аналізу різножанрових телевізійних шоу українського виробництва та адаптованих вітчизняних реалій іноземних телеформатів.

Список використаної літератури

1. Алфьорова З. Новітня онтологія телевізійного типу мислення (стаття перша). *Культура України*. 2013. Вип. 41. С. 175–182.
2. Апостолюва Л. (2017) Людмила Горделадзе: Існує необхідність «підкласти ручки» під окремі українські фільми. URL: <https://surl.ln/duaflh> (дата звернення: 21.10.2025).
3. Денисюк Ж. Віртуальність масової культури як поле конструювання уявних ідентичностей. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2016. № 1. С. 8–16.
4. Верко О. Ю. Методи маніпулювання громадською думкою в засобах масової інформації відповідно до етапів інформаційного процесу. *Актуальні проблеми психології*. Київ, 2002. Т. 1. С. 21–25.
5. Зернецька О. В. Нові засоби масової комунікації (соціокультурний аспект). Київ : Наук. думка, 1993. 131 с.
6. Кулик В. (2018). Жанрово-тематична структура українського телевізійного дискурсу. URL : <https://surl.li/jdhggm> (дата звернення: 03.10.2025).
7. Литвиненко О. М. Підтримка національного кінематографа: європейський досвід. URL: <https://surl.li/sepvfl> (дата звернення: 24.10.2025).
8. Новак А., Медведєва А. Чинники популярності розважальних шоу на телебаченні. Матеріали VI круглого столу «Довженківські читання», 13 верес. 2021 р., м. Київ / Упоряд. О. В. Безручко, С. В. Желєзняк. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2021. С. 14–18.
9. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.04. Київ, 2005. 21 с.
10. Пучков А. Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука. Київ. 2021. 608 с.
11. Пуцята І. Естетика слова і зображення у соціальних ток-шоу: український досвід. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка»*. Серія : Журналістські науки. 2018. Вип. 896. № 2. С. 1–6.
12. Роднянський О. Виходить продюсер. Київ : Брайт Букс, 2016. 408 с.
13. Станіславська К. І. Феномен талант-шоу на сучасному телебаченні. *Культура і сучасність*. 2013. № 2. С. 89–96.
14. Широкова В. Голова Держкіно Пилип Ілленко: У світі формується уявлення, що українське кіно відродилося. URL: <https://surl.li/kvlsch> (дата звернення: 26.10.2025).
15. Gerbner G. TV As Storyteller. URL: <https://surl.lt/rqkzqd> (дата звернення: 27.10.2025).
16. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. New York : Routledge, 2001. 392 p.

References

1. Alforova Z. Novitnia ontolohiia televiziinoho typu myslennia (stattia persha). *Kultura Ukrainy*. 2013. Vyp. 41. S. 175–182.
2. Apostolova L. (2017) Liudmyla Hordeladze: Isnuie neobkhdnist «pidklasty ruchky» pid okremi ukrainski filmy. URL: <https://surl.lj/duaffh> (data zvernennia: 21.10.2025).
3. Denysiuk Zh. Virtualnist masovoi kultury yak pole konstruiuvannia uiavnykh identychnosti. *Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2016. № 1. S.8–16.
4. Verko O. Yu. Metody manipuliuvannia hromadskoiu dumkoiu v zasobakh masovoi informatsii vidpovidno do etapiv informatsiinoho protsesu. *Aktualni problemy psykholohii*. Kyiv, 2002. T. 1. S. 21–25.
5. Zernetska O. V. Novi zasoby masovoi komunikatsii (sotsiokulturnyi aspekt). Kyiv : Nauk. dumka, 1993. 131 s.
6. Kulyk V. (2018). Zhanrovo-tematychna struktura ukrainskoho televiziinoho dyskursu. URL : <https://surl.li/jdhggm> (data zvernennia: 03.10.2025).
7. Lytvynenko O. M. Pidtrymka natsionalnoho kinematohrafa: yevropeyskyi dosvid. URL: <https://surl.li/sepvfl> (data zvernennia: 24.10.2025).
8. Novak A., Miedvedieva A. Chynnyky populiarnosti rozvazhalnykh shou na telebachenni. Materialy VI kruhloho stolu «Dovzhenkivski chytannia», 13 veres. 2021 r., m. Kyiv / Uporiad. O. V. Bezruchko, S. V. Zheliezniak. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM, 2021. S. 14–18.
9. Pobiedonostseva I. Ye. Televiziinyi dyskurs u kulturnomu prostori postmodernizmu: avtoref. dys. ... kand. mystv.: 17.00.04. Kyiv, 2005. 21 s.
10. Puchkov A. Tryvkyi troling trykster: Metadramaturhiia Oleksandra Korniichuka. Kyiv. 2021. 608 s.
11. Putsiata I. Estetyka slova i zobrazhennia u sotsialnykh tok-shou: ukrainskyi dosvid. Visnyk Nats. un-tu «Lvivska politekhnika». Serii : Zhurnalistski nauky. 2018. Vyp. 896. № 2. S. 1–6.
12. Rodnianskyi O. Vykhydyt prodiuser. Kyiv : Brait Buks, 2016. 408 s.
13. Stanislavska K. I. Fenomen talant-shou na suchasnomu telebachenni. *Kultura i suchasnist*. 2013. № 2. S. 89–96.
14. Shyroкова V. Holova Derzhkino Pylyp Illienko: U sviti formuietsia uiavlennia, shcho ukrainske kino vidrodylosia. URL: <https://surl.li/kvlsch> (data zvernennia: 26.10.2025).
15. Gerbner G. TV As Storyteller. URL:<https://surl.li/rqkzqd> (data zvernennia: 27.10.2025).
16. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. New York : Routledge, 2001. 392 p.

UDC 111.1:379. 823

THE PHENOMENON OF TELEVISION IN CONTEMPORARY ARTISTIC CULTURE

The artistic-aesthetic, informational and technological factors of television as a type of screen arts and a powerful component of modern artistic culture are considered. Culturological approaches to the development of television theory are developed. The current state of Ukrainian television broadcasting is investigated and its pressing problems are noted. Original approaches to the study of the technogenic nature of both television and audiovisual art in general are proposed. The essential features of television broadcasting and the features of its creation in the context of collective authorship and authorial creativity in particular are analyzed and revealed. The interrelationships of modern television and literature are demonstrated. The originality of the audience's perception of the television product is highlighted, as well as tastes, preferences, and the latest requests for the creation of its relevant content and modified hybrid form. The genre palette of modern Ukrainian television is analyzed and its main quests are revealed. The urgent problems of demonstrating feature and non-feature films, especially author's films, on modern television are outlined. The significance and dual nature of the perception of television series and their influence on different categories of viewers are clarified. The work of a television director is characterized, as well as creative approaches to creating a television product by film directors. The specifics of the production activity and its tasks on television both in Ukraine and abroad are revealed. Attention is focused on the importance of borrowing positive foreign experience (in particular, French and German) into modern domestic television realities in order to improve the quality of television broadcasting. Research vectors are focused on a kind of mythologizing of actors (including theater actors) on television. The mechanisms of forming values and stereotypes in the mass consciousness of the audience through the means of screen art are shown. The freedom and independence of the perception of the screen product by the television audience, the establishment of special trusting relationships between the director's team and the audience are proven. The influence of the theater on the production of television programs, in particular entertainment ones, is emphasized.

Key words: visual culture, author's creativity, television program, directing culture, producer, screen means, theater culture.

Матеріал надійшов до редакції 8.11.2025
Отримано після доопрацювання 18.12.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Олена КОЛОСНІЧЕНКО – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри моди та стилю, Київський національний університет технологій та дизайну, Київ
<https://orcid.org/0000-0001-5665-0131>
 3212793@gmail.com

Тетяна КРОТОВА – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтва і дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, Київ
<https://orcid.org/0000-0003-2282-0029>
 krotova_t@ukr.net

Марія ДМИТРЕНКО – магістр дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, Київ
<https://orcid.org/0009-0004-4224-3120>
 dmitrenkomaria574@gmail.com

Olena KOLOSNIICHENKO – Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Fashion and Style, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

Tetiana KROTOVA – Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Art and Fashion Design, Kyiv National University of Technologies and design, Kyiv

Mariia DMYTRENKO – Master of Design, Kyiv National University of Technologies and design, Kyiv

РОЗДІЛ V. FASHION IN THE PROCESSES OF CULTURAL SOCIALIZATION : VISUAL MODELS OF FEMININITY

This chapter presents an analysis of fashion as a component of cultural activity that participates in the processes of socialization and the formation of conceptions of femininity within visual culture. The historical evolution of the image of femininity in the twentieth and twenty-first centuries is examined in relation to social and cultural transformations that have shaped changes in aesthetic norms and models of bodily representation. Particular attention is devoted to floral motifs, which are interpreted as a stable visual code formed within cultural traditions and subsequently reinterpreted in contemporary fashion design.

It is demonstrated that fashion functions as a mechanism of symbolic communication through which socially significant conceptions of femininity, gender roles, and corporeality are reproduced and transformed. In examining contemporary design practices, it becomes evident that floral motifs are no longer confined to a purely decorative role. Instead, they function as a meaningful compositional and semantic device through which diverse expressions of female identity may be articulated, ranging from conventionally codified forms to alternative, hybrid, and conceptually driven interpretations. The generalization of the findings allows fashion design to be understood as a space of cultural socialization in which visual models of femininity are formed, internalized, and redefined.

Key words: fashion design, semiotics of fashion, visual culture, floral motifs, personal socialization, femininity, visual codes, cultural identity.

Relevance of the Study. Fashion, as a component of cultural activity, plays a substantial role in the processes of personal socialization, particularly in shaping visual models of female identity and the modes through which they are socially reproduced. Historically, dress has served as a medium through which societies have consolidated notions of «proper» femininity, relying on visual symbols and canonized imagery to articulate normative ideals. In the contemporary scholarly landscape, growing attention is directed toward the symbolic visual codes of fashion and their reinterpretation in response to ongoing aesthetic and sociocultural transformations.

Of particular relevance is the study of fashion as a cultural code through which the symbolic construction of female roles is carried out, as well as the identification of aesthetic and imagistic factors involved in the socialization of women in modern society. The need for such an approach arises from the necessity to align historical and theoretical analyses of the evolution of the female image in fashion with current sociocultural conditions that shape personal identity, including cultural globalization, the reassessment of gender norms, and the experience of wartime challenges. Within this context, examining fashion design as an instrument of cultural identification – using floral motifs as a case study – enables a deeper understanding of the role of visual imagery in shaping female identity and its relationship to dominant social values.

Analytical Review of Publications on the Research Topic. Fashion, as a system that reflects social, cultural, and political change, demonstrates a continuous rethinking of the female image and of femininity as a concept more broadly. Over the course of fashion's historical development, a marked transition can be observed from gender-stereotypical models of dress toward forms of conceptual femininity that are no longer tied to decorativeness or conventionality.

Numerous scholarly works address the reinterpretation of femininity in fashion in light of new sociocultural challenges. The American researcher V. Steele, in her book *Fashion and Eroticism*, traces the evolution of ideals of female beauty and femininity from the Victorian era to the «roaring» 1920 s [21]. She argues that the outward restraint of late nineteenth-century fashion concealed a strongly eroticized character of women's dress, as manifested in elements such as

corsets and the hourglass silhouette, emphasizing that femininity is not an innate category but one constructed through costume. Steele also highlights the cyclical nature of fashion, evident in Christian Dior's return in 1947 to full skirts and a narrow waist, which she interprets less as an entirely new phenomenon than as a renaissance of earlier forms of femininity.

Contemporary studies increasingly focus on the shift from gender-stereotypical clothing models toward more variable and conceptually driven images. Tang Jingru, for instance, traces the historical trajectory from a rigid division between men's and women's dress to the emergence of unisex styles, identifying phases of intensification and weakening of gender differentiation and the gradual blurring of boundaries [22]. She notes that silhouette, color, and fabric texture traditionally functioned as markers of femininity, whereas in contemporary fashion, these elements more often serve as means of expressing individuality beyond fixed gender frameworks.

In her work «Undressing the Power of Fashion: The Semiotic Evolution of Gender Identity» S. Marcangeli compares the creative strategies of Coco Chanel and Alexander McQueen, who, in different historical periods, radically redefined the female image [15]. Chanel dismantled classical codes by incorporating elements of menswear into women's dress, while McQueen endowed femininity with dramatic intensity and provocation. This comparison highlights the designers' ability to actively shape social conceptions of what a woman «should be» through the use of silhouettes, materials, and even the deliberate distortion of the female body in fashion imagery.

M. Brezaz, in *Femininity and Fashion: How Women Experience Gender Role Through Their Dressing Practices*, focuses on the subjective experience of gender roles as mediated through practices of dress, arguing that contemporary women construct their femininity on a daily basis by attending to bodily sensation and the emotional resonance of clothing [6]. She suggests that femininity today should be understood not as a fixed canon but as a «system of choices» formed through everyday interaction with dress within a specific social context. This position resonates with feminist scholarship that simultaneously frames fashion as a site of women's oppression and as a space for agency and self-expression.

A philosophical-anthropological perspective on clothing design is presented by S. Gaillard and J. Visser in «Pockets, Dresses, and Suppression: A Philosophical Reflection on Clothing, Agency, and Identity» [9]. The authors analyze how utilitarian features of dress – most notably the historical absence of pockets in women's clothing – have contributed to the formation of passive social roles for women. They conclude that for a long time, femininity in costume design was defined as decorative and impractical, with the lack of functional elements reinforcing women's dependent position in society. This insight underscores the importance of considering not only aesthetic qualities but also comfort and functionality in the design-based reproduction of femininity, in order to avoid perpetuating outdated stereotypes.

The reinterpretation of hyper-femininity also merits attention, particularly in S. Lever's work *Power Dressing* [14]. Lever argues that the deliberate emphasis on traditionally feminine attributes in professional attire can function as a source of strength rather than weakness. She demonstrates how overtly feminine images – characterized by vivid colors and refined silhouettes – are employed by contemporary women leaders as tools of self-presentation and assertion, thereby expanding conventional notions of women's roles in society.

Beyond abstract conceptualizations of femininity, scholars are increasingly turning to specific visual codes, recognizing that despite stylistic transformations, fashion retains several stable markers of femininity. One of the most persistent archetypal motifs associated with the female image is the flower. Across different cultures, women have long been metaphorically associated with delicate flowers, while floral ornaments and prints have served as visual metaphors for beauty and fragility. In dress, floral motifs have been used for centuries in textile decoration and silhouette construction, demonstrating a remarkable ability to adapt to new stylistic contexts.

In the twenty-first century, this traditional code acquires new meanings and interpretations. Contemporary fashion no longer treats femininity as a single, rigid canon, but rather as a spectrum of expressions – from delicacy to strength – reflecting individual uniqueness. Floral imagery transcends purely romantic aesthetics and can convey alternative meanings, such as inner resilience, endurance, or a connection to nature. In luxury fashion, for example, flowers form a complex visual language that encodes multiple layers of meaning: while floral motifs are conventionally associated with femininity and tenderness, they may also signify opulence, seasonal renewal, and cultural identity [5]. Contemporary designers exploit this semantic multilayeredness to challenge gender stereotypes; stereotypically «feminine» flowers may carry aggressive or rebellious messages, as demonstrated by Alexander McQueen in the iconic collection *Savage Beauty*, where dark and thorny floral motifs expressed danger and power rather than passive charm. Dior's creative director Maria Grazia Chiuri has likewise reactivated the brand's floral heritage through a feminist lens, referencing the «flower power» symbolism of the 1960 s and themes of women's liberation, while combining traditional floral imagery with rhetoric of female autonomy. In this way, the floral motif in contemporary fashion functions as a cultural code whose meaning is not static but responsive to current social discourses on gender, power, and nature. Its semantic richness and aesthetic appeal sustain ongoing interest in floral prints, appliqués, and forms across the spectrum from mass fashion to haute couture.

Fashion historian K. Elenovitz-Hess has traced how designers of the 1920 s, such as Madeleine Vionnet and Jeanne Lanvin, integrated floral forms into modernist dresses, articulating a new vision of femininity [7]. Despite the prevailing androgyny of post-First World War fashion, these couturières employed floral codes to preserve romantic female imagery. Thus, the flower in fashion emerges as an archetype capable of adapting to stylistic change while continuing to evoke enduring associations with «eternal» femininity.

In summary, contemporary scholarly discourse converges on the understanding of fashion as a reflection of

aesthetic preferences shaped through socialization processes. Through dress, values and norms are communicated, and the collective image of «woman» is formed. It can therefore be stated that the issue of female identity in fashion design requires a comprehensive investigation that accounts for both the historical dynamics of ideals and ongoing sociocultural change. It is precisely at the intersection of historical analysis and current fashion practices that new meanings of femininity and the mechanisms of their cultural construction may be revealed.

Historical Transformation of the Female Image in Fashion. Fashion, as a sociocultural phenomenon, has always been closely intertwined with the evolution of women's social roles, responding sensitively to changes in their status, functions, and forms of self-realization within society. Each historical epoch produced its own model of femininity, embedding it in the plastic characteristics of the silhouette, the selection of materials, systems of ornamentation, and the compositional organization of women's dress. Within the classical European discourse, femininity for a long time was associated with refinement, decorativeness, and social passivity – associations that found direct expression in the very structure of clothing.

It is precisely through a long-term historical perspective that one can trace how certain visual formulas gradually acquired normative status, became fixed within the structure of dress, and began to function as socially legible signs. Across this diachronic movement of epochs, the mechanisms by which female corporeality was institutionally regulated – and subsequently reinterpreted – become visible, shaped by shifts in social roles, cultural expectations, and models of self-realization. Accordingly, the subsequent analysis of contemporary floral motifs as a visual code of femininity is grounded in an understanding of the historical logic of their formation and transformation, allowing for conceptual rigor and helping to avoid reductive interpretations.

At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, the ideal of female corporeality was represented by the image of a delicate lady in voluminous attire with an extremely constricted corseted waist – the characteristic S-shaped silhouette of the Edwardian era (figs. 1-2). This silhouette combined restrained respectability with latent eroticism, while simultaneously subjecting the female body to strict regimes of social control. The early twentieth century marked the beginning of a gradual reassessment of such rigid regulation. During the 1900-1910 s, a number of designers sought to relax the structural constraints of women's dress, a tendency most clearly manifested in the work of the French couturier Paul Poiret. Proclaiming the liberation of women from the corset, he introduced alternative means of supporting the silhouette (the brassiere) and experimented with looser dresses and trousers inspired by Eastern garments. At the same time, some of his designs – notably the famous «hobble skirt» – remained emblematic of new yet still physically restrictive practices (figs. 3, 4). Despite these contradictions, the overall trajectory of women's fashion moved toward greater functionality and comfort.

The First World War significantly accelerated these processes. The mass involvement of women in industrial and administrative labor necessitated the adaptation of dress to a more active mode of life (figs. 5-6). Shortened dress lengths, the spread of practical blouses and skirts, and, from 1915 onward, the appearance of women's trousers in work environments laid the groundwork for the radical stylistic transformation of the 1920 s.

The 1920s became a period of fundamental revision of the canons of femininity. Women's social gains – such as suffrage, access to education, and professional opportunities – combined with postwar disillusionment in traditional values to give rise to the figure of the «flapper» as a cultural symbol of a new generation. Short, straight dresses, the abandonment of the corset, cropped hairstyles, and the active use of decorative cosmetics (figs. 7-8) formed a visual manifesto of freedom, dynamism, and androgyny. Femininity appeared for the first time not as a normatively prescribed ideal, but as a variable and contextual category. Although contemporaries often perceived this fashion as a threat to moral foundations, for women themselves it represented an experience of emancipation and self-determination. It was precisely the 1920s that became the «dawn of women's liberation» in fashion [4].

The 1930 s witnessed a partial return to an elegant, emphatically feminine aesthetic. Following the radicalism of the 1920 s, society turned toward a glamorous ideal, reflected in longer skirts, a renewed emphasis on the waist, and accentuation of the bust and hips. Evening gowns with bias cuts, open backs, and trains emerged as visual markers of Hollywood chic (figs. 9-10). In parallel, a new segment of the women's wardrobe took shape – sportswear, represented by tennis dresses, swimsuits, and ski outfits (figs. 11-12). This development signaled a shift in perceptions of female corporeality toward activity and functionality. Scholars rightly note that it was in the 1930 s that the prototype of the modern woman took form, capable of combining elegance with physical dynamism [3].

The Second World War once again radically transformed the female image, shifting toward a utilitarian aesthetic that simplified women's dress and drew inspiration from military styles. Jackets with exaggerated shoulders, strict knee-length skirts, and the widespread use of trousers produced an image of «masculinized» femininity (figs. 13-14). Material shortages and state regulation of garment construction limited decorative possibilities; nevertheless, women retained symbolic markers of femininity, such as bright lipstick, scarves, and accessories. A decisive turning point came in the postwar year of 1947, when Christian Dior's presentation of the «New Look» signaled a return to hyper-femininity – full skirts, narrow waists, and rounded shoulders (fig. 15). In the 1950 s this canon reached its apogee, shaping the image of the ideal lady firmly inscribed within a traditional gender hierarchy. As L. Ramsay notes, the emergence of the «New Look» once again demonstrated the cyclical nature of fashion and the transience of glamorous ideals [18].

The 1960 s were marked by a radical pluralization of female styles. Alongside the elegant model embodied by Jacqueline Kennedy (figs. 16-17), a youth revolution emerged – represented by Mary Quant's miniskirts and the futuristic experiments of André Courrèges (figs. 18-20). Twiggy, with her androgynous silhouette, became

an icon of a new femininity (fig. 21). At the same time, hippie aesthetics arose, promoting naturalness, unisex dress, and a rejection of bourgeois norms (figs. 22–23). Femininity thus definitively lost its monolithic character. Sociological studies indicate that a significant proportion of women during this period experienced an expansion of opportunities for self-expression through fashion [19].

The 1970 s further deepened these tendencies, consolidating an era of experimentation and social change, particularly in terms of gender. The mass adoption of trousers and unisex styles (Fig. 24), along with women's increasing presence in leadership positions in business and politics, led to the emergence of a new trend – power dressing – in the 1980 s, reflecting women's aspirations for social equality in professional environments. At the same time, a polar trend persisted: the vivid, disco-feminine style of nightclub culture (fig. 25). The choice between strength and sensuality became an individual act, reinforcing the thesis of the multiplicity of femininities [2, 8].

In the 1990 s, pluralism became firmly established. Minimalism, grunge, and overtly sexualized glamour coexisted as equally legitimate strategies of self-expression. Femininity increasingly came to be understood as a personal choice rather than a social prescription. In the 2000 s and 2010 s, this idea developed further in the context of inclusivity and gender neutrality. Contemporary fashion has largely abandoned the notion of a universal canon, offering a flexible toolkit for the self-construction of image instead.

The historical retrospective presented here convincingly demonstrates that femininity in fashion is a dynamic, historically contingent construct, sensitive to sociocultural transformation. From corsets to sneakers, each stage in the evolution of women's dress has reflected aesthetic ideals that registered profound changes in women's position within society, endowing clothing with a dual function – as both an instrument of subordination and a means of resistance.

Floral Motifs as a Visual Code of Femininity in Contemporary Fashion Design. A synthesis of the historical transformations of the female image in fashion enables a shift from describing shifts in stylistic canons to considering the more enduring visual elements through which such shifts are registered and transmitted within culture. One such element is the floral motif: it has retained a stable recognizability over time, while its semantic charge changes in response to sociocultural context. Treating florals as an analytical object allows us to trace how femininity is encoded through a system of imagistic signs that operate within visual culture. In this sense, floral motifs function as a kind of bridge between historically established notions of femininity and contemporary practices that revise and renegotiate them.

Within fashion design, the floral motif can be approached as a persistent cultural sign that works within the broader system of personal socialization. In this capacity, the flower serves as a tool of visual communication, structuring ideas of femininity, marking boundaries of what is considered acceptable or unacceptable, and offering scenarios of corporeality and public self-presentation. Floral imagery is embedded in everyday practices, festive rituals, media representations, and the institutional mechanisms of fashion. In this way, it is capable of conveying social expectations, behavioral norms, and symbolic roles that are internalized by the individual through cultural experience.

It is essential to note that the apparent «naturalness» of florals as an almost timeless attribute of femininity is itself a product of historically formed cultural perceptions. Professor Amy de la Haye, for example, notes that the codification of flowers as «feminine» emerged relatively late: in ancient Rome, floral motifs were not rigidly gendered, and it was only the nineteenth century – with the rise of high-industrial fashion – that turned floral imagery into a readily legible component of feminine symbolism [24]. The flower in dress, then, is a historically contingent semiotic construction, read in social space as a «message» about identity.

Contemporary design engages florals as a polysemic code. Their meaning can register as tender or aggressive, intimate or monumental, literal or abstract, «natural» or technologically fabricated. It is precisely this variability that allows one to speak of the floral motif as an instrument through which the visual code of femininity is synthesized under conditions of cultural multidimensionality: the same sign takes on different «intonations» depending on material, scale, mode of integration into form, and the context of presentation or use.

One revealing tendency is the shift from flat decoration to three-dimensional florals, in which the flower no longer simply «lies» on the surface of fabric but begins to organize the very architectonics of the garment. In such solutions, the floral motif serves as a cultural event, producing an effect of presence, drawing clothing into the field of performative art, and triggering a strong affective response in the viewer. Here, three-dimensionality matters less as a technical device than as a way of reformatting femininity – no longer a «delicate backdrop», it becomes a compositional center that asserts itself through force, scale, and a claim to visibility.

A characteristic example is the practice of Simone Rocha, whose romantic idiom is consistently underwritten by an avant-garde subtext. In the SS-24 collection (figs. 26–27), the designer «imprisons» textile flowers beneath semi-transparent layers of organza. Roses with long stems press through the outer layer, while petal appliqués accent the chest area [16]. The visual effect is built on the tension between what is concealed and what is disclosed. Florals here model a more complex, psychologically inflected femininity – not one displayed for easy consumption, but one that appears to exist in a state of inward concentration. Critics note that Rocha's three-dimensional flowers effectively shift clothing into the register of sculptural objects, and it is precisely this «sculptural» quality that matters for cultural analysis, since it changes the status of dress: from a utilitarian item it becomes a carrier of meanings and social positions [10].

A related logic of monumentality is developed by the house of Schiaparelli under Daniel Roseberry (figs. 28–29). The brand's couture looks are marked by oversized jewelry, voluminous elements, and emphatic florals [17]. In this case, the flower serves as a symbol of «excess», through which the articulation of femininity is linked to theatre, myth,

and social gesture. The emotional resonance of such images lies in the way they compel a rethinking of the boundary between beauty and power: femininity does not «shrink» to meet a norm; instead, it expands the space it occupies.

As an element of identity, the floral motif is especially pronounced in the work of Carolina Herrera (figs. 30–31). Creative director Wes Gordon emphasizes that florals are integral to the brand's global code. The SS-26 collection combines rose prints, lush ruffles that echo the form of the flower, and intricate draping. Here the flower is not staged as «fragility», but constructed as an energetic synthesis of the literal and the abstract [11].

These examples show that contemporary florals cease to function as a one-dimensional symbol and begin to «recode» femininity – from passive aestheticization toward active self-presentation.

A second direction treats florals as a graphic code operating through repetition, rhythm, scale, color contrast, and stylization. In this register, the flower begins to resemble a language that does not necessarily «tell» a story about a plant, yet establishes a visual mode – soft or anxious, festive or melancholic, intimate or demonstrative. In this way, floral prints enter into mechanisms of socialization, habituating viewers to certain «tonalities» of femininity, offering models of emotional expressiveness and cultural belonging.

The Belgian designer Dries Van Noten, renowned for his refined sensitivity to textures and prints, has incorporated botanical patterns and floral imagery into his recent collections (fig. 32) [23]. Crucially, these images often take on painterly qualities, with effects of blur and «movement» – as if the print does not fix the flower but preserves its mutability. This plasticity of representation draws florals beyond the realm of the «predictable», suggesting that femininity here is not a decorative trait but a particular state: fluid, complex, and not entirely controllable.

Prada offers another telling case (fig. 33). Florals remain a recognizable element of the house's code, yet they can take on eccentric, even dissonant, inflections. In the SS-14 collection, the Hawaiian floral print is reworked in burgundy, dark blue, and somber tones, with an almost apocalyptic resonance [13]. The flower ceases to signify «lightness» and becomes a metaphor for a tense mood. A fundamental shift in semantics follows: florals can speak in the language of anxiety, irony, and dark romance. In terms of cultural practice, this suggests that a traditional symbol of femininity can serve as a critical gesture, resisting the banal «aesthetic of pleasantness».

The British designer Richard Quinn, in turn, constructs florals as part of couture's theatrical language (fig. 34). His prints create a stage-like effect, setting the mood and character of the garment and «animating» fabric through emotion [20]. Within this mechanism, femininity appears as a performative category – something one does rather than simply possesses – and the floral print becomes an instrument of that performance: a communicative gesture readable to an audience.

A third line is connected to bionic constructions and technologically integrated floral silhouettes, where the flower becomes a structural principle of form-making. Nature ceases to be a motif to depict and becomes a model for construction. Femininity is thus read as a complex architecture of the body in interaction with material and space.

The house of McQueen has historically demonstrated a particular attentiveness to natural imagery (fig. 35). S. Burton foregrounds the rose as a symbol of femininity, calling it the «queen of flowers» [26]. Within the brand's visual language, floral forms repeatedly appear as architecture: dresses that resemble blossoms; sleeves and draping akin to petals; leather goods with laser-cut floral structures. Here the flower is no longer an «ornament» but a mode of organizing the garment – in other words, a way of thinking about the body. In cultural terms, this matters because femininity appears as a construction that is not merely imitated, but designed – deliberately and with an engineer's precision, attentive to the dramaturgy of movement and gaze.

A radically technological dimension of this tendency is exemplified by Iris van Herpen, who utilizes 3D printing and laser cutting to create futuristic silhouettes. In the 2017 «Aeriform» collection (fig. 36), a dress made of metallic threads was laser-cut according to a geometrized floral principle [25]. Her work is often described as a hybrid of science and art, where textiles seem to shift into organic forms, and certain dresses are compared to «flowers from another planet» [12]. Femininity is read as metamorphosis: an interplay of organic and artificial, an experience of liminality. Ultimately, florals become a means of imagining corporeality in an era defined by technological media.

Notably, comparable explorations are also present in contemporary Ukrainian design. The brand J'amemme, known for pleated dresses, demonstrates how florals can be integrated into a minimalist system of form without a literal depiction of the flower (fig. 37). Femininity is not «declared» but built through the material's plasticity, the rhythm of pleats, and the play of light across texture. The absence of a direct sign paradoxically intensifies the semantic field: femininity becomes not demonstrative, but internally organized, manifesting through structure.

In summary, the floral motif in contemporary fashion design accumulates a spectrum of meanings that extend far beyond the traditional opposition of «tenderness – fragility». It can represent strength, resistance, dramaturgy, irony, and the technological transformation of corporeality. By emphasizing the cyclical presence of the rose image, Sarah Burton effectively highlights a defining property of this code: the union of beauty and power, fragility and renewal, and beginnings and endings [26]. For this reason, the flower in twenty-first-century fashion functions as a layered visual code of femininity – one that simultaneously «remembers» historical connotations and generates new sociocultural scenarios.

In the global fashion industry, rigid gender divisions are increasingly losing their force, while the principle of individual freedom of choice is gaining ground – a trend that can be understood as a form of inclusivity. Femininity no longer exists in the singular; it is more accurate to speak of multiple «femininities», shaped by personal

experience and self-identification. This resonates with broader trends in the humanities, where gender is no longer treated as a biological given but as a social construct. Fashion offers an especially visible illustration: designers' experiments with unisex lines and the merging of traditionally «male» and «female» silhouettes within collections reinforce the idea that femininity is a consciously chosen stylistic strategy rather than a predetermined norm [1; 6].

Floral motifs in contemporary fashion design thus provide a revealing example of how cultural industries (fashion, media, design institutions) shape and transmit signs of identity. Through scale, materiality, graphic language, and bionic construction, the flower becomes a «public interface» of femininity – an instrument of visual communication that allows individuals either to align with cultural norms or, conversely, to revise them, developing their own regime of visibility and self-definition.

Conclusions and Directions for Further Research. Within this chapter, fashion is framed as a cultural practice that participates in personal socialization through the production and reading of visual models of femininity. The historical survey of the twentieth and twenty-first centuries shows that shifts in the female image in dress unfold in tandem with changes in women's social roles, regimes of public visibility, and prevailing understandings of corporeality. From this perspective, femininity emerges as a historically mobile category – shaped by systems of signs and norms, and periodically revised through design innovation, media effects, and practices of self-presentation.

Floral motifs have been examined as a persistent visual code capable of moving across epochs and styles, retaining recognizability while adjusting its semantics in response to context. Materiality, scale, and the manner of integration into form determine the «intonation» of this code and its social legibility. A synthesis of contemporary cases enables the distinction of three current directions in working with florals: sculptural and volumetric solutions, graphic print-based systems, and bionic or technologically integrated constructions. In each of these directions, the flower functions as an instrument of visual communication, proposing scenarios of feminine visibility – from intimate to monumental, from romantic to tensely dramatic, and from «natural» to technologically constructed.

Future research may productively focus on clarifying how the floral code operates within digital environments of fashion communication, where new models of corporeality and self-presentation are being formed (social media, fashion film, virtual shows). Further study is also needed on the intercultural variability of floral symbolism and its relationship to local regimes of gender normativity. Another important direction concerns material and technological factors that influence the semantics of florals in fashion design, as well as the development of a more precise analytical toolkit for examining how fashion's visual codes integrate into socialization processes under conditions of inclusivity and gender fluidity.

Список використаної літератури:

1. Кущик І. В. Співвідношення гендерних трансформацій та еволюції моди. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 67–71.
2. Fashion History. Power Dressing C.20 Th. Fashion-Era. URL: <https://fashion-era.com/1980s/power-dressing> (date of access: 25.09.2025).
3. Arnold R. Modern fashions for modern women: the evolution of New York sportswear in the 1930 s. *Costume*. 2007. Vol. 41, no. 1. P. 111–125. URL: <https://doi.org/10.1179/174963007x182381> (date of access: 16.09.2025).
4. Bagai S. 1920s Fashion: Dawn of Women's Liberation. *Journal of Emerging Technologies and Innovative Research*. 2020. Vol. 7, Issue 8. URL: https://www.jetir.org/papers/JETIR_2008369.pdf#:~:text=America,during%20this%20time%20became%20extremely (date of access: 15.09.2025).
5. Blooming Luxury: The Enduring Influence of Floral Motifs in High Fashion – Ellermann Florist and Flower Delivery. Ellermann Florist and Flower Delivery. URL: <https://www.ellermann-flowers.com/floral-journal/blooming-luxury-the-enduring-influence-of-floral-motifs-in-high-fashion#:~:text=Floral%20motifs%20represent%20one%20of,while%20driving%20significant%20commercial%20success> (date of access: 28.08.2025).
6. Braizaz M. Femininity and Fashion: How Women Experience Gender Role Through their Dressing Practices. *Moda: Cultura Material, Modos de Vestir e de se Apresentar*. 2019. Vol. 8, № 1. P. 59–76. DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2001>
7. Elenowitz-Hess C. Reconstructing the «femme-fleur»: floral modernism in the work of Madeleine Vionnet and Jeanne Lanvin. *Journal of design history*. 2021. URL: <https://doi.org/10.1093/jdh/epab035> (date of access: 11.09.2025).
8. Exploring 70s iconic looks: 1970s disco glam - vintage lifestyle. *Vintage Magazine - Vintage Lifestyle*. URL: <https://vintagelifestyle.com/exploring-70s-iconic-looks-1970s-disco-glam/> (date of access: 25.09.2025).
9. Gaillard S. D. M., Visser J. Pockets, dresses and suppression – A philosophical reflection on clothing, agency, and identity. *Technology in society*. 2022. Vol. 69. P. 101972. URL: <https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2022.101972> (date of access: 11.09.2025).
10. Grace V. LFW SS24: Simone Rocha marries romance and the whimsy, once again. *Men's Folio*. URL: <https://www.mens-folio.com/style/lfw-ss24-simone-rocha/#:~:text=its%20lore%20-%20with%20the,dimensional%20florals> (date of access: 12.09.2025).
11. Hildreth A. Carolina Herrera Brings Spanish Flair to Spring Florals on the Runway. *Elle*. URL: <https://www.elle.com/runway/a67952074/carolina-herrera-spring-2026-runway-review/> (date of access: 12.09.2025).
12. Iris Van Herpen the Futuristic Flower. *Planet Fashion TV*. URL: <https://www.planetfashiontv.com/iris-van-herpen-the-futuristic-flower/#:~:text=This%20collection%20reminds%20me%20of,Star%20Wars%20wearing%20these%20gowns> (date of access: 07.09.2025).
13. Lau S. The Story Behind Prada's Most Iconic Prints. *i-D*. URL: <https://i-d.co/article/the-story-behind-pradas->

most-iconic-prints/#:~:text=Apocalyptic%20Tropics%20from%20spring/summer%2014,also%20marked%20the%20first%20time (date of access: 20.09.2025).

14. Lever S. «Power Dressing»: Hyper-Feminine Performance and the Professionally Self-Sexualised Female Body. *ZoneModa Journal*. 2023. Vol. 13, no. 1. P. 51–64.

15. Marcangeli S. Undressing the power of fashion: the semiotic evolution of gender identity by Coco Chanel and Alexander McQueen. Honors theses, Bucknell University. https://digitalcommons.bucknell.edu/honors_theses/300/

16. Melero A. Your favorite look from 3rd grade just got the high fashion treatment. The Zoe Report. URL: <https://www.thezoereport.com/fashion/simone-rocha-spring-summer-2024-review/#:~:text=strategically%20layered%20into%20the%20elaborate,satin%20black%20trousers%20featuring%20a> (date of access: 24.09.2025).

17. Paris Haute Couture: Daniel Roseberry's Sumptuous Surrealism at Schiaparelli. *Design And Art Magazine*. URL: <https://www.designartmagazine.com/2021/07/paris-haute-couture-schiaparelli.html#:~:text=The%20designer's%20giant,%20sculptural%20bijoux,his%20work%20impossible%20to%20forget> (date of access: 19.08.2025).

18. Ramzi L. A 1940 s fashion history lesson: wartime utility suits, the new look, and more trends of the decade. *Vogue*. URL: <https://www.vogue.com/article/1940s-fashion-history-lesson> (date of access: 05.09.2025).

19. Reddy K. Fashion history timeline. *Fashion History Timeline | A hub for fashion research*. URL: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1950-1959/#:~:text=Christian%20Dior's%20%20New%20Look%20appeared,the%20decade%20began%20to%20lessen> (date of access: 23.08.2025).

20. Richard Quinn – an exclusive interview with the award-winning British fashion designer – Textintel. URL: <https://www.textintel.com/blog/richard-quinn-an-exclusive-interview-with-the-award-winning-british-fashion-designer/#:~:text=Richard%20Quinn.London%20,prints%20and%20fun,%20playful%20apparel> (date of access: 25.09.2025).

21. Steele V. *Fashion and eroticism: Ideals of feminine beauty from the Victorian era to the jazz age*. New York : Oxford University Press, 1985. 327 p.

22. Tang J. The evolution path of clothing style and the development of the concept of unisex clothing. *Communications in humanities research*. 2023. Vol. 9, no. 1. P. 152–160. URL: <https://doi.org/10.54254/2753-7064/9/20231163> (date of access: 09.09.2025).

23. What's New: Why Dries Van Noten Is The King Of Prints | The Journal | MR PORTER. Mr Porter. URL: <https://www.mrporter.com/en-us/journal/fashion/whats-new-why-dries-van-noten-is-the-king-of-prints-1080570> (date of access: 29.09.2025).

24. Why the stars are flocking to floral on red carpets this year. *BoF Professional*. URL: <https://www.businessoffashion.com/articles/marketing-pr/flowers-make-a-red-carpet-comeback/#:~:text=Amy%20De%20La%20Haye,%20professor,production%20fashion%20industries>. (date of access: 20.09.2025).

25. Yorker T. N. Slide Show: Iris van Herpen's latest designs straddle the line between couture and modern art. See the clothes here. *The New Yorker*. URL: <https://www.newyorker.com/gallery/iris-van-herpens-latest-designs-straddle-the-line-between-couture-and-modern-art/#:~:text=This%20full,or%20constructed%20with%20analogue%20labor> (date of access: 29.09.2025).

26. Yotka S. A Look Back at Some of Alexander McQueen's Most Beloved and Beautiful Rose Creations. *Vogue*. URL: <https://www.vogue.com/slideshow/alexander-mcqueen-rose-dresses/#:~:text=«To%20me,%20it's%20the%20queen»> (date of access: 29.09.2025).

References

1. Kushchuk I. V. Spivvidnoshennia hendernykh transformatsii ta evoliutsii mody. *Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 2021. № 3. S. 67–71.

2. Fashion History. Power Dressing C.20 Th. Fashion-Era. URL: <https://fashion-era.com/1980s/power-dressing> (date of access: 25.09.2025).

3. Arnold R. Modern fashions for modern women: the evolution of New York sportswear in the 1930 s. *Costume*. 2007. Vol. 41, no. 1. P. 111–125. URL: <https://doi.org/10.1179/174963007x182381> (date of access: 16.09.2025).

4. Bagai S. 1920s Fashion: Dawn of Womens Liberation. *Journal of Emerging Technologies and Innovative Research*. 2020. Vol. 7, Issue 8. URL: <https://www.jetir.org/papers/JETIR2008369.pdf#:~:text=America,during%20this%20time%20became%20extremely> (date of access: 15.09.2025).

5. Blooming Luxury: The Enduring Influence of Floral Motifs in High Fashion – Ellermann Florist and Flower Delivery. Ellermann Florist and Flower Delivery. URL: <https://www.ellermann-flowers.com/floral-journal/blooming-luxury-the-enduring-influence-of-floral-motifs-in-high-fashion/#:~:text=Floral%20motifs%20represent%20one%20of,while%20driving%20significant%20commercial%20success> (date of access: 28.08.2025).

6. Braizaz M. Femininity and Fashion: How Women Experience Gender Role Through their Dressing Practices. *Moda: Cultura Material, Modos de Vestir e de se Apresentar*. 2019. Vol. 8, № 1. P. 59–76. DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2001>

7. Elenowitz-Hess C. Reconstructing the «femme-fleur»: floral modernism in the work of Madeleine Vionnet and Jeanne Lanvin. *Journal of design history*. 2021. URL: <https://doi.org/10.1093/jdh/epab035> (date of access: 11.09.2025).

8. Exploring 70s iconic looks: 1970s disco glam - vintage lifestyle. *Vintage Magazine - Vintage Lifestyle*. URL: <https://vintagelifestyle.com/exploring-70s-iconic-looks-1970s-disco-glam/> (date of access: 25.09.2025).

9. Gaillard S. D. M., Visser J. Pockets, dresses and suppression – A philosophical reflection on clothing, agency, and identity. *Technology in society*. 2022. Vol. 69. P. 101972. URL: <https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2022.101972> (date of access: 11.09.2025).

10. Grace V. LFW SS24: Simone Rocha marries romance and the whimsy, once again. *Mens Folio*. URL: <https://www.mens-folio.com/style/lfw-ss24-simone-rocha/#:~:text=its%20lore%20-%20with%20the,dimensional%20florals> (date of access: 12.09.2025).

11. Hildreth A. Carolina Herrera Brings Spanish Flair to Spring Florals on the Runway. Elle. URL: <https://www.elle.com/runway/a67952074/carolina-herrera-spring-2026-runway-review/> (date of access: 12.09.2025).
12. Iris Van Herpen the Futuristic Flower. Planet Fashion TV. URL: <https://www.planetfashiontv.com/iris-van-herpen-the-futuristic-flower/#:~:text=This%20collection%20reminds%20me%20of,Star%20Wars%20wearing%20these%20gowns> (date of access: 07.09.2025).
13. Lau S. The Story Behind Pradas Most Iconic Prints. i-D. URL: <https://i-d.co/article/the-story-behind-pradas-most-iconic-prints/#:~:text=Apocalyptic%20Tropics%20from%20spring/summer%2014,also%20marked%20the%20first%20time> (date of access: 20.09.2025).
14. Lever S. «Power Dressing»: Hyper-Feminine Performance and the Professionally Self-Sexualised Female Body. *ZoneModa Journal*. 2023. Vol. 13, no. 1. P. 51–64.
15. Marcangeli S. Undressing the power of fashion: the semiotic evolution of gender identity by Coco Chanel and Alexander McQueen. Honors theses, Bucknell University. https://digitalcommons.bucknell.edu/honors_theses/300/
16. Melero A. Your favorite look from 3rd grade just got the high fashion treatment. The Zoe Report. URL: <https://www.thezoereport.com/fashion/simone-rocha-spring-summer-2024-review/#:~:text=strategically%20layered%20into%20the%20elaborate,satin%20black%20trousers%20featuring%20a> (date of access: 24.09.2025).
17. Paris Haute Couture: Daniel Roseberry's Sumptuous Surrealism at Schiaparelli. Design And Art Magazine. URL: <https://www.designartmagazine.com/2021/07/paris-haute-couture-schiaparelli.html#:~:text=The%20designers%20giant,%20sculptural%20bijoux,his%20work%20impossible%20to%20forget> (date of access: 19.08.2025).
18. Ramzi L. A 1940 s fashion history lesson: wartime utility suits, the new look, and more trends of the decade. Vogue. URL: <https://www.vogue.com/article/1940s-fashion-history-lesson> (date of access: 05.09.2025).
19. Reddy K. Fashion history timeline. Fashion History Timeline | A hub for fashion research. URL: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1950-1959/#:~:text=Christian%20Dior%20New%20Look%20appeared,the%20decade%20began%20to%20lessen> (date of access: 23.08.2025).
20. Richard Quinn – an exclusive interview with the award-winning British fashion designer – Texintel. URL: <https://www.texintel.com/blog/richard-quinn-an-exclusive-interview-with-the-award-winning-british-fashion-designer/#:~:text=Richard%20Quinn.London%20,prints%20and%20fun,%20playful%20apparel> (date of access: 25.09.2025).
21. Steele V. Fashion and eroticism: Ideals of feminine beauty from the Victorian era to the jazz age. New York : Oxford University Press, 1985. 327 p.
22. Tang J. The evolution path of clothing style and the development of the concept of unisex clothing. Communications in humanities research. 2023. Vol. 9, no. 1. P. 152–160. URL: <https://doi.org/10.54254/2753-7064/9/20231163> (date of access: 09.09.2025).
23. Whats New: Why Dries Van Noten Is The King Of Prints | The Journal | MR PORTER. Mr Porter. URL: <https://www.mrporter.com/en-us/journal/fashion/whats-new-why-dries-van-noten-is-the-king-of-prints-1080570> (date of access: 29.09.2025).
24. Why the stars are flocking to floral on red carpets this year. BoF Professional. URL: <https://www.businessoffashion.com/articles/marketing-pr/flowers-make-a-red-carpet-comeback/#:~:text=Amy%20De%20La%20Haye,%20professor,production%20fashion%20industries.> (date of access: 20.09.2025).
25. Yorker T. N. Slide Show: Iris van Herpens latest designs straddle the line between couture and modern art. See the clothes here. The New Yorker. URL: <https://www.newyorker.com/gallery/iris-van-herpens-latest-designs-straddle-the-line-between-couture-and-modern-art/#:~:text=This%20full,or%20constructed%20with%20analogue%20labor> (date of access: 29.09.2025).
26. Yotka S. A Look Back at Some of Alexander McQueens Most Beloved and Beautiful Rose Creations. Vogue. URL: <https://www.vogue.com/slideshow/alexander-mcqueen-rose-dresses/#:~:text=«To%20me,%20its%20the%20queen»> (date of access: 29.09.2025).

УДК 7.012:391:305

МОДА У ПРОЦЕСАХ КУЛЬТУРНОЇ СОЦІАЛІЗАЦІЇ : ВІЗУАЛЬНІ МОДЕЛІ ЖІНОЧНОСТІ

Здійснено аналіз моди, як складової культурної діяльності, що бере участь у процесах соціалізації та формування уявлень про жіночність у візуальній культурі. Розглянуто історичну еволюцію образу жіночності у XX–XXI століттях у взаємозв'язку з соціальними та культурними трансформаціями, що зумовлювали зміну естетичних норм і моделей тілесної репрезентації. Окрему увагу приділено флористичним мотивам, що інтерпретуються як стійкий візуальний код, сформований у межах культурної традиції та переосмислений у сучасному дизайні одягу.

Показано, що мода функціонує як механізм символічної комунікації, через який відтворюються й трансформуються соціально значущі уявлення про жіночність, гендерні ролі та тілесність. У межах аналізу сучасних дизайнерських практик виявлено, що флористичні мотиви виходять за межі декоративності та набувають значення інструменту смислової організації образу, здатного репрезентувати різні модальності жіночої ідентичності – від традиційно закріплених форм до альтернативних, гібридних і концептуальних рішень. Узагальнення отриманих результатів дозволяє трактувати дизайн одягу як простір культурної соціалізації, у якому формуються, засвоюються та переозначаються візуальні моделі жіночності.

Ключові слова: дизайн одягу, семіотика моди, візуальна культура, флористичні мотиви, соціалізація особистості, жіночність візуальні коди, культурна ідентичність.



Fig. 1. Illustration of Edwardian fashion featuring the characteristic S-shaped silhouette, McCall Patterns



Fig. 2. Historical photograph of a woman wearing a corset that creates the characteristic early-twentieth-century silhouette



Fig. 3. Woman wearing a hobble skirt

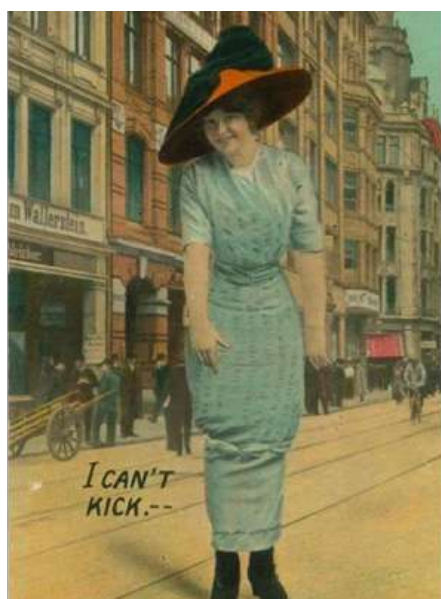


Fig. 4. Vintage postcard (1912) depicting a woman in a hobble skirt



Fig. 5. Female conductors of the Metropolitan Electric Tramways posing for a studio portrait, 1917-1918



Fig. 6. Female munitions workers sorting artillery shells during the First World War



Fig. 7. Silent-film star Clara Bow in a flapper-girl image



Fig. 8. Historical photograph of a flapper-style party



Fig. 9. Madeleine Vionnet, evening dress, 1932



Fig. 10. Model wearing a satin evening gown executed using the bias-cut technique



Fig. 11. Women's sports team in gymnastic uniforms, late 1920s–1930s



Fig. 12. Three women in bathing suits photographed from behind, USA, 1930s



Fig. 13. Illustration of women's fashion by Edward Molyneux for Bergdorf Goodman, 1943



Fig. 14. Woman wearing a wool suit by Hardy Amies, London, United Kingdom, 1945



Fig. 15. Collage of three photographs: New Look style by Christian Dior, 1940s–1950s



Fig. 16. First Lady Jacqueline Kennedy during a visit to the Jag Mandir Palace



Fig. 17. President John F. Kennedy and First Lady Jacqueline Kennedy attending Mass at St. Mary's Church



Fig. 18. Swinging London: teenagers on Carnaby Street, London, 1969



Fig. 19. Dress designed by Mary Quant, 1968



Fig. 20. Jean Shrimpton and Celia wearing designs by Mary Quant, c. 1960s



Fig. 21. Model Twiggy wearing a design by Pierre Cardin, 1967



Fig. 22. Young woman in hippie style on the steps of the Spanish Steps, Rome, 1960



Fig. 23. Photograph from a hippie-style music festival, late 1960s



Fig. 24. Penneys, His'n'Hers collection, 1970s



Fig. 25. People at a 1970s disco; the image illustrates the fashion and culture of the disco era



Fig. 26. Floral elements in Simone Rocha's Spring 2024 collection



Fig. 27. Organza dress with floral elements beneath the underlayer, Simone Rocha, Spring 2024



Fig. 28. Floral elements as part of a costume, Schiaparelli Haute Couture, Fall/Winter 2021–2022



Fig. 29. Floral elements in a costume, Schiaparelli Haute Couture, Autumn/Winter 2022



Fig. 30. Floral print on a dress by Carolina Herrera, Spring/Summer 2026



Fig. 31. Dress by Carolina Herrera, Spring/Summer 2026



Fig. 32. Floral prints by the brand Dries Van Noten



Fig. 33. Prada Spring/Summer 2014 collection inspired by Hawaiian themes



Fig. 34. Richard Quinn Autumn/Winter 2023 collection dedicated to floral motifs



Fig. 35. Dresses inspired by floral motifs by the designer Alexander McQueen



Fig. 36. Dress created using laser cutting and 3D printing, Iris van Herpen, 2017



Fig. 37. Looks by the Ukrainian brand J'ememme, UFW Spring/Summer 2025



Матеріал надійшов до редакції 25.11.2025
Отримано після доопрацювання 28.12.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Олена ПОЛІЩУК – доктор філософських наук,
професор, професор кафедри
образотворчого мистецтва та дизайну,
Житомирський державний університет імені Івана
Франка
<https://orcid.org/0000-0002-1095-8031>
polishchuk.o.p.2015@gmail.com

Olena POLISHCHUK (Dr.) – Professor of Department
of Fine Arts and Design, Zhytomyr Ivan Franko State
University, Zhytomyr (Ukraine)

РОЗДІЛ VI. ЕСТЕТИЧНІ ТА ХУДОЖНІ ОСНОВИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ : ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Досліджено естетичні й художні основи сучасного дизайну, їх особливості і відмінності на прикладі кітч як візуального продукту художньо-творчої діяльності, і результату формоутворення в дизайні одягу. Методологія: застосовано методи порівняльного і семіологічного аналізу, синтезу для узагальнення міркувань про кітч як явище сучасної художньої практики. Результати: розглянуто специфіку сучасної мистецької і дизайнерської практик, роль у них естетичного досвіду автора розробки й споживачів цього продукту, свободи творчості і соціальної відповідальності автора за наслідки діяльності; проаналізовано допустимі межі «загравання з некрофілією» при створенні дизайн-продуктів й мистецьких новацій через аналіз природи квазіестетичних явищ у наявній візуальній комунікації, їх впливу на світоглядні й ціннісні орієнтири сучасників, їхню соціалізацію.

Ключові слова: художня практика, діджиталізація, дизайн, естетичні основи дизайну, кітч, формоутворення, естетичний досвід, художня творчість, теоретико-методологічний аналіз, культурологічний дискурс, соціалізація особистості, морально-етичний сенс творчості, естетична компетентність дизайнера, культурний резонанс продуктів художньої діяльності.

Актуальність дослідження обумовлюється аналізом причин неоднозначності процесів, які відбуваються у сучасній естетосфері та художній культурі суспільства під впливом нових трендів у художньо-творчій діяльності, пов'язаних не лише із мистецькою, а й дизайнерською та рекламною практиками. Однак вони торкаються, крім того, інших сфер соціального життя, зокрема його економічної, технічної, наукової, морально-етичної ланок.

Художні практики залежні, з одного боку, від упровадження новітніх матеріалів й технологій, зумовлених науково-технічним прогресом. Але водночас їх продукти є не менш впливовими щодо якості життя сучасників, їхніх настроїв, переживань, ідеалів і цінностей, з іншого боку. Адже соціалізація особистості відбувається під впливом різних чинників, зокрема культурного резонансу продуктів художньої діяльності. З-поміж останніх особливе місце посідають не лише мистецькі інновації, але й дизайн-продукти, які є багатолічними через існування різних напрямів дизайнерської діяльності: промислового дизайну, дизайну середовища, графічного дизайну.

Однією з поширених думок є міркування про людинодомірність дизайн-продукції у сучасному суспільстві, і саме це забезпечує, як вважається, його важливість та цінність як феномена культури й професійної діяльності. Однак людинодомірність, як сутнісна характеристика будь-якого виробу, кожної штучної форми, в тому числі й утримуючої в собі художній вектор формоутворення, обов'язково передбачає оперття на гармонію. Гармонія виступає, так би мовити, основою формоутворення виробів, котрі є приємними для споглядання і використання людьми, не залежно від часу їх появи. Гармонію прийнято трактувати як узгодженість частин і цілого, тобто всіх елементів предмета чи їх підсистем між собою. Коли мова йде про внутрішню організацію будови та функціонування виробу як результату штучного формоутворення, варто звернути увагу, що імпліцитно у такому випадку мова йде й про позитивну і безпечну взаємодію людей з таким виробом, річчю, предметом чи системою штучних форм, оскільки його функціонування передбачає враховування низки чинників, пов'язаних зокрема із людською тілесністю, психологічним комфортом, зручністю у маніпуляціях із продуктами дизайну.

Наприклад, це стосується врахування специфіки захвату виробу і форми людської долоні; його розмірів й кінетики рухів при використанні; візуальної виразності та всього іншого, важливого для безпеки людської життєдіяльності на виробництві, у побуті тощо. Наразі йдеться про очевидну, зрозумілу й легко артикульовану буквально цінність дизайн-продуктів, їх оречовинений план. І в цьому полягає їх суттєва відмінність від продуктів, створених у лоні образотворчого мистецтва.

Художня практика з творення дизайнерських продуктів та художня практика по утворенню мистецьких витворів суттєво відмінні між собою за низкою причин. А єднає їх найчастіше звернення до впливу на емоційно-чуттєву сферу людей. В умовах, коли мистецька практика все очевидніше нині набуває ознак елітарності, а дизайнерська все вагомніше впливає на побут, дозволяючи, організацію праці й соціальної комунікації лівової частини

сучасників через діджиталізацію життя і, відтак, на світоглядні й ціннісні зміни їхнього життя, необхідним є поглиблений аналіз таких соціальних метаморфоз. Головна причина потреби копіткого розгляду таких змін з боку науковців та громадськості – це незрозумілість спектру всіх соціальних наслідків від цього процесу.

Проте позитивність взаємодії в системі «людина-продукт дизайну» є ще менш зрозумілою, коли йдеться про якість виробу, що визначає його символічну цінність для сучасників. Символічне виробництво і символічне споживання, однак, є не менш важливими для існування людини і суспільства, ніж матеріальне виробництво. В умовах широкого проникнення діджиталізації у різні сфери суспільного буття та зростання кількості продукції креативних індустрій зростає роль символічних цінностей для більшості сучасників, проте наслідки такої ситуації не є зрозумілими не лише у довгостроковій перспективі, але навіть й середньостроковій чи ж короткостроковій перспективі. Тож необхідно не тільки звертати увагу на різку зміну ціннісних орієнтацій багатьох теперішніх людей, але й більш поглиблено здійснювати аналіз змін у візуальній культурі, які спостерігаємо останнім часом під впливом зростання цифрових можливостей для творчості унаслідок впровадження новітніх технологій соціальної комунікації, професійної діяльності й організації дозвілля.

Мету дослідження вбачаємо в аналізі таких принципово важливих для сучасної теорії й практики дизайну, дизайн-освіти, мистецької освіти, естетики, етики, культурології й гуманітаристики у цілому проблем, а саме: – специфіки сучасної художньо-мистецької й художньо-дизайнерської практик; – свободи творчості загалом і соціальної відповідальності автора за її наслідки; – допустимих меж чи «червоних ліній» у художньо-творчій діяльності митця чи дизайнера; – наступу квазіестетичного проти естетичного, як візуального явища, на прикладі розгляду кітчу в сучасній культурі, дизайнерській і мистецькій практиках та його впливу на соціалізацію особистості; – теоретико-методологічних колізій при спробах оцінки багатьох подій й продуктів сучасних креативних індустрій з точки зору їх конструктивного/деструктивного впливу на сучасників, зокрема на їхню соціалізацію та інкультурацію; – розвитку термінологічного апарату сучасної естетичної теорії, як дієвого і практично орієнтованого інструменту для адекватної наукової оцінки трендів та тенденцій в сучасній художній практиці, зокрема в дизайнерській діяльності, рекламістиці та ін.

Огляд останніх публікацій. Варто наголосити про потребу з'ясування деяких теоретико-методологічних засад аналізу окресленого вище явища. Передусім мова йде про необхідність більш розлогого пояснення чи є тотожним в наш час такі явища як художня практика і мистецька практика, це по-перше; чи результатом художньої творчості є твори мистецтва і твори псевдомистецтва, це по-друге, а також що під останнім варто розуміти, це по-третє. І це далеко не повний перелік питань, що виникають при спробі неупередженого розгляду реалій соціально-культурного життя, як української спільноти, так і інших європейських спільнот, в умовах панування масової чи популярної культури. Але мова йде про їхній розвиток у короткостроковій і середньостроковій перспективі, тож результат впливу на ціннісну сферу суспільства буде досить швидким.

Наслідки ігнорування тенденції укидів в інформаційний простір «запрошення до некрофілії» з боку представників креативних індустрій заради швидкого комерційного успіху можуть бути не лише не передбачувано негативними для морально-етичних основ людського життя української спільноти. Продукти діяльності митців, дизайнерів, фотографів, стилістів, фахівців із PR і рекламістів можуть бути вкрай несприятливими навіть для поступального розвитку теперішнього соціуму.

Одним із перших звернув увагу на необхідність більш адекватної оцінки прагнень багатьох представників творчих професій періоду пост-модерної культури до нехтування морально-ціннісними вимогами при самовираженні у їхній творчості французький естетик М. Маффесолі у праці «Час племен. Занепад індивідуалізму у пост-модерному суспільстві». Запропонувавши поняття естезису, він прагне вказати, що «те, що ми бачимо навколо, або те, що стає нам ближчим через образи, займає усіх нас, створюючи колективні емоції. Механізм, про який йде мова, має неабияке значення, адже повертає нас до холистичного (глобального) принципу... що ми беремо участь або рівняємось на загальний етос...». Тобто, нова ситуація у сучасній культурі призводить до особливого явища – ніби формування «нових племен», у яких «колективна чуттєвість, що виникає з форми естетичного, приводить до етичного зв'язку» [10; 55]. Це насправді свідчить не лише про трансформацію світоглядних і ціннісних аспектів соціального життя спільнот різних країн, але й потребу, як видається, чіткого осмислення меж між естетичним та художнім, як соціально-культурними явищами в сучасних реаліях.

Треба наголосити, що дієвим способом їх демаркації може стати саме морально-етичний критерій наслідків цих явищ загалом та в проявах діяльності окремих представників творчих професій. Не про «етику естетики» варто говорити, а про морально-етичну відповідальність залучених до теперішніх художніх практик; необхідність дієвого громадського й навіть подекуди державного контролю за спроби поширення дегуманізуючих суспільство «одягнутих» у квазіестетичні форми продуктів креативних індустрій або самовираження їх представників у публічному просторі й засобах комунікації в соціально деструктивній формі, як пропаганду візуального насильства, нехтування цінністю життя й статусу інших людей, поширення «захвалюваних» форм соціальної некрофілії. І це досить тривожний момент, оскільки він впливає значною мірою на соціалізацію людини у деструктивному вияві. Квазіестетичне

проти естетичного, відтак, – це не лише проблема уваги з боку окремих науковців до активного проштовхування у публічне поле дегуманізуючих теперішнє суспільне життя зразків творчості завдяки мас-медіа й цифрових засобів створення креативного продукту. Це реальна соціальна проблема, з якою зіштовхнулося суспільство у небачених раніше масштабах, адже мова йде про соціалізацію та інкультурацію молоді, навернення її до культурних зразків деструктивного плану при соціальній взаємодії та вихованні цінностей і світоглядних позицій.

На потребу вітчизняних науковців: культурологів, естетиків, етиків, фахівців інших галузей знання, більш детально й соціально відповідально проаналізувати реалії сучасної візуальної культури звернуто увагу О. Шинкаренка, коли вона вказує на «візуальний поворот» як найприкметнішу ознаку теперішнього суспільного буття. Українська науковиця також фіксує актуалізацію дослідницького інтересу представників наукових кіл зарубіжних країн до змін сучасної художньої культури та практики під впливом «цифрових технологічних можливостей», коли мова йде про візуальне сприйняття зокрема й візуалізацію продуктів творчості у цілому; самоідентифікацію людей; перенасичення інформаційного простору візуальними продуктами й їх транслювання, навіть нав'язування у «жорстких» формах. Відтак нею актуалізується необхідність посиленої уваги науковців до надмірної візуалізації у нинішній культурі та «етичної складової її потенціалу як соціальнокультурного актора у вимірах людяності» [21; 45]. Безсумнівно, інтенсифікація символічного виробництва та циркуляції візуальних образів в інформаційній сфері життя кожної сучасної людини, не залежно від її віку, соціального та професійного статусу, рівня освіченості, бажань і прагнень, сприяє посиленню їх символічного споживання. Це принципово нова ситуація у суспільному бутті, з якою раніше в таких тотальних виявах цивілізація не зіштовхувалася. Цьому сприяє розвиток діджиталізації та соціальних мереж.

Тож О. Шинкаренко підкреслює, що це «викликає трансформацію механізмів та способів трансляції культурних універсалій, з одного боку, та їхній вплив на мислення та поведінку людей, з другого» [21; 46]. Особливо важливим, на наш погляд, є її міркування про зміни у стратегії мислення, а не тільки поведінки багатьох людей під впливом посиленого продукування візуальних образів та їх циркуляції в інформаційній сфері суспільства. На переконання М. Кузьмінця і К. Тишкевич, комунікативність постає прикметною рисою життя у наш час, візуальні повідомлення завдяки чисельності та особливостям поширення у суспільстві нав'язують людині чи програмують «відношення до світу і до себе самих, вони формують стереотипи поведінки в різних сферах життя» [9; 35]. Українська дизайнерка Н. Удріс-Бородавко зазначає, що важливою складовою візуальних комунікацій у XXI столітті виступає графічний дизайн, і цей зв'язок найбільш очевидно проступає у спрямованості діяльності національних дизайнерських спілок, зокрема фінської асоціації дизайнерів візуальної комунікації «Grafiä»; національної норвезької організації «Grafill»; італійської асоціації AIAP тощо [20; 13]. Тож хочемо наголосити, що стрімкий розвиток візуальних комунікацій в наш час стимулює, з одного боку, розвиток графічного дизайну, а, з іншого – тренди й вплив практики останнього стають вагомим чинником у символічному виробництві та обміні сучасного соціального життя. Розвиток графічних застосунків та програм завдяки ресурсу діджиталізації, крім того, призводить до того, що займатися створенням аматорської графічної продукції може багато хто, і її зразки активно поширюються в блогосфері, привертаючи увагу широкого загалу, навіть іноді набуваючи статусу «вірусного» візуального образу, мему.

Специфічним продуктом сучасних візуальних комунікацій виступає кітч, що породжується у нинішніх художніх практиках. На нього, як специфічне соціально-культурне явище, звернуто увагу української дослідниці А. Уманець. На її погляд, кітч реалізується в «різних сферах естетичної діяльності, видах мистецтва та стильових вимірах» [18; 61]. Це явище має такі характерні риси, як: 1) «агресивне вторгнення» в повсякденне життя сучасників; 2) масова за поширенням і тиражована продукція для осіб, що не належать до вищих соціальних прошарків суспільства; 3) відсутність «претензій на високий естетичний статус» та характер квазі-естетичної продукції; 4) витоки у соціально-культурних реаліях другої половини XIX століття, зокрема процесами стрімкої урбанізації суспільства та втратою зв'язку з наявною фольклорною традицією; 5) популяризація з другої половини минулого століття у художньому просторі через особливий емоційно-почуттєвий «флер» [18; 62-63]. Тож можна стверджувати, що кітч є особливим продуктом художньої діяльності в наш час.

До етичного параметру художньо-творчої діяльності звернуто увагу українського естетика й мистецтвознавця О. Оніщенко. У монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» вона прагне долучити до наукового тезаурусу поняття «мотивування», вказуючи на його цінність при аналізі спонук творчості митця й результатів його діяльності у двох зрізах: «предметно-подійному» і функціональному [16; 93]. А також О. Оніщенко указує на необхідність «нової моделі естетики», враховуючи тенденції розвитку художніх практик останніх десятиліть, і стосується така модель методологічного й категоріально-понятійного аспектів художньої творчості та її наслідків [16; 92]. Завдяки дотримання принципу міжнаукових зв'язків варто, на її думку, здійснювати розгляд художньої творчості із обов'язковим залученням досвіду етики, бо мораль «органічно взаємодіє з естетичним

світом людини» [16; 54]. Як видається, така методологічна настанова є евристично виправданою і плідною не тільки про аналізі нинішньої художньо-мистецької практики, але й інших сучасних практик, в основі яких поряд із комерційним моментом є естетична та художня складова, зокрема це стосується й дизайну, PR, рекламістики, івент-індустрії. З'ясування мотивування у творчій діяльності представника креативних індустрій видається важливим.

Український естетик Д. Скальська при рефлексії теперішнього естетичного процесу указує на методологічний потенціал естетики як «аксіології культури», досліджуючи складність і багатолікість художньої практики й теоретичні потуги теоретиків постмодерної доби її осмислити. Вона наголошує, що на всіх попередніх етапах свого історичного поступу естетика «найповніше розкривала багатство сутнісних сил людини», звертаючись до дослідження «онтологічно-символічних проявів» [17; 7] в житті людини, її діяльності й творчості, а також духовних вимірів існування людства й цивілізації.

Ще один пласт дослідницького інтересу, що привертає увагу, пов'язаний із спробами аналізу наслідків швидкого та значного впровадження у сучасну практику дизайну й дизайн-освіти діджиталізації [24] й експериментів із віртуальністю [23]. Цей вектор досліджень, на наш погляд, є перспективним та окреслює потребу більш копітко розглядати наслідки подібного не лише з функціонально-прагматичних засад й естетично-художніх можливостей формоутворення у цій галузі сучасного виробництва, але й спроб їх морально-етичної оцінки й культурологічної експертизи у плані з'ясування спектру можливих соціальних наслідків. Мова наразі йде про своєрідне «масштабування світу» й перспектив існування людства, цивілізації вже в найближчому майбутньому.

Варто зауважити, що зв'язок кітчу з різними видами естетичної та художньої діяльності теж потребує більш поглибленого аналізу. А також вартий розгляду зв'язок інтенцій творців кітчу у художніх практиках сучасності, зокрема дизайні й мистецтві, із цілеспрямованою маніпуляцією із відчуттєвою й емоційно-почуттєвою складовою життя особистості. Необхідне копіткє, як видається, з'ясування, що насправді лежить у витках цих намірів: прагнення комерційного успіху за будь-яку ціну; намір контролю за думками й поведінкою споживачів із метою символічної влади над споживачами дизайн-продукції, мистецьких інновацій, рекламних продуктів; бажання самоствердження й привернення до себе уваги. А ще потребує осмислення з морально-етичного боку така діяльність та її наслідки для теперішнього суспільства.

Виклад основного матеріалу. Творчість є досить складним явищем, сутність якого зводиться до того, що це «продуктивна діяльність за мірками свободи та оновлення, коли зовнішня детермінація людської активності змінюється внутрішньою самовизначеністю» [19; 630]. Однак таке міркування видається дещо пафосним, коли мова йде про професійну діяльність, в основі якої лежить необхідність діяти у професійній сфері завдяки саме продуктивній діяльності та формувати нові об'єкти чи продукти в символічному виробництві й обміні; саме такою є реалізація професійної активності дизайнером, митцем, рекламістом, фахівцем з івент-продуктів. Здійснюється вона не лише у продуктивній формі, але й часто наразі мова йде про появу принципово нового утворення, що зацікавлює споживачів такої продукції. Це тоді суто інноваційна діяльність. А коли мова йде про творчу діяльність дизайнерів, то її продукти є досить багатолікими: речі й системи, інтер'єри приміщень та їх аксесуари, екстер'єри будівель, художньо оформленні видання, рекламна продукція та багато чого іншого.

Головним стимулом дизайнерської діяльності виступає передусім комерційна доцільність, враховуючи те, що така діяльність є професійною за призначенням, а не благодійницькою чи формою розваги при дозвіллі. Звідси набуває актуальності аналіз естетичних та художніх засад дизайну як виду діяльності, а також потребує з'ясування роль феноменів естетичного та квазіестетичного в ній (Адже подекуди те, що вважається естетичними характеристиками мистецької або дизайнерської інновації, такими не є за своєю суттю; помилково чи задля профанації широкого загалу «естетичним» називають інші явища духовного життя). Тож такий аналіз передбачає з'ясування значення для сучасної людини квазіестетичної продукції у побуті чи дозвіллі. До останньої відносяться, зокрема, явища кітчу, симулякру, еkleктики при стилізації тощо.

Нещодавно при рекламі продукції вітчизняного виробника одягу для здивування публіки, тобто її різкого емоційного, почуттєвого реагування, і привернення цим уваги до бренду фотографом і дизайнером здійснена провокативна акція – розміщення виробу, а саме: жіночого взуття, зверху на круасанах, котрі поміщені у дамську сумку чи корзину для сміття (кожний побачить по-своєму контейнер для здобних виробів із випеченого тіста). Мова йде про рекламну кампанію COOSH [4], розробник особливого фотоматеріалу – тернопільська дизайнерка одягу, і цей креативний візуальний продукт нею створено для популяризації власного бренду [7].

Розділ VI. ЕСТЕТИЧНІ ТА ХУДОЖНІ ОСНОВИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ : ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

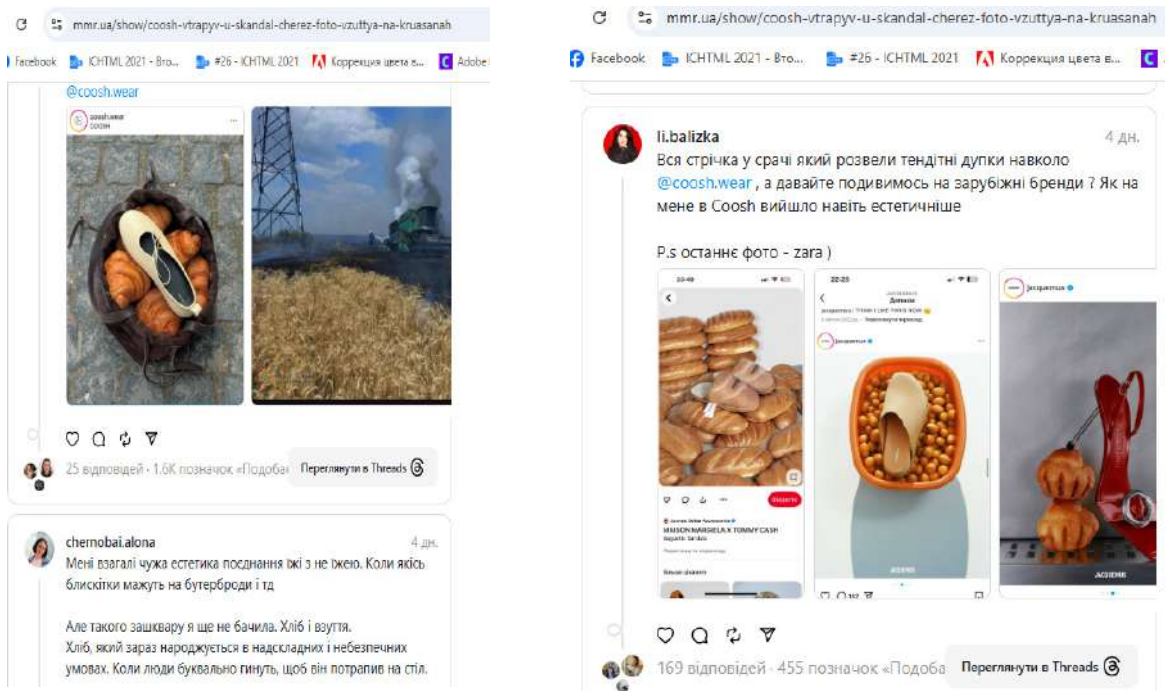


Рис. 1. Кітч від українського дизайнера при рекламі бренду (скріни з екрана)

Виробник втрапив у скандал через таку рекламну фотографію, розміщену в Instagram (рис. 1). Звісно, фотографія є навмисне так змодельованою в усіх елементах та їх компонуванні, адже це постановочний продукт фотомистецтва (Фотографія є достатньо якісною з професійної точки зору: за ракурсом, контрастністю, масштабуванням). Отже, йдеться про новітній канал візуальної комунікації виробника та потенційної групи споживачів його продукції. А засадничі принципи творчої активності залежать та можуть змінюватися «залежно від системи цінностей дизайнера і від кінцевих вимог з боку споживача. Дизайнери, які вважають себе творцями, кожен по своєму, по-різному пізнають, оцінюють і перетворюють дійсність» [9; 36]. Іншими словами, світоглядні та ціннісні аспекти життя кожного автора дизайн-продукту впливають на його діяльність.

Проте хочеться звернути увагу, що саме на можливий скандал й було розраховано, власне, дану рекламну кампанію: «Нехай говорять та хвилюються, але точно запам'ятають назву, все інше нас не цікавить». Ось як можна сформулювати кредо дизайнерів і рекламистів, створюючих кітч (при розробці легенди бренду, складових піар-компанії, розробці брифу для дизайнера чи фотографа, звісно ж, що був і брейнстормінг креативних ідей, і врахування напрацювань промпт-інжинірингу тощо).

На обурення деяких користувачів Instagram та дописи здивованих користувачів цієї соціальної мережі, як видається, й була розрахована дана піар-компанія. Вона виявилась, на жаль, ефективною через досягнення основної мети: привернення уваги до конкретного українського виробника одягу та «розкрутку» маловідомого вітчизняного дизайнера (З'ясування ступеня його професіоналізму в галузі дизайну одягу потребує детального розгляду лінійки пропонованих виробів. Але наведена фотографія для рекламування цих виробів засвідчує, безсумнівно, належний рівень розуміння засад композиції та її основних формотворчих прийомів із боку розробника візуальної ідентифікації виробника).

Інша справа, морально-етичний рівень професійної діяльності цієї дизайнерки, навряд чи можна говорити про поділяння нею багатьох моральних цінностей, які культивуються в українській національно-культурній традиції, зокрема вимогу виявляти повагу до праці інших людей чи ж відкрито не демонструвати свою зневагу до них задля соціальної злагоди між різними верствами в соціальній ієрархії. Задля комерційного успіху проекту наразі знехтувано цією складовою української культури. Про існування важливого для багатьох сучасних дизайнерів та естетиків поняття «калокагатія», окресленого ще з часів античної доби, вона теж не чула, либонь). Шкода, що це не зрозуміли дописувачі її посту в блогосфері. Вони насправді своїми дописами лише привернули увагу до досить посередньої, на наш погляд, дизайн-продукції місцевого виробника одягу.

Дописувачі постів у блогосфері не зрозуміли, що мають справу з кітчем. Однак у їхніх дописах фіксується вживання висловів на кшталт: «естетика поєднання не їжі із їжею», «вийшло естетичніше, ніж у зарубіжних брендів», і це видається прикметним. Так само привертає увагу, що в дописах одними людьми порушується питання про аморальність такої рекламної акції або її нищий морально-етичний сенс, враховуючи досвід голодоморів в українській історії та складну теперішню соціальну ситуацію

в країні. Але інші дописувачі на захист дизайнерки наводять приклади зарубіжного досвіду епатажу публіки заради комерційного успіху і потребу підтримувати національного виробника.

Ще більш шкода, що багато дописувачів не були неприємно вражені сумнівною оригінальністю ідеї указанного арт-продукту, а, навпаки, наводили аналогічні розробки інших дизайнерів як аргумент на захист авторки фотографії й власниці бренду. При цьому вони ще й зауважували, що арт-продукт виглядає значно краще за дуже схожі іноземні розробки, він більш привабливий (напевне, на їхній погляд «привабливість» пов'язана з наявністю зав'язочок на дамській туфлі подібно до пуантів балерини; колірним контрастом: «чорний пакет – світле взуття», «темна сіра бруківка – світле взуття з чорною внутрішньою поверхнею»; контрастом форм: «кругла корзина для сміття – квадратна сіра гранітна плитка – овальна дамська туфля», дозволимо собі таке зауваження щодо логіки подібних тверджень). Дивує й те, що дописувачі постів, фіксуючи розтиражованість прийому привернення уваги через «поєднання непоєданого», не збентежилися його неоригінальністю, адже це вже було і було досить часто здійснене іншими за межами України. Тож така креативна ідея візуального дизайн-продукту не є новою, не є оригінальною і при цьому виступає досить сумнівною з морально-етичного боку. (Тому й не дивно, що окремими людьми вона була сприйнята як блюзнірство під час війни та наруга над національно-культурним стереотипом шанобливого ставлення до хліба, українці ж – це відома хліборобська нація). Хоча не виключено, що панянка чи пані Аліна Френдїє є представником іншої національної групи і, відтак, не поділяє таку позицію. Але більше видається про підтримку нею ідеї про цінність морально-етичної якості, відомої як цинізм.

Це приклад типового кітчу або того, що є предметом «жлобології» [6] чи художнім продуктом з особливою візуалістикою чи «новою метамовою», як переконана Т. Гундорова [5]. Тож складається, на жаль, враження про досить низьку загальну естетичну культуру теперішнього українського суспільства, необізнаність широкого загалу ані з основними поняттями естетики як науки, ні з бодай її основними напрацюваннями за досить тривалу історію існування, ні з дискусійними моментами щодо взаємодії естетичних, морально-етичних, художніх і комерційних аспектів у творчості сучасних дизайнерів, стилістів, митців, рекламістів та ін.

Тому й маємо «жонгливання естетикою» при спробах пояснення споживчих якостей дизайн-продукції чи ж продуктів сучасних креативних індустрій в умовах зростаючих цивілізаційних зрушень та різких суспільних викликів при протистоянні вітафілізму і соціальної некрофілії (Е. Фромм). Не маємо у нинішній час, що є досить прикритим на наш погляд, і привертання уваги до цієї проблеми з боку держави та інших впливових вітчизняних суспільних інституцій.

Фразою про «оригінальну естетику» часто співвітчизники намагаються виправдати несмак чи свідому маніпуляцію та провокацію щодо українських естетичних і моральних національно-культурних ідеалів із боку окремих розробників товарів широкого вжитку. Але це веде до розмивання української ідентичності.

Що таке кітч та яка його роль у сучасній візуальній культурі загалом і при створенні дизайнерської продукції, продуктів популярного мистецтва зокрема? На думку дослідників В. Будяк [2], Т. Гундорової [5], О. Мухи [12], О. Уманець [18] кітч є своєрідним та економічно привабливим для розробників продуктом популярної або масової культури XX-XXI століть, досить тісно пов'язаним із модою. Він існує завдяки сучасним масовим комунікаціям та зусиллям маркетологів. Але ми не прагнемо досліджувати соціально-економічні чи соціально-політичні причини цього, більше значення наразі має пошук відповіді на дещо інше, а саме: зв'язок кітчу з чуттєвою складовою людського існування в сучасних умовах, а також його вплив на настрої і поведінку тих, хто з ним стикнувся.

Показово, що в Німеччині поняття кітчу використовувалось для художніх виробів із низькою ціною та такою ж художньою якістю, вони вироблялися для задоволення попиту іноземців, переважно американських покупців (такі вироби продавалися переважно на європейських вернісажах). Це слово відоме з 60-70-х років XIX століття, його використовували й для позначання перероблених старих меблів, які потім, після відновлення та удосконалення, перепродувалися по значно вищій ціні. Ще поняття «kitch» у німецькому музичному жаргоні позначало щось нецінне, тобто халтуру або неякісний товар [2; 42]. Можна стверджувати, відтак, що кітч пов'язаний із запитом тогочасного середнього класу, кількість представників якого стрімко тоді зростала у містах завдяки промисловій революції. Вони прагнули насичувати свій побут більшою кількістю предметів та більш вартісними виробами, ніж селяни чи робітники, але їх фінансові можливості не передбачали значних витрат на дорогу продукцію. Предмети, які вийшли з моди в аристократів, дещо видозмінювалися, оновлювалися і перепродувалися. Так само вчинялося з тогочасним модним «секонхендом» після його реставрації та модернізації.

Як наголошує В. Будяк, кітч варто розглядати синонімом «псевдомистецтва, позбавленого естетичної цінності, сповненого тривіальними, розрахованими на показний ефект деталями» [2; 43]. Іншими словами, мова йде про «естетично збіднені об'єкти» [2; 44] (При спробі розкрутки тернопільською дизайнеркою продукції COOSH створений нею візуальний образ дійсно є розрахованим на показний ефект – епатаж публіки; він у креативному плані не відзначається новизною, бо лише копіює чужі спроби абсурдного компонування їжі та неістівних предметів із неясною для глядачів метою. Можливо тут має місце звернення до гри, розваги, запрошення до мандрів, яке має презентувати наведений образ жіночої туфлі-балетки, як центральний елемент композиції фотографії. Хоча більш ймовірно основою скритого меседжу наразі постає зневага до чужої важкої праці).

Проте варто зауважити про важливість міркувань української дослідниці, а саме: нею поставлений акцент на зв'язок кітч з мистецькою практикою, коли породжуються тривіальні вироби та здійснюється їх суто епатажне представлення публіці; думка про позбавленість таких мистецьких інновацій естетичної цінності через їх дегуманістичний сенс. Адже кітч є пов'язаним, поза сумнівом, із художньою діяльністю сучасників, проте естетична діяльність не зводиться в теперішніх умовах до художньої і навпаки. Наголосимо на цьому. Звідси, зв'язок кітч та естетичної діяльності окремої людини чи соціальної групи видається дещо дискусійним. Тобто, не варто сприймати як тотожні явища естетичну та художню діяльності, в кожній з них є власні причини існування в людському філо- та онтогенезі; кожна з них має власну специфіку та сфери прояву, хоча і художня діяльність, і естетична діяльність формують художній простір суспільства, однак по-різному здійснюючи внесок у його подієве та предметне наповнення на різних етапах його поступального розвитку. Проте не кожний результат художньої діяльності, як у мистецькій практиці, так і дизайнерській діяльності, формує естетосферу суспільства та саме естетичні ідеали й смаки його окремих груп. Це можуть бути духовні орієнтири квазіестетичного плану. Звідси виникає інтерес до розгляду квазіестетичних феноменів у діяльності багатьох професійних груп, зокрема дизайнерів, митців та рекламистів.

Відтак, аналіз кітч вимагає з'ясування витоків соціального запиту на квазіестетичні утворення та зв'язок останніх із модою та маніпулюванням соціальною думкою, соціальним навіюванням, насамперед з комерційною метою. А також наразі виникає необхідність більш поглибленого розгляду основних рис таких явищ духовного життя сучасників та виробів, які фіксуються завдяки поняттю квазіестетичного феномена чи ж квазіестетичного утворення. Чому уживаються саме вони, а не, скажімо, поняття: «квазіхудожнє утворення» або «квазіхудожнє явище», чи ж «псевдоестетичне явище»? Хоча відомим і досить уживаним є, наприклад, поняття псевдомистецтва.

Варто враховувати, що осмислення цих проблем є досить дискусійним і не достатньою мірою дослідженим, особливо коли йдеться про їх аналіз представниками різних сфер наукового пізнання та соціальної практики: естетиками, мистецтвознавцями, дизайнерами, етиками, культурологами. Це фіксується, зокрема, у конотаціях ужитку понять «естетична діяльність», «художня діяльність», «художньо-проектна діяльність», «дизайн-активність», «естетичне почуття», «естетичний смак», «естетичні цінності», «художні цінності» та ін. Однак за кожним із цих понять стоїть конкретне явище, процес тощо. Тому відмінність тлумачень змістового наповнення кожного з них свідчить або про значну складність об'єктів дійсності, що ними позначається і, відповідно, складність термінологічного опису різних проявів таких об'єктів, або ж мова йде про некоректність ужитку цих понять, коли: 1) одне й те ж явище фіксуються по-різному на понятійному рівні; 2) різні явища позначаються однаковими поняттями. Але у будь-якому випадку належне осмислення перспектив розвитку на ринку праці фахівців у галузі івент-продукції, дизайну, мистецтва та з'ясування ролі їхніх послуг для суспільства вимагатиме аналізу зв'язку прагматичних і ціннісних аспектів життя сучасників; у матеріальних і духовних зрізах існування та фіксації результатів такого розгляду на основі певної професійної лексики й категоріально-понятійного апарату.

Наведемо такий приклад, враховуючи, що дизайн одягу та фешн-індустрія є складовою не лише матеріального виробництва суспільства, але й чинниками впливу на смаки, цінності та ідеали багатьох сучасників. Досить прикметною подією XXI століття стало розміщення в музейній експозиції незвичного «дизайнерського дива» м'ясної сукні відомої поп-співачки Леді Гаги [13]. Її поява викликала значний суспільний резонанс і широко висвітлювалася у мас-медіа багатьох країн [22].

Звісно, матеріали для створення одягу людство протягом тривалого часу свого існування використовувало різні: природного та штучного походження матеріали; ткани і неткани матеріали; лляні, бавовняні, шовкові, шерстяні або синтетичні тканини; листя, хутро, шкіру різних наземних тварин і навіть шкіру морських ссавців чи риб тощо. Але використання м'яса як матеріалу для одягу, нехай і сценічного, привертає увагу з низки причин. Не лише тому, що матеріал незвичний, і не тому, що тут йдеться про цілеспрямований епатаж публіки із «присмаком некрофілії». Це приклад того, що прийнято нині розглядати як кітч, і він пов'язаний з дизайнерськими послугами, діяльністю митців і фахівців з рекламістики та ін. Кітч на сьогодні є поширеним завдяки візуальній комунікації в культурі, хоча він може бути представленим й у вербальній формі.

І щоб його описати та дати певну оцінку потрібно використовувати науковий понятійно-категоріальний апарат. А з'ясувати необхідно, насамперед, наступне. Це приклад «високого мистецтва» чи «низького мистецтва», коли мова йде про кітч? Такі послуги ґрунтувалися на естетичній (утилітарно-естетичній) чи художній діяльності дизайнерів, художників-модельєрів, стилістів? Який смисловий меседж для публіки мав цей дизайн-продукт? (Про мотивацію запиту замовника такого виробу мова наразі не йдеться; не будемо також враховувати наявність психопатії чи соціопатії серед сучасних людей і з'ясовувати кількість їх носіїв, якщо їм подобається одяг із м'яса).

При зверненні до цих питань і пошуку відповіді на них методологічно цінною є ідея, що «дизайн і мистецтво – різні галузі, в яких відмінні цілі, завдання та методи їх досягнення» [20; 15]. Проте зауважимо, що в основі і першого, і другого лежить формоутворення із використанням художньо-творчої

діяльності, правда із неоднаковими векторами інтересу до її наслідків у площині впливу розробок, виробів, продукції кожного з них на аудиторію, споживачів. Дослідження кітч дає змогу, як видається, краще зрозуміти ступінь прояву естетичних та художніх начал при формоутворенні продуктів кожного із цих різновидів художніх практик сучасності. Крім того, розгляд цього феномена потребує з'ясування його природи з естетичної точки зору: це гармонійне або дисгармонійне, прекрасне чи потворне, піднесене чи низьке, трагічне, комічне або трагікомічне явище?

Українським філософом О. Мухой запропоновано розглядати кітч у декількох зрізах: 1) способу мислення; 2) естетичної категорії; 3) стилю дизайну; 4) «способу контрабанди класичного мистецтва» [11; 245]. Це явище сучасного соціально-культурного життя суспільства вона розглядає пов'язаним із іншими феноменами, а саме: гламуром, кемпом, і указує на несвідомий та свідомий аспекти чи рівні сприйняття кітч з боку окремої людини чи ж групи. Також дослідниця переконана у його зв'язку з «естетичною ситуацією» в культурі сучасного суспільства, особливостями соціокультурного життя постмодерного періоду, а саме: із прагненням до еклектики, провокативності для здивування публіки й комерційного успіху. На погляд О. Мухи, кітч може бути предметом естетичної діяльності (наприклад, коли мова йде про ретро-листівку на любовну тематику). Але він може належати до способу мислення пересічної людини (як приклад – серіал «Свати») та ін. Проте складається враження, що нею ототожнюється деякі явища, адже читаємо про «естетичну дійсність», «культурно-мистецьку дійсність» [11; 246], «естетично-культурну дійсність» [11; 247]. Проте цілком можна погодитись із зауваженням дослідниці, що при спробі оцінки складових діяльності окремих митців, дизайнерів, стилістів, декораторів, галеристів та інших представників творчих професій все менш придатними стають поняття класичної естетики.

Також не прагнемо дискутувати про те, чи дійсно кітч є категорією, а не поняттям сучасної естетики (адже терміни «категорія» і «поняття» мають відмінності, коли йдеться про статус в науці загалом і окремії науковій галузі зокрема).

Насамперед зацікавлює зроблена нею спроба класифікації кітч за тематикою, оскільки наразі виділено такі групи: релігійний, історико-політичний, любовно-еротичний, екзотичний, дитячо-сімейний (Напевне сценічний костюм із м'яса, розроблений дизайнерами одягу, варто розглядати як приклад екзотичного кітч за тематикою презентації). Серед рис кітч окреслюються такі властивості як: «характеристика об'єкта, явища або свідомості»; прив'язка до часового параметру; «домінування форми над змістом»; межування економічного, етичного та естетичного аспектів у такому продукті (звернення до широкого кола споживачів з деяким «повідомленням», розваги, орієнтацією на комерційний успіх) [11; 248]; орієнтація на запити масової цільової аудиторії; швидкий та інтенсивний емоційний відгук у представників цієї групи осіб (банальні образи, нескладні сюжети, романтичність або сентиментальність, інфальтивність); заміна краси на симуляцію її присутності, тощо. Проте українська дослідниця, все ж таки пов'язує кітч з «естетичними об'єктами» [11; 249]. І дещо несподіваною для нас виявляється її думка, що поняття «кітч» є естетичною категорією (Наголосимо, що варто не ототожнювати естетичні категорії з поняттями естетики; в останньому випадку мова йде про проникнення у тезаурус естетики понять з інших наук чи сфер теоретичного або практичного знання).

Наявність частини «квазі» у слові фіксує удаваність чи ж хибність [14], а також уявність [8]. Іншими словами, при формотворенні поняття її присутність у ньому позначає невірне, хибне сприйняття чогось, а також видання чогось/когось за суто інший предмет, явище, процес, якість тощо у випадку свідомої маніпуляції сприйняттями і думками інших людей. Як приклад – поняття «квазіспеціаліст» позначає людину, яка удає із себе спеціаліста; іншими словами – людину, котру хтось хибно сприймає та оцінює як спеціаліста у чомусь. Тож квазіестетичне у найбільш загальному та спрощеному розумінні постає явищем, що удавано кимось подається, оцінюється, пропагандується як естетичне, або/і хибно сприймається за естетичне явище.

В останньому випадку маємо приклад нерозуміння суті естетичного почуття, естетичної діяльності, естетичного смаку, естетичного ідеалу, естетичної цінності та їх ролі для життя окремої людини та суспільства загалом (У сучасних українських реаліях подібна ситуація зумовлена вилученням із навчальних планів переважної кількості закладів середньої спеціальної освіти та вищої освіти естетики як навчального курсу, і не лише її, а й культурології, історії мистецтва, етики. Навіть при підготовці фахівців у галузі мистецтва та культури, фактично, їм не надаються знання з філософії мистецтва; не знайомі вони із здобутками філософської антропології та культурної антропології).

Коли ж йдеться про маніпулювання громадською думкою завдяки мас-медіа і називання естетичними явищ із зовсім іншою природою і соціальним призначенням, тоді ситуація не торкається необізнаності, а йдеться про свідоме «вимивання» гармонії як конкретної якості рукотворного предмета або розробленого у креативних індустріях явища (Подібне маємо у піар-акції української дизайнерки одягу Аліни Френдій чи американських дизайнерів-розробників «м'ясної сукні» для співачки Леді Гаги). Це своєрідне маскування під «ярлик естетичності продукту» і права автора на самовираження прагнення окремої особи чи групи осіб до швидкого комерційного успіху через різке збурення емоцій, почуттів споживачів дизайн-продукції, глядачів промоакцій та ін.

Квазіестетичне звертається найчастіше до викликання значного здивування у значної кількості людей,

до того ж через свідому провокацію, епатаж. Звернемо увагу, що в основі естетичного явища піднесеного або величного лежить поява у людини здивування, замилювання, зачудування від природних чи рукотворних об'єктів, які вражають найчастіше своєю масштабністю, розмірами, величиною, грандіозністю (нетипово великі морські хвилі, потужний за різнобарв'ям відтінків захід Сонця, храми Карнаку, Луксора або Ангкор-Вату) чи рідше – раптовістю появи (наприклад, у музичній композиції фламенко ужиток сінкопи).

Тож квазіестетичний об'єкт, звісно, дивує багатьох людей. Проте він принципово інший за природою, ніж об'єкт естетичного плану. Деяка їх схожість має місце лише на рівні виникання у людей здивування, як їхньої емоційно-почуттєвої реакції, але не більше того. А ще їх, так би мовити, ріднить те, що вони пов'язані із здивуванням. Варто нагадати, що здивування – це слабка негативна емоційна реакція людини, що свідчить про виділення деякого предмета, явища чи істоти у якості потенційно загрозливого об'єкта для життя. Тому він й привертає увагу та стимулює її більше часу йому приділити, щоб краще зрозуміти ступінь небезпеки. Емоційна розрядка після зустрічі з ним настає, коли стає зрозумілим, що цей об'єкт насправді безпечний у конкретний момент часу. Саме вона й робить насправді привабливим для багатьох сучасників здивування, наприклад від перегляду «фільму жахів», пригодницької кінострічки, зустрічі з оперою або заняттям альпінізмом, серфінгом тощо.

Однак якість відчуттів публіки від зустрічі з китчем як особливою продукцією, породженою саме художньою діяльністю професіоналів, й емоційно-почуттєвий стан багатьох людей, як наступний етап опрацювання ними сенсорної, візуальної інформації насторожує. З часів О.Г. Баумгартена, «хрещеного батька естетики», остання (тобто, естетика) мислилась як наука про удосконалення людського смаку в «сфері чуттєвих явищ» задля позбавлення ницості, жорстокості та інших якостей деструктивного плану в людей для гармонізації їхнього соціального життя. Естетичні феномени націлені, таким чином, на зменшення агресивності представників роду *Homo sapiens* у зносинах один з одним; зменшення їх прагнень до деструктивності, проявів жорстокості. Тоді як квазіестетичні феномени позбавлені такого гуманістичного посилю. Вони лише прагнуть створити оригінальну форму виробу чи штучної форми, незвично її декорувати, щоб привернути увагу широкого кола осіб та отримати внаслідок цього комерційний зиск значного плану. І часто при цьому паралельно мова йде про пропаганду у скритій формі соціальної некрофільї, деструкції (Як приклад – форма вояків націонал-соціалістичної Німеччини у роки Другої світової війни була детально продуманою в деталях крою, високої якості ужитих матеріалів для зручності й зовнішньої привабливості; паради, які проводилися ними у такій уніформі, організовувалися за оригінальним та епатажним сценарієм, правда під гаслами зневаги над іншими народами і пропаганди верховенства «справжніх арійців» над іншими людьми. Тож нацистські художники-модельєри розробили продукт зовнішньо привабливий та ідеологічно пафосний, поділяючи при цьому думку про меншовартість інших національностей, право на їх убивство вояками Третього Рейху задля власного домінування у світі. Але вони не були осуджені на Нюрнберзькому процесі над нацистами як представники ідеології «справжніх арійців» та не понесли покарання за наслідки цієї війни).

При спробах пояснення споживчих якостей дизайн-продукції або продуктів креативних індустрій на основі «жонглювання естетикою», а не дотримання її базових вимог, має місце й інший аспект свідоме впровадження дисгармонії у повсякденність сучасників, на тлі низької соціальної відповідальності за подібне. Предметне середовище, що націлює людей на некрофілью й пропаганду насилля як соціальну цінність, випускає назовні «джина руйнації» і поступове захоплення негативними емоціями від деструкції у широкого загалу (Зауважимо, що популярність гасел Давнього Риму: «Хліба і видовищ» та «Людина людині – колода» як соціальних орієнтирів, досить швидко призвело до аномії та інших суспільних негараздів у цій спільноті. Тож й не дивно, що вандали за недовгий час потому святкували свою перемогу на вулицях «Вічного міста». Вся історія «Великого Риму» насправді тривала лише триста років, що є дуже коротким періодом для історії, але вона активно поширювалася фашистами Італії, націонал-соціалістами Німеччини в XX столітті як зразок для наслідування. Можливо через римські обряди – тріумфу та овації після повернення легіонерів до Риму з нагарбаними через постійні війни рабами, цінним майном, екзотичними тваринами і, звісно, майбутніми жертвами для гладіаторських боїв).

Естетичне ж є феноменом, в основі витоку якого корениться людське прагнення до гармонії при формоутворенні й соціальної гармонії у зносинах людини з іншими людьми й навіть природними об'єктами, досконалості, довершеності, які націлюють на зменшення ступеня агресивності людей через переключання їхньої уваги на людинодомірну творчість та її наслідки. Це своєрідна «свобода творчості для позитиву». Тому підміна естетичних явищ і процесів квазіестетичними утвореннями виступає своєрідною спробою замаскувати одне явище під інше. У квазіестетичному утворенні або предметі, створеному дизайнером чи митцем, не йдеться про гармонію, вона не є основою його функціонування; в ньому відсутній гуманістичний посил та є націленість лише на комерційний зиск.

Звернемо також увагу, що у складному слові його частина «псевдо» певною мірою наближена за значенням до «квазі». Імплицитно при зустрічі з поняттям, наприклад, «твір псевдомистецтва» виникає думка про деяку несправжність, несправність чи недолугість такого виробу, його низьку якість та ін. Адже «псевдо», як перша частина складного слова, позначає несправжність, удаваність, мнимість [15].

Але, скажімо, слова «псевдовчений» чи «псевдонаука» націлюють нас на розуміння про несправжність, низьку якість знань, через їх отримання не на основі висування гіпотези та її подальшої ретельної перевірки, низки пророблених експериментів, складного процесу верифікації отриманих результатів та ін. А от слово «квазізірка» застосовується, щоб позначити небесне тіло, яке для земного спостерігача здається зіркою через його дуже далеку віддаленість у просторі і часі від теперішньої місцеположення Землі (Квазар або квазізірковий об'єкт має надзвичайну потужність і світлове випромінювання, однак він виник ще на ранніх етапах формування Всесвіту і надзвичайно далеко від Сонячної системи. Це точно не зірка, а зовсім інший об'єкт, в якого своя власна історія появи та функціонування).

Відтак квазіестетичний об'єкт (наприклад дизайнерська розробка або мистецька інновація), що привертає увагу значної кількості людей та є популярним завдяки мас-медіа, це зовсім інше утворення, ніж естетичний об'єкт. А його розробники свідомо здійснюють підміну естетичних явищ і процесів зовсім іншим завдяки «красивій упаковці» та ажіотажу через мас-медіа (найчастіше проплаченого й штучного підтримуваного деякий час), а ще й епатажу, для них гармонія не має значення. Тож продукування квазіестетичних утворень виступає спробою вилучити із людського повсякденного життя гармонію, меншовартувати її цінність для повсякденного існування людей. Так забирається з соціального життя широкого загалу вагомий чинник у протидії соціальній ентропії.

Наведений приклад «кривавого вбрання» або «сукні-протесту» Леді Гаги (Stefani Joanne Angelina Germanotta) досить яскраво це демонструє, як видається. Безсумнівно талановита й музично обдарована співачка так інтерпретувала ідею свого звернення до дизайнерів із незвичною пропозицією – вона прагнула створення оригінального проекту «сукня-протест». Однак вона, здійснюючи експеримент із своїм візуальним сценічним образом, не пояснила розлого громадськості, про який протест насправді йде мова. Тому кожний схильний/схильна до бунтарства з будь-яких причин або ображений/ображена на будь-кого, чи ж дискримінований/дискримінована у соціальних правах потенційно ставав/ставала симпатиком такої дизайнерської інновації або представником цільової групи споживачів музичної продукції американської співачки. Але такий дизайн-продукт є кітчем. Він мав ексцентричний і провокативний характер. У нього є автори: «м'ясна сукня» Леді Гаги розроблена у 2010 році дизайнерами Франком Фернандесом (Franc Fernandez) та Ніколою Формічетті (Nicola Formichetti). Призначення цього дизайнерського виробу – сценічне вбрання (У ньому відома співачка була присутньою на 27-й церемонії музичної нагороди MTV Video Music Awards 2010 року). Вбрання складалося не лише з сукні, але й черевиків на високих підборах і маленького капелюшка, а також сумки-клатчу; отже, мова йде про ансамблевисть та стилістичну єдність цієї дизайнерської розробки (Для створення цих виробів використано 22 кілограмів свіжої плоті тварини – яловичини, тобто виріб дійсно створений з незвичного й не поширеного в дизайні одягу матеріалу. Але останній кріпився, все ж таки, на тканинну основу. Відтак у цьому дизайн-продукті не була імітація використання справжнього м'яса, наприклад через застосування кольорів «кривавої плоті» і текстурну специфіку візерунків на тканині. Це екстраординарне використання для сценічного костюму саме свіжої та кривавої тваринної плоті, однак м'ясо спеціальним способом було оброблене для відсутності запаху й запобігання протікання крові на тканинний каркас. Його шматки були закріплені дизайнерами безпосередньо у гримерці перед виходом співачки на сцену) [22]. А сама коротка сукня була асиметричною за кроєм, у неї навіть був комір-хомут. На співачці, до того ж, було блискуче кільце та браслет, що теж привертало своїм блиском увагу публіки, що знаходилася на більший віддалі від сценічного майданчика (це видається досить прикметним, адже й це сприяло значній видільності співачки-початківця на сцені). Тож її ексцентричне вбрання, поза сумнівом, привернуло увагу багатьох, на що й було зроблено, власне, розрахунок стилістами і дизайнерами одягу та його аксесуарів. Піар-компанія досягла, таким чином, поставленої мети, хоча дизайн сукні й був суперечливим із морально-етичної точки зору. Стилист Н. Формічетті, розраховуючи на морально-етичну провокацію й епатаж публіки, досяг бажаного: про його клієнтку заговорили у мас-медіа різних країн, хоча вона на той момент часу була, фактично, старлеткою.

Такий сценічний костюм дійсно є арт-об'єктом, а не лише дизайнерською сукнею, нехай і дивакуватою. Його розробка мала продуманий, ансамблевий характер і наперед передбачала морально-етичну провокацію та епатаж публіки для привернення значної уваги до співачки з боку мас-медіа і присутніх на музичній церемонії (на рівні фіксації зовнішніх параметрів, у тому числі й специфіки форми тілесності: особливостей її фігури, зачіски та обличчя). А після цього «свято кітчу» продовжувалося, наприклад завдяки протестам зоозахисної організації PETA [22] та експонуванню цього дизайн-продукту в музеях [13], правда після консервації його матеріалів токсикодермістами (наприклад, у Залі слави рок-н-ролу в Клівленді; музеї Haus of Gaga у казино Park MGM у Лас-Вегасі). Тож із професійної точки зору зусилля дизайнерів, як розробників такого продукту, були не марними, у нього високий коефіцієнт комерційної ефективності при використанні. Власне, в основу дизайн-діяльності покладено меркантилізм й прагнення отримати максимальні соціальні дивіденди у символічному виробництві та обмінні символічними цінностями завдяки епатажу.

Звернемо увагу, що на момент 2010 року визнання співачки лише починалося, адже вона тоді мала лише дебютний альбом «The Fame» (2008 р.), мініальбом «The Fame Monster» (2009 р.) та декілька популярних синглів. Проте називати такий арт-об'єкт, тобто сценічний костюм як вдалу з комерційної точки зору дизайнерську розробку для молодого талановитого співачки, позитивно естетичною за характером річчю не доводиться.

В естетиці розрізняється феномен низького або нищого, він пов'язаний з соціальною деструкцією, ницістю намірів, підлістю у вчинках людини та ін. Тож нище розглядається як негативне явище з естетичної точки зору (Наприклад носієм нищого є персонаж на ім'я Яго в творі В. Шекспіра «Отелло», який був пліткарем та маніпулятором громадської думки. Його деструктивна поведінка не лише засмучувала інших людей та приносила їм страждання. Вчинки Яго навіть привели до смерті невинної людини. Іншими словами, феномен нищого або низького виникає у площині перетину деструктивної поведінки конкретної особистості чи групи людей, її візуальної презентації і чуттєвого реагування на неї: смутку, болю, страждання й відрази постраждалих, моральної втіхи й погорди за це з боку того, хто породив нище. Саме на це звертає увагу естетична теорія при оцінці феномену нищого).

І м'ясна сукня Леді Гаги, як дизайн-продукт, може так само бути оцінена як яскравий приклад цього явища, якщо враховувати його звернення до пропаганди некрофілії (ідея можливості й прийнятності з морально-етичної точки зору носити одяг із шойно вбитої тварини заради хизування чи самовозвеличення), до того ж завдяки широкому і швидкому розповсюдженню інформації. Такий дизайн-продукт створено винятково для скандальної витівки із метою привертання уваги якомога більшої кількості людей завдяки використанню мас-медіа ресурсу. Але епатаж є елементом не творчої діяльності, а провокативної соціальної комунікації. Кітч у художній практиці завжди має таку рису, як хочемо наголосити.

До того ж, такий дизайн-продукт є кітчем у фешн-індустрії й з іншої причини. Адже він має ще таку особливість: ідея епатажного рішення створити сукню з плоті належала іншій авторці, це арт-об'єкт «*Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*». Сукня з солоного стейку була створена у 1987 році Яною Стербак (Jana Sterbak), чеською емігранткою і канадською миткинею, скульпторкою [22] (Варто звернути увагу, що ванітас є жанром у живописі періоду Бароко, особливістю якого є наявність людського черепу в центрі композиції, символів швидкого закінчення людського життя та його залежності від обставин. Така алегорія натюрморту трактувалась тогочасними митцями як спроба візуалізації марноти буття й нетривкості марносластва з боку людини). Тож м'ясна сукня від Леді Гаги є лише повтором ідеї, тобто може бути оцінена як плагіат у художній практиці.

Правда, виникає наразі й запитання чи ж такий арт-об'єкт як м'ясна модельна сукня належить до продукту мистецтва або, все ж таки, псевдомистецтва. Проте такі вироби є квазіестетичними за своїм витоком та здійснюючими у скритій формі пропаганду жорстокості й некрофілії, за своєю суттю як видається. Їх прикметно рисою при цьому є значний культурний резонанс. Тож варто наголосити, що кітч є продуктом художньої діяльності та арт-об'єктом, що має великий культурний резонанс.

Висновки. Сучасна художня практика є настільки різнолікою і швидкою на зміни, наприклад при застосуванні новітніх технік, впровадженні нових матеріалів, розробкою стилістики, що нагальним стає питання її критичної й неупередженої оцінки як з боку фахівців різних наукових галузей, так і з боку громадськості. Адже мова йде про спроби керування відчуттями та емоційно-почуттєвими станами значної кількості сучасників, а також на потребу пропаганди вітафілічних соціальних орієнтирів – ідеалів і цінностей, які мають сприяти збереженню життя на планеті і людства як такого, в умовах новітніх змін й викликів. Такий аналіз, звісно, є складним, але нагальним.

Розвиток технологій, прагнення до інновацій є своєрідною візитівкою існування людини і людства загалом. Технології та індустріальні розробки, від кам'яних до сучасних цифрових, виступають основою не прилаштування до наявного природного середовища, а його активної видозміни й, відтак, експансії нашого біологічного виду на Землі. Проте нині вона досягла таких меж, що серед розумних форм життя цієї планети людство є домінуючою групою істот, що представляють, на жаль, реальну загрозу біосфері планети та існуванню себе самих. Тому не менш значущими для історичного поступу нашого біологічного виду є існування морально-етичної та естетично-художньої сфер буття. Останні виступають певною мірою соціальними коректорами надмірних прагнень вийти за межі вітафілічно орієнтованих цінностей у прагненнях окремих спільнот до надмірної технічно-технологічної активності, звісно ж без врахування всіх можливих наслідків й подальшої присутності нашого біологічного виду на цій планеті. Вітафілія – це прагнення й підтримка життя в його різноманітності при визнанні цінності кожного представника живого й розумного на Землі. Її протилежністю завжди є лише некрофілія, як надмірне ушанування Танатоса й деструкції в різних проявах останньої, у тому числі в символічному виробництві та обміні теперішнього суспільства. Однак сучасна комерціалізація мистецької, дизайнерської, PR, рекламної практик, івент-індустрії сприяє виходу власників активів або замовників продукції за межі допустимого, а саме: «загравання» із соціальною некрофілією, наприклад завдяки створенню й популяризації кітчів, пастишів, симулякрів тощо. На цьому варто наголошувати, що сприяти належній естетичній компетентності дизайнера та інших фахівців у галузі мистецтва та культури.

При відсутності належної критики з боку фахівців різних сфер знання та належної громадської реакції на недопустимість подібного, хоча б враховуючи досвід двох світових війн ХХ століття, котрим передували в тому числі й активні формотворчі пошуки із заниженою соціальною відповідальністю митців багатьох європейських країн, Рубікон існування нашої цивілізації може бути, на жаль, легко подоланим. Тож дана наукова розвідка є спробою запрошення до дискусії й пошуку дієвих форм протистояння наступу Танатоса.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у поглибленому вивченні форм кітч у сучасній дизайнерській та мистецькій практиках, щоб здійснити їх класифікацію, а також у розгляді зв'язку кітч, як соціально-культурного явища і феномена візуальної комунікації, з симулякром, мемом й пастишем. Це видається необхідним для аналізу цих продуктів теперішніх креативних індустрій з позицій їх конструктивного чи ж навпаки деструктивного впливу на соціалізацію та інкультурацію особистості. Мотивування до творчості у професійній діяльності є важливим. А також воно є потрібним для більш копіткого з'ясування естетичних та художніх витоків кожного із них, їх зв'язку із кітчем як феноменом сучасної популярної культури.

Також це сприятиме, на наш погляд, розвитку термінологічного апарату не лише естетичної теорії, але й теорії дизайну, мистецтвознавства, культурології, враховуючи стрімкі зміни у сучасних художніх практиках. Поза сумнівом, що теперішні художні практики зазнають значного впливу цифрових інновацій, залежать від упровадження новітніх матеріалів й технологій, зумовлених науково-технічним прогресом і, насамперед діджиталізацією.

Подальший аналіз квазіестетичних феноменів так само може бути корисним для естетичної компетентності фахівців у галузі дизайну, мистецтва, створення івент-продукції, рекламістики тощо. Адже розвиток й успішність на ринку праці цих фахівців у наш час має безпосередній зв'язок як із прагматичними, так і світоглядними, ціннісними аспектами життя. Останні пов'язані в тому числі з естетичними й морально-етичними аспектами людського існування, творчості й професійної діяльності. На наш погляд, не варто ними нехтувати.

Список використаної літератури:

1. Бренд тернопільської блогерки Coosh потрапив у скандал через фотосесію з круасанами, 1.05.2025. URL: <https://oblast-te.com.ua/brend-ternopilskoyi-blogerky-coosh-potravyv-u-skandal-cherez-fotosesiyu-z-kruasanamy/>
2. Будяк В. Кітч і кемп: спільне й відмінне проявів у моді. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2012. Вип. 23. С. 42–48.
3. Взуття на хлібі: бренд невістки ексмера Тернополя опинився в центрі гучного скандалу. Команда Coosh сфотографувала взуття зверху на сумці з круасанами, 1.05.2025. URL: <https://gazeta-misto.te.ua/vzuttya-na-kruasanah-brend-nevistky-eksm-era-ternopolya-opynyvsya-v-czentr-i-guchnogo-skandalu/>
4. Владлена Колісник (редакторка стрічки новин, Marketing Media Review). COOSH втрапив у скандал через фото взуття на круасанах, 1 травня 2025, 10:36. URL: <https://mmr.ua/show/coosh-vtrapyv-u-skandal-cherez-foto-vzuttya-na-kruasanah>
5. Гундорова Т. Кіч як нова метамова: про що говорить сучасний український кіч? *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2010. Вип. 10. С. 231–238.
6. Жлобологія: Мистецько-культурологічний проект / авт. та куратор проекту: Антін Мухарський; літ. ред. та упоряд. проекту Інна Корнелюк. Київ : Наш формат, 2013. 286 с.
7. Іван Тернопільський. Взуття на хлібі: подружжя відомих тернопільських блогерів Заставного та Френдій знову потрапили у скандал, 30.04.2025. URL: <https://tepravda.te.ua/vzuttya-na-hlibi-podruzzhzha-vidomyh-ternopilskyh-blogeriv-zastavnogo-ta-frendij-znovu-potravyly-u-skandal/>
8. Квазі... Тлумачення із «Словника української мови» [Словник. Портал української мови та культури]. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%B7%D1%96>
9. Кузьмінець М. П., Тишкевич К. І. Вплив сучасного мистецтва на архітектоніку друкованих рекламних видань. *Мистецтвознавчі зап.* 2020. Вип. 38. С. 35–39.
10. Маффесолі М. Час племен. Занепад індивідуалізму у пост-модерному суспільстві. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2018. 264 с.
11. Муха О. Я. До теорії кітч: шкіц естетичного аналізу. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*. 2012. Вип. 4 (2). С. 245–251.
12. Муха О. Я. Кітч: смислові трансформації поняття у XX–XXI ст. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Філософія»*. 2013. Вип. 12. С. 250–261.
13. М'ясну сукню Леді Гаги виставлять у музеї Вашингтона. Факти ICTV, 7 верес. 2012. URL: <http://fakty.ictv.ua/ua/index/read-news/id/1457284>
14. Перекладаємо слово квазі-. URL: <https://slovotvir.org.ua/words/kvazi>
15. Псевдо... Тлумачення із «Словника української мови» [Словник. Портал української мови та культури]. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D0%BF%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B4%D0%BE>
16. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання [монографія]. Київ : Вища школа, 2001. 179 с.
17. Скальська Д.М. Естетика. Естетика постмодерної доби. Івано-Франківськ : Факел, 2008. 132 с.
18. Уманець О. Кітч у просторі культури межі XX–XXI ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 47, т. 4. С. 60–65. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-10>.
19. Творчість. Філософський енциклопедичний словник. Київ : Абрис, 2002. С. 630.
20. Удріс-Бородавко Н. Структурна модель графічного дизайну як соціокультурного явища. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2025. Вип. 8 (1). С. 8–20. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.8.1.2025.330434>
21. Шинкаренко О. В. Етичні експлікації «візуального повороту» у сучасній культурі. *Українські культурологічні студії*. 2020. № 1/6. С. 45–49. [https://doi.org/10.17721/UCS.2020.1\(6\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2020.1(6).10)

22. Юлія Каранковська. М'ясна сукня Леді Гаги: історія найкривавішого та найскандальнішого вбрання епатажної співачки, 10:03, 28.03.25. URL: <https://tsn.ua/lady/moda/zvezdi-i-moda/m-yasna-suknya-ledi-gagi-istoriya-naykrivavishogo-ta-nayskandalnishogo-vbrannya-epatazhnoyi-spivachki-2134666.html>

23. Ansal V., Shruthi M., Dmello G., et all. (2020). Product Design Using Virtual Reality. *International Conference on Computer Networks and Communication technologies*. ICCNCT. Vol 44. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-37051-0_104

24. Mohamed T. I., Sicklinger A. An integrated curriculum of virtual/augmented reality for multiple design students. *Education and Information Technologies*. 2022. Vol. 27. P. 11137–11159. <https://doi.org/10.1007/s10639-022-11069-6>

References

1. Brend ternopilskoi bloherky Coosh potrapyv u skandal cherez fotosesiiu z kruasanamy, 1.05.2025. URL: <https://oblast-te.com.ua/brend-ternopilskoyi-bloherky-coosh-potrapyv-u-skandal-cherez-fotosesiyu-z-kruasanamy/>

2. Budiak V. Kitch i kemp: spilne y vidminne proiaviv u modi. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. 2012. Vyp. 23. S. 42–48

3. Vzuttia na khlibi: brend nevistky eksmera Ternopolia opynyvsia v tsentri huchnoho skandalu. Komanda Coosh sfotohrafuvala vzuttia zverkh na sumtsi z kruasanamy, 1.05.2025. URL: <https://gazeta-misto.te.ua/vzuttia-na-kruasanah-brend-nevistky-eksmera-ternopolia-opynyvsia-v-czentri-guchnoho-skandalu/>

4. Vladlena Kolisnyk (redaktorka strichky novyn, Marketing Media Review). COOSH vtrapyv u skandal cherez foto vzuttia na kruasanakh, 1 travnia 2025, 10:36. URL: <https://mmr.ua/show/coosh-vtrapyv-u-skandal-cherez-foto-vzuttia-na-kruasanah>

5. Hundorova T. Kich yak nova metamova: pro shcho hovoryt suchasnyi ukrainskyi kich? *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*. 2010. Vyp. 10. S. 231–238.

6. Zhlobolohiia: Mystetsko-kulturolohichniy proekt / avt. ta kurator proektu: Antin Mukharskyi; lit. red ta uporiad. proektu Inna Korneliuk. Kyiv : Nash format, 2013. 286 s.

7. Ivan Ternopilskyi. Vzuttia na khlibi: podruzzhzia vidomykh ternopilskykh bloheriv Zastavnogo ta Frendii znovu potrapyly u skandal, 30.04.2025. URL: <https://tepravda.te.ua/vzuttia-na-hlibi-podruzzhzha-vidomykh-ternopilskykh-bloheriv-zastavnogo-ta-frendii-znovu-potrapyly-u-skandal/>

8. Kvazi... Tlumachennia iz «Slovyka ukrainskoi movy» [Slovyk. Portal ukrainskoi movy ta kultury]. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%B7%D1%96>

9. Kuzminets M.P., Tyshkevych K.I. Vplyv suchasnoho mystetstva na arkhitektoniku drukovanykh reklamnykh vydan. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2020. Vyp. 38. S. 35–39.

10. Maffesoli M. Chas plemen. Zanepad indyvidualizmu u post-modernomu suspilstvi. Kyiv: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska Akademiia», 2018. 264 s.

11. Mukha O.Ya. Do teorii kitchu: shkits estetychnoho analizu. *Filosofia i politolohiia v konteksti suchasnoi kultury*. 2012. Vyp. 4 (2). S. 245–251.

12. Mukha O.Ya. Kitch: smyslovi transformatsii poniattia u XX–XXI st. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu Ostrozka akademiia. Serii «Filosofia»*. 2013. Vyp. 12. S. 250–261.

13. Miasnu sukniu Ledi Hahy vystavliat v muzei Vashynhtona. Fakty ICTV, 7 veresnia 2012. URL: <http://fakty.ictv.ua/ua/index/read-news/id/1457284>

14. Perekladaemo slovo kvazi-. URL: <https://slovotvir.org.ua/words/kvazi>

15. Pseudo... Tlumachennia iz «Slovyka ukrainskoi movy» [Slovyk. Portal ukrainskoi movy ta kultury]. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D0%BF%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B4%D0%BE>

16. Onishchenko O. I. Khudozhnia tvorchist u konteksti humanitarnoho znannia [monohrafiia]. Kyiv : *Vyshcha shkola*, 2001. 179 s.

17. Skalska D.M. Estetyka. Estetyka postmodernoi doby. Ivano-Frankivsk : Fakel, 2008. 132 s.

18. Umanets O. Kitch u prostori kultury mezhi XX–XXI st. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2022. Vyp 47, tom 4. S. 60–65. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-10>

19. Tvorchist. Filosofskyi entsyklopedychnyi slovyk. Kyiv : Abrys, 2002. S. 630.

20. Udris-Borodavko N. Strukturna model hrafichnoho dyzainu yak sotsiokulturnoho yavyscha. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*. 2025. Vyp. 8 (1). S. 8–20. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.8.1.2025.330434>

21. Shynkarenko O. V. Etychni eksplikatsii «vizualnoho povorotu» u suchasni kulturi. *Ukrainski kulturolohichni studii*. 2020. № 1/6. S. 45–49. [https://doi.org/10.17721/UCS.2020.1\(6\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2020.1(6).10)

22. Yuliia Karankovska. Miasna suknia Ledi Hahy: istoriia naikryvavishoho ta naiskandalnishoho vbrannia epatazhnoi spivachky, 10:03, 28.03.25. URL: <https://tsn.ua/lady/moda/zvezdi-i-moda/m-yasna-suknya-ledi-gagi-istoriya-naykrivavishogo-ta-nayskandalnishogo-vbrannya-epatazhnoyi-spivachki-2134666.html>

23. Ansal V., Shruthi M., Dmello G., et all. (2020). Product Design Using Virtual Reality. *International Conference on Computer Networks and Communication technologies*. ICCNCT. Vol 44. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-37051-0_104

24. Mohamed T. I., Sicklinger A. An integrated curriculum of virtual/augmented reality for multiple design students. *Education and Information Technologies*. 2022. Vol. 27. P. 11137–11159. <https://doi.org/10.1007/s10639-022-11069-6>

UDC 7.05:7.011

**AESTHETIC AND ARTISTIC FOUNDATIONS OF MODERN DESIGN: THEORETICAL-
METHODOLOGICAL AND CULTURAL DISCUSSION**

The aesthetic and artistic foundations of contemporary design, their characteristics and differences are examined using the example of kitsch as a visual product of artistic and creative activity and the result of form creation in clothing design. Methodology: methods of comparative analysis, semiological analysis, and synthesis are applied to generalize arguments about kitsch as a phenomenon of contemporary artistic practice. Results: the specifics of contemporary artistic and design practices are understood through the prism of the role played in them by the aesthetic experience of the author of the development and consumers of this product, freedom of creativity in general, and the author's social responsibility for the consequences of their activities; the permissible limits of «flirting with necrophilia» in the creation of design products and innovations are analyzed based on an examination of the nature of quasi-aesthetic phenomena in current visual communication, their influence on the worldview and value orientations of contemporaries, and their socialization.

Key words: artistic practice, artistic practice, digitization, design, aesthetic foundations of design, kitsch, form creation, aesthetic experience, artistic creativity, theoretical and methodological analysis, cultural discourse, socialization of the individual, moral and ethical meaning of creativity, aesthetic competence, cultural resonance of artistic products.

Матеріал надійшов до редакції 14.11.2025
Отримано після доопрацювання 22.12.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Лідія КОВАЛЬ – доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри графічного дизайну, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-7324-0377>
likocolor@gmail.com

Ангеліна ТРЕГУБ – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент, завідувач кафедри дизайну, Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія, м. Запоріжжя
<https://orcid.org/0000-0001-9755-8067>
angelina-tregub@ukr.net

Lidiia KOVAL – Full Doctor of Technical Sciences, PhD in Art History, Full Professor, Head of the Department of Graphic Design, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine.

Angelina TREGUB – PhD in Social Communications, Full Associate Professor, Head of the Department of Design, Municipal Institution of Higher Education «Khortytsia National Educational and Rehabilitation Academy», Zaporizhzhia, Ukraine

РОЗДІЛ VII. ЦИФРОВА ФОТОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ СТОП-МОУШН ТЕХНОЛОГІЇ

Обґрунтовано доцільність розгляду цифрової фотографії як основного засобу реалізації стоп-моушн технології на сучасному етапі технологічного розвитку. Встановлено, що цифрова фотографія забезпечує принципово новий рівень контролю покадрового процесу, дозволяючи точно фіксувати мінімальні зміни положення об'єктів, стабілізувати параметри кадру та оперативно коригувати анімаційний рух на всіх етапах виробництва. Саме ця властивість робить її універсальним інструментом для таких видів стоп-моушн технології, як: анімації моделі (model animation), піксіляції (pixilation), анімації вирізу (cutout animation), анімації типу «рух у русі» (go motion), стереоскопічній 3D анімації (3D stop motion).

У межах model animation цифрова фотографія виступає основною формуючою фізично переконливого руху об'єктних моделей, забезпечуючи сталість композиції, освітлення й просторових співвідношень. Для pixilation вона є засобом конструювання дискретного руху живих акторів, що розширює виразні можливості анімації шляхом експериментальної пластики та перформативності. У cutout animation цифрова фотографія сприяє точному позиціонуванню площинних елементів і збереженню графічної цілісності кадру, підкреслюючи ритм, силует і композиційну організацію. Особливу методологічну цінність має застосування цифрової фотографії у варіації go motion, де вона дозволяє поєднати принципи покадрової анімації з оптичними властивостями реального руху, зокрема ефектом motion blur. Це відкриває можливості для досягнення підвищеної кінематографічної реалістичності, зберігаючи при цьому анімаційну контрольованість процесу. У 3D stop motion цифрова фотографія виконує роль зв'язувальної ланки між матеріальною та віртуальною реальністю, забезпечуючи коректну інтеграцію фізично знятих об'єктів у тривимірне цифрове середовище. Доведено, що ефективність використання цифрової фотографії у стоп-моушн технології значною мірою визначається не лише технічними параметрами зйомки, але й свідомим композиційним і стильовим проектуванням кадру. Системний підхід до вибору програмного забезпечення для зйомки, монтажу та подальшої обробки дозволяє вибудувати цілісний виробничий процес, адаптований до конкретного виду стоп-моушн анімації.

Отже, цифрова фотографія постає як універсальний методологічний інструмент сучасної стоп-моушн технології, здатний забезпечити поєднання традиційних анімаційних принципів із можливостями цифрового середовища. Сформована у публікації система методів може бути використана як у професійній анімаційній практиці, так і в освітньому процесі підготовки фахівців у галузі дизайну, анімації та цифрового мистецтва, а також слугувати підґрунтям для подальших наукових досліджень міждисциплінарного характеру.

Ключові слова: цифрова фотографія, цифрове мистецтво, стоп-моушн технологія, анімація, графічний дизайн, мультимедійний дизайн, сучасна візуальна культура.

Постановка проблеми. У сучасних умовах глобалізації стрімкий розвиток цифрових технологій зумовив докорінні трансформації у сфері візуальних мистецтв, зокрема в галузі анімаційного виробництва. Стоп-моушн технологія, яка історично ґрунтувалася на послідовній фіксації фізичних об'єктів за допомогою аналогових фотографічних засобів, у сучасних умовах зазнала суттєвого переосмислення під впливом цифрової фотографії. Перехід від плівкових до цифрових камер, інтеграція програмного забезпечення для керування зйомкою, обробки та монтажу зображень істотно розширили технічні, художні та виробничі можливості стоп-моушн технології, водночас ускладнивши її технологічну структуру.

Попри активне практичне використання цифрової фотографії у стоп-моушн проектах різного масштабу – від авторських експериментів до комерційної та освітньої анімації – наукове осмислення її ролі як системного засобу стоп-моушн технології залишається фрагментарним. У більшості досліджень цифрова фотографія розглядається або як нейтральний інструмент фіксації зображення, або як складова ширшого комплексу застосування цифрових технологій у мультимедійному та графічному дизайні, без належного аналізу її специфічного впливу на образотворчу мову, виробничий процес і методологію створення стоп-моушн контенту.

Також, проблемною є відсутність чітко структурованого теоретико-термінологічного апарату, який би дозволяв розглядати цифрову фотографію не лише в технічному, а й у художньо-проектному та методичному вимірах стоп-моушн. Це ускладнює формування єдиних підходів до навчання, проектування та аналізу стоп-моушн контенту (зокрема анімації) в умовах сучасного візуального середовища, а також знижує рівень узагальнення практичного досвіду в наукових публікаціях.

Відповідно до цього постає необхідність комплексного дослідження цифрової фотографії як одного з найпоширеніших сучасних засобів стоп-моушн технології, що поєднує технічні, художні та концептуальні аспекти анімаційного або відеовиробництва. Актуалізація цієї проблеми зумовлена потребою теоретичного осмислення сучасних практик, систематизації термінології та уточнення ролі цифрової фотографії у формуванні візуальної мови та технологічної логіки продукування стоп-моушн контенту в контексті сучасного дизайну та екранних мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному науковому дискурсі стоп-моушн анімація дедалі частіше розглядається не лише як історично сформована техніка покадрової анімації, а як складна гібридна технологія, що поєднує матеріальні об'єкти, цифрову фотографію та програмні засоби обробки зображення. Аналіз актуальних англомовних досліджень свідчить про зростання інтересу до ролі цифрових засобів фіксації та їхнього впливу на виробничі й художні процеси стоп-моушн технології.

У публікації українських дослідників V. Shtets та O. Melnyk [21] стоп-моушн анімація аналізується крізь призму комунікативного потенціалу в сучасному дизайні. Автори наголошують на важливості візуальної мови покадрової анімації як засобу передачі смислів у дизайнерських практиках. Хоча цифрова фотографія не є центральним об'єктом дослідження, вона розглядається як базовий технічний інструмент формування покадрової послідовності, що забезпечує точність, керованість і повторюваність візуального результату. Це дозволяє розглядати цифрову фотографію як фундаментальний компонент сучасного стоп-моушн процесу.

Дослідження R. Zarin, K. Lindbergh та D. Fallman [30] присвячене використанню стоп-моушн анімації як інструменту проектного мислення та візуального скетчингу в архітектурі. Автори підкреслюють значення цифрової фотозйомки для швидкої фіксації змін об'єктів у просторі та часі. Цифрова фотографія постає не лише як засіб документації, а як активний інструмент творчого мислення, що розширює функціональне поле стоп-моушн технології за межі кінематографа та анімації. У спорідненій публікації за результатами участі в конференції цих же авторів [29] стоп-моушн розглядається як форма візуального прототипування, де цифрова фотографія забезпечує оперативність зйомки, негайний зворотний зв'язок та інтеграцію з цифровими середовищами проектування. Відповідно, акцент переноситься з кінцевого анімаційного продукту на процес створення, у якому фотографія відіграє системну роль.

Систематичний огляд M. Farrokhnia та співавторів [5] зосереджується на використанні стоп-моушн анімації в освітніх практиках. У межах дослідження цифрова фотографія фігурує як доступний та універсальний інструмент створення покадрових матеріалів за допомогою цифрових камер і мобільних пристроїв. Автори підкреслюють, що саме цифрова природа фотографії зробила стоп-моушн масовою та педагогічно ефективною технологією, придатною для різних освітніх контекстів.

У публікації, присвяченій цифровому сторітелінгу [9], стоп-моушн анімація розглядається як інтегративна форма візуального наративу. Цифрова фотографія в цьому контексті є основним засобом поєднання матеріальних об'єктів з цифровим середовищем, забезпечуючи гнучкість у побудові візуальних історій та їх подальшій цифровій обробці.

Дослідження W. Weng [24] акцентує увагу на інтерактивному дизайні та виробництві live-action stop-motion. Автор аналізує сучасні цифрові виробничі процеси, у яких фотографія інтегрується в програмне забезпечення для керування зйомкою, попереднього перегляду та синхронізації кадрів. Цифрова фотографія розглядається як елемент комплексної технологічної системи, що поєднує апаратні та програмні засоби.

У статті R. Yan та співавторів [28] стоп-моушн анімація розглядається як інструмент візуалізації складних процесів. Цифрова фотографія тут виступає у ролі засобу точного покадрового відтворення змін, що дозволяє адаптувати технологію для навчальних і науково-популярних цілей. Дослідження демонструє універсальність цифрової фотографії через її базові механізми створення анімаційних послідовностей. Зокрема у статті досліджується створення та використання стоп-моушн анімації як інструменту візуалізації для покращення навчання в хімічних лабораторіях, у ході чого анімовані кадри створюються шляхом фотографування моделей та перетворення їх у цифрові зображення, що безпосередньо стосується теми цифрової фотографії як засобу технології стоп-моушн. Схожа за тематичним спрямуванням стаття C. N. Peterson та P. Ngo [17], в якій акцентується увага на використанні стоп-моушн анімації як інструменту навчання в галузі молекулярної біології. Автори описують практику створення анімації шляхом покадрової цифрової фотозйомки фізичних моделей, що відображають складні біологічні процеси. У дослідженні підкреслюється роль цифрової фотографії як доступного та точного засобу фіксації змін у часі, що дозволяє трансформувати абстрактні наукові концепції у наочні візуальні послідовності. Хоча робота має освітній фокус, вона є показовою для розуміння універсальності цифрової фотографії як базового механізму стоп-моушн технології незалежно від художнього чи прикладного контексту.

У публікації К. L. Dowell [4] цифровий варіант стоп-моушн технології розглядається з позицій медіатеорії та культурних практик. Автор аналізує поєднання матеріальної анімації з цифровою обробкою та звертає увагу на роль фотографії як «шва» між фізичним (аналоговим) і цифровим. Це дослідження розширює розуміння ролі фотографії у стоп-моушн технології до концептуального та філософського рівня.

На особливу увагу заслуговує стаття V. Maselli [14], в якій здійснено ґрунтовний історико-технологічний аналіз розвитку стоп-моушн анімації протягом понад століття. Автор простежує еволюцію техніки від ранніх механічних і фотографічних експериментів до сучасних цифрових виробничих процесів. Особливий акцент зроблено на перехід від аналогової фотографії до цифрової, що суттєво вплинуло на точність зйомки, контроль руху, стабільність кадру та поєднання з цифровим монтажем. Дослідження дозволяє розглядати цифрову фотографію як переломний етап технологічної модернізації стоп-моушн процесу, який визначив його сучасну виробничу логіку та художні можливості.

Певним підтвердженням популярності стоп-моушн технології серед молодих дослідників і практиків може слугувати її присутність у темах кваліфікаційних робіт магістерського і бакалаврського рівнів. Так, у магістерському дослідженні S. Maes [13], присвяченому сприйняттю автентичності у цифровізованому стоп-моушн продукті, проаналізовано вплив цифрової фотографії та 3D-обробки на відчуття «ручної» анімації. Праця безпосередньо стосується проблеми трансформації класичної стоп-моушн анімації під впливом нових цифрових фотографічних технологій та є цікавою для осмислення сучасного стану цієї галузі. У бакалаврській кваліфікаційній роботі Н. Langan [11] досліджується феномен збереження та актуалізації стоп-моушн анімації в умовах домінування цифрових технологій та комп'ютерної анімації. Автор аналізує причини стійкого інтересу до покадрової анімації, зосереджуючись на її матеріальності, тактильності та естетичній відмінності від суто цифрових форм. Значну увагу приділено ролі сучасних цифрових інструментів, зокрема цифрової фотографії, у трансформації традиційного стоп-моушн процесу, що дозволяє поєднувати ручну анімацію з цифровим контролем, попереднім переглядом і постобробкою. Робота є цікавою в контексті осмислення цифрової фотографії як чинника, що не нівелює, а підсилює унікальність стоп-моушн технології у сучасній візуальній культурі.

У контексті нашого дослідження доцільно розглянути праці, автори яких репрезентують класичний канон анімаційної теорії та практики, що заклав основи покадрового мислення, принципів імітації руху та його художньої виразності. Саме ці засади забезпечують методологічну спорідненість між традиційною мальованою анімацією, стоп-моушн технологією та сучасними цифровими формами анімаційного виробництва. Так, праця Р. Blair [2] є однією з фундаментальних методичних робіт із класичної мальованої анімації, що систематизує базові принципи руху, експресії та ритму в мультиплікаційній традиції. Автор детально розглядає побудову анімаційних циклів, трансформацію форм, пластику персонажів і логіку покадрової роботи, спираючись на практику студійної анімації. Видання є важливим теоретичним і навчальним джерелом для розуміння основ класичної анімації, на яких ґрунтуються як традиційні, так і сучасні (зокрема цифрові) анімаційні технології.

Книга Т. White [25] присвячена розвитку професійного візуального мислення аніматора та формуванню навичок спостереження, аналізу руху й інтерпретації реальності у графічній формі. Автор акцентує увагу на процесі ескізування як базовому етапі класичної анімації, що передуює створенню фінальних кадрів. Праця розглядає анімацію як результат синтезу рисунка, руху й часу, що робить її важливою для розуміння художніх засад покадрової анімації, незалежно від використовуваних технологічних засобів. У своїй попередній роботі [26] автор подає покрокову методику створення класичної мальованої анімації: від простих рухів до складних дій і характерних жестів персонажів. Т. White систематизує принципи таймінгу та побудови основних фаз експресії руху. Книга має чітко виражений практико-орієнтований характер і слугує методичною основою для навчання покадровому мисленню, що є спільним для класичної, стоп-моушн та цифрової анімації.

Праця Р. Williams [27] є однією з найавторитетніших і найбільш цитованих книг із класичної анімації, що узагальнює хрестоматійні принципи руху, розроблені в традиції студій Disney та Warner Bros. Автор детально аналізує основні принципи та закономірності анімації у поєднанні з практичними вправами та прикладами: таймінг, інерцію, перекриття рухів, деформацію форм. Книга формує фундаментальне розуміння покадрової логіки анімації, яка залишається актуальною й у сучасних цифрових і гібридних анімаційних технологіях, включно зі стоп-моушн технологією.

Також у контексті дослідження цифрової фотографії, як засобу стоп-моушн технології, доцільно проаналізувати джерела, автори яких формують теоретичне та практичне підґрунтя для осмислення фотографії загалом і цифрової фотографії зокрема як технологічного інструмента, здатного забезпечити точність, стабільність і контроль покадрової зйомки. Саме ці характеристики є визначальними для інтеграції цифрової фотографії у сучасні стоп-моушн технології. Наприклад, Праця J. A. King [10] є систематизованим вступом до теорії та практики цифрової фотографії, у якій розглядаються базові принципи цифрового зображення, робота з цифровими камерами, налаштування експозиції, кольору та роздільної здатності. Автор зосереджує увагу технічними аспектами цифрового знімання та обробки зображень, що формують основу стабільного й контрольованого процесу фотографування. Видання є важливим джерелом для розуміння технологічних

передумов використання цифрової фотографії в покадрових анімаційних практиках, зокрема у стоп-моушн.

Книга D. Story [22] має прикладний характер і присвячена оптимізації робочих процесів у цифровій фотографії. Автор пропонує комплекс практичних рішень щодо контролю експозиції, стабільності знімання, організації фотосерій та автоматизації обробки зображень. Особливу цінність праця становить у контексті технологічно складних форм фотографування, де критичними є точність, повторюваність і контроль параметрів зйомки. Це робить видання релевантним для аналізу цифрової фотографії як технічної основи стоп-моушн анімації.

Окремо необхідно згадати спеціалізовані періодичні видання, присвячені фотографії, зокрема цифровій. Наприклад, Digital Camera Magazine [3] репрезентує актуальний для початку 2000-х років стан розвитку цифрової фотографії, зосереджуючись на практичних аспектах роботи з цифровими камерами, освітленням, композицією та цифровою обробкою зображень. Матеріали журналу відображають процес адаптації фотографічних практик до цифрових технологій і формування нових стандартів візуальної якості. Видання є цінним контекстуальним джерелом для аналізу еволюції цифрової фотографії. У цей же період достатньо популярним серед практикуючих фотографів став професійний журнал Popular Photography & Imaging [18, 19, 20]. Деякі періодичні професійні видання і до сьогодні продовжують висвітлювати практичні аспекти фотографування в складних умовах довколишнього середовища, наприклад, під водою – це журнал Underwater Photography [23].

Серія праць може слугувати для репрезентації фотографії як поєднання технічної майстерності та художнього мислення, формуючи основу для використання фотографічних принципів у складніших візуальних технологіях, зокрема в процесі серійної та покадрової зйомки. L. Frost [6] розглядає фотографію як творчу практику, поєднуючи технічні прийоми з художнім баченням та експериментальними підходами до зображення. В її книзі проаналізовано композицію, колір, ритм і наративи у фотографії з акцентом на ролі ідейного задуму в процесі фотозйомки. Видання є цінним для осмислення фотографії як засобу візуального мислення, що може інтегруватися у покадрові та анімаційні процеси.

Праця J. Grey [7] зосереджена на специфіці жанру б'юті та гламурної фотографії, зокрема на роботі зі світлом, фактурою шкіри, кольором і деталізацією образу. Автор приділяє увагу технічним параметрам зйомки та композиційним рішенням, що забезпечують візуальну цілісність серії зображень. Видання є релевантним для дослідження фотографії як інструменту формування стилістично єдиного візуального продукту.

Книга J. Hedgecoe [8] має узагальнюючий характер і охоплює основні принципи фотографічної практики від експозиції та композиції до роботи зі світлом і сюжетом. Автор поєднує технічні рекомендації з аналізом візуальної мови фотографії, що робить видання універсальним довідником для формування фотографічної компетентності. Праця є важливою для розуміння базових засад фотографії, які лежать в основі як одиначної, так і серійної фотозйомки.

У своєму виданні J. Lewinsky та M. Magnus [12] розглядають портретну фотографію в контексті художньої традиції та практичних методів роботи з людиною в кадрі. Автори аналізують взаємодію фотографа з моделлю, роль світла, композиції та психологічного аспекту портрета. Книга є цінним джерелом для розуміння портретної фотографії як процесу створення візуально та емоційно цілісного образу, що має значення і для послідовних серій фотозображень.

В окремих джерелах систематизуються основи фотографічного освітлення та його вплив на передачу фактури, об'єму та поверхневих характеристик об'єктів, що є основою для створення якісного фотоматеріалу в цифровому мистецтві [15]. Увага також зосереджується на загальних професійних методах світлової організації фотозйомки, розкриваючи роль освітлення у формуванні деталізованих зображень, придатних для подальшого використання [16], або систематизації світлових схем у портретній фотографії та їхньому впливі на формування об'єму, фактури й просторової глибини зображення. Автори навіть пропонують структуровані набори світлових рішень із докладними схемами та поясненнями, що забезпечують контроль візуального результату. Такі видання є важливим джерелом для розуміння принципів стабільного та повторюваного освітлення, що має особливе значення для покадрової зйомки [1].

Отже, проаналізовані дослідження загалом засвідчують те, що цифрова фотографія в сучасному теоретичному осмисленні стосовно її використання у стоп-моушн технології розглядається переважно фрагментарно, наприклад, у ролі технічного інструменту, освітнього ресурсу або складової цифрового виробництва. Водночас відсутній цілісний підхід до осмислення цифрової фотографії як самостійного та системного засобу стоп-моушн технології, що визначає виробничу логіку і художню специфіку цієї анімаційної форми. Така прогалина обумовлює актуальність подальших досліджень у цьому напрямі.

Метою публікації є формування системи доцільних і практично дієвих методів використання цифрової фотографії як сучасного засобу стоп-моушн технології.

Виклад основного матеріалу дослідження. На початку роботи окреслимо, що цифрова фотографія у сучасному анімаційному виробництві виступає не лише технічним інструментом фіксації зображення, але й повноцінним методологічним засобом формування покадрового руху, візуальної цілісності та художньої виразності стоп-моушн анімації. Застосування цифрової фотографії в анімаційному виробництві забезпечує

високу точність контролю знімального процесу, стабільність параметрів кадру, а також можливість інтеграції фізичних об'єктів у цифрове середовище на етапі подальшої обробки отриманого візуального матеріалу. Методологічна доцільність використання цифрової фотографії проявляється в різних видах стоп-моушн технології, кожен з яких має власну специфіку, композиційні та технологічні особливості.

Далі в процесі дослідження будуть окреслені доцільні та практично дієві методи використання цифрової фотографії як сучасного засобу стоп-моушн технології у найбільш поширених її видах, а саме в: анімації моделі (model animation), піксіляції (pixilation), анімації вирізу (cutout animation), анімації типу «рух у русі» (go motion), стереоскопічній 3D анімації (3D stop motion). Опис методів для кожного виду стоп-моушн технології здійснюватиметься з врахуванням їх специфіки, композиційних, стильових, технологічних особливостей та з пропозицією програмного забезпечення, доцільного для використання у виробничому процесі.

В анімації моделі (лялькова / об'ємна анімація) – model animation – цифрова фотографія є базовим засобом покадрової фіксації об'ємних моделей і лялькових персонажів у фізично сконструйованому просторі. Метод ґрунтується на послідовному фотографуванні мінімальних змін положення об'єктів, що формує ілюзію безперервного руху. Методологічно важливими є стабільність камери, фіксованість композиції, повторюваність світлових схем і незмінність експозиційних параметрів. Композиційна структура кадру вибудовується з урахуванням глибини простору, масштабних співвідношень та матеріальності форм, що підсилює ефект фізичної присутності персонажів. Цифрова фотографія в цьому контексті забезпечує точний контроль кожного етапу руху та можливість негайної корекції анімаційного процесу.

Отже, специфіка методу полягає в тому, що цифрова фотографія використовується як основний інструмент фіксації покадрових змін положення об'ємних персонажів і об'єктів у фізичному просторі, забезпечуючи послідовне фотографування мінімальних трансформацій моделей, що створює ілюзію безперервного руху.

Композиційні, стильові та технологічні особливості – композиція кадру є стабільною та ретельно спланованою, з фіксованою камерою, контрольованою перспективою й постійним освітленням. Стиль визначається матеріальністю об'єктів, фактурою поверхонь і пластикою руху. Технологічно важливими є висока роздільна здатність зображення, точність експозиції та збереження однакових параметрів зйомки впродовж усієї сцени.

Доцільним програмним забезпеченням у контексті цього виду стоп-моушн технології є Dragonframe, Stop Motion Studio (для мобільних пристроїв) та інші як спеціалізовані інструменти керування покадровою фотозйомкою, Adobe Photoshop для корекції зображень та Adobe After Effects для компоновки і фінальної обробки, Adobe Premiere Pro для монтажу.

У піксіляції (pixilation) цифрова фотографія застосовується для покадрової фіксації рухів живих акторів або об'єктів реального середовища. Методологічна специфіка полягає у поєднанні фотографічної фіксації з перформативною дією, де рух не відтворюється безперервно, а конструюється шляхом серії статичних поз. Композиція кадру вимагає чіткої просторової організації та стабільності точки зйомки, оскільки будь-які зміщення камери порушують цілісність руху. Стильові особливості pixilation часто пов'язані з навмисною умовністю та гротескністю руху, що підкреслює експериментальний характер методу. Цифрова фотографія дозволяє точно координувати дії актора між кадрами та контролювати ритм анімаційної послідовності.

Специфіка методу полягає у використанні цифрової фотографії для покадрової фіксації рухів живих акторів або об'єктів реального середовища, поєднанні принципів фотографії та перформативної дії, створюючи навмисно дискретний (колажний), «нереалістичний» рух.

Композиційні, стильові та технологічні особливості – композиція кадру тяжіє до фронтальності та чіткої просторової організації, оскільки актор взаємодіє безпосередньо з камерою. Стиль часто має експериментальний або сюрреалістичний характер. Технологічно важливими є стабільність камери, контроль позицій тіла та синхронізація дій між кадрами.

Серед доцільного програмного забезпечення можна зазначити Dragonframe, Stop Motion Studio (для мобільних пристроїв) та інші для контролю покадрової зйомки, Adobe Premiere Pro та DaVinci Resolve для монтажу і кольорокорекції.

В анімації вирізу (cutout animation) цифрова фотографія використовується для покадрового знімання плоских елементів, які переміщуються у двовимірному або багатоплановому просторі. Методологічно цей вид стоп-моушн технології тяжіє до графічного мислення, де визначальними є силует, площинність і композиційний ритм. Цифрова фотографія забезпечує точне позиціонування елементів і збереження їх взаємного розташування між кадрами. Технологічна специфіка полягає у необхідності контролю паралаксу та багатоплановості, що досягається завдяки стабільній зйомці та високій роздільній здатності зображення. У стилістичному аспекті метод дозволяє поєднувати ілюстративність, колажність і мінімалістичні візуальні рішення.

Отже, специфіка методу полягає у застосуванні цифрової фотографії для покадрової зйомки плоских елементів (паперових, тканинних або надрукованих), що переміщуються у двовимірному або умовно тривимірному просторі.

Композиційні, стильові та технологічні особливості – композиція має графічний характер, з акцентом на силует, ритм і площинність. Стиль часто пов'язаний з авторською ілюстративністю або колажною естетикою.

Технологічно важливим є точне позиціонування елементів і контроль паралаксу при багатоплановій зйомці.

Доцільними програмними інструментами є Dragonframe, Stop Motion Studio (для мобільних пристроїв) та інші – фотозйомка та контроль руху елементів, Adobe Photoshop – підготовка та корекція вирізних елементів, Toon Boom Harmony для гібридних рішень, Adobe Premiere Pro та DaVinci Resolve для монтажу і кольорокорекції.

Окрему методологічну групу становить така варіація стоп-моушн технології, як «рух у русі» (go motion), у якій цифрова фотографія використовується для досягнення більш реалістичного ефекту руху завдяки контрольованому розмиттю. На відміну від класичних типів стоп-моушн технології, у цій варіації об'єкт перебуває в русі під час експозиції, що дозволяє зафіксувати природний ефект розмиття руху. Методологічна складність цього підходу полягає в необхідності синхронізації руху моделей, налаштувань камери та параметрів експозиції. Композиційно метод зберігає принципи об'ємної анімації, однак з точки зору стильової орієнтації тяжіє до реалістичності та кінематографічної правдоподібності. Цифрова фотографія в цьому випадку виступає інструментом поєднання фізичного руху та оптичних властивостей зображення.

Отже, специфіка методу окреслюється тим, що він є модифікацією класичних видів стоп-моушн технології, але з використанням цифрової фотографії для фіксації руху об'єкта під час його контрольованого мікроруху в момент експозиції, що створює ефект природного розмиття (згладжування).

Композиційні, стильові та технологічні особливості – композиція зберігає принципи анімації моделі, але стиль тяжіє до фотореалістичності. Технологічно метод є складним і потребує синхронізації механічного руху моделей із налаштуваннями камери та довшою витримкою.

Для реалізації методу використовуються такі програмні засоби як Dragonframe з підтримкою motion control, Adobe After Effects (підсилення або корекція ефекту руху) та Autodesk Maya для попереднього планування руху.

У стереоскопічній 3D стоп-моушн анімації (3D stop motion) цифрова фотографія використовується як проміжна ланка між фізичною анімацією та тривимірним цифровим середовищем. Методологічна специфіка полягає в інтеграції фотографічно зафіксованих об'єктів у 3D-простір для подальшого компонування та візуального розширення сцени. Композиція вибудовується з урахуванням просторової глибини, перспективи та можливості цифрового трекінгу. Стиль формується на межі матеріальної та віртуальної реальності, що відкриває нові художні можливості для стоп-моушн анімації. Технологічно метод потребує високої якості фотографічного матеріалу, оскільки точність зображення визначає коректність подальшої цифрової інтеграції.

Отже, специфіка методу в гібридній або тривимірній стоп-моушн анімації визначається поєднанням цифрової фотографії фізичних об'єктів із подальшою інтеграцією у тривимірне цифрове середовище. Фотографія виступає засобом фіксації матеріальної основи, яка доповнюється 3D-елементами.

Композиційні, стильові та технологічні особливості – композиція орієнтована на просторову глибину та багатоплановість. Стиль формується на межі фізичної та цифрової реальності. Технологічно метод потребує високої точності фотографічного матеріалу для коректного трекінгу та інтеграції у 3D-сцену.

Доцільним програмним забезпеченням є Dragonframe (базова фотозйомка для стоп-моушн), Blender (3D-моделювання та інтеграція) й Adobe After Effects (компонування фізичних і цифрових шарів).

Усі розглянуті вище варіації демонструють, що цифрова фотографія у стоп-моушн технології виступає у ролі універсального методологічного інструменту, який забезпечує покадрову точність, композиційну стабільність і технологічну гнучкість. Її застосування дозволяє адаптувати традиційні анімаційні методи до сучасного цифрового виробничого середовища, зберігаючи при цьому художню специфіку кожного виду стоп-моушн технології та розширюючи межі візуального експерименту.

Висновки. У результаті дослідження обґрунтовано доцільність розгляду цифрової фотографії як важливого сучасного засобу реалізації стоп-моушн технології, що поєднує технічну точність, композиційну стабільність і художню гнучкість. Встановлено, що цифрова фотографія забезпечує ефективний контроль покадрового процесу, дозволяє фіксувати мінімальні зміни руху, стабілізувати параметри зйомки та оперативно коригувати анімаційний результат, що робить її універсальним інструментом для різних видів стоп-моушн технології: анімації моделі (model animation), піксіляції (pixilation), анімації вирізу (cutout animation), анімації типу «рух у русі» (go motion), стереоскопічній 3D анімації (3D stop motion).

Сформована система методів доводить, що ефективність застосування цифрової фотографії у стоп-моушн технології визначається інтеграцією технологічних, композиційних і стильових рішень, а також свідомим використанням доцільного програмного забезпечення на всіх етапах анімаційного виробництва. Цифрова фотографія виступає методологічною основою поєднання традиційних анімаційних принципів із можливостями цифрового середовища, відкриваючи перспективи для розвитку гібридних форм анімації та її впровадження у професійну й освітню практику.

Продовжуючи дослідження в цьому напрямі, у майбутньому можна дослідити базові прийоми і методики створення класичної абстрактної анімації та їх безпосередній вплив на розвиток сучасного цифрового дизайну.

Список використаної літератури

1. Begleiter S. H. 50 Lighting Setups for Portrait Photographers: Easy-to-follow lighting designs and diagrams. Amherst Media, Inc, 2008. 128 p.
2. Blair P. Cartoon Animation. Walter Foster Publishing, Inc., 1994. 219 p.
3. Digital Camera Magazine Future Publishing Ltd, March, 2005. 148 p.
4. Dowell K. L. Digital Sutures: Experimental Stop-Motion Animation as Future Horizon of Indigenous Cinema. *Cultural Anthropology*. Vol. 33, Issue 2, 2018. 189-201. <https://doi.org/10.14506/ca33.2.03>
5. Farrokhnia M., Meulenbroeks, R. F. G. & van Joolingen, W. R. Student-Generated Stop-Motion Animation in Science Classes: a Systematic Literature Review. *Journal of Science Education and Technology*, 29, 2020. P. 797-812. <https://doi.org/10.1007/s10956-020-09857-1>
6. Frost L. The Creative Photography Handbook. A sourcebook of techniques and ideas. David & Charles, 2003. 160 p.
7. Grey J. The Complete Guide to Beauty & Glamour Photography. David & Charles, 2003. 144 p.
8. Hedgecoe, J. How to take great photographs. Collins & Brown Limited, 2003. 160 p.
9. Hurtado-Mazeyra A., Alejandro-Oviedo O. M., Núñez-Pacheco R., Guillén-Chávez, E.-P., Afata-Ataucuri, K. E. & Ancasi-Villagomez, G. S. Digital Storytelling with Stop Motion for the Development of Competencies in University Students. ICETM '21: *Proceedings of the 2021 4 th International Conference on Education Technology Management*, December, 17-19. Tokyo, Japan, 2021. P. 148-154. <https://doi.org/10.1145/3510309.3510333>.
10. King J. A. Digital Photography For Dummies. 4 th ed. Wiley Publishing, Inc., 2002. 359 p.
11. Langan H. The Appeal of Stop Motion in the Digital Age – Submitted to the Faculty of Film, Art and Creative Technologies in candidacy for the BA (Hons) Degree in Animation, DL 832, Supervisor: Dr. Michael Connerty, 2023. 47 p. URL: https://archive.onshow.iadt.ie/wp-content/uploads/sites/6/2023/04/The-Appeal-of-Stop-Motion-in-the-Digital-Age.pdf?utm_source=chatgpt.com
12. Lewinsky J. & Magnus, M. The Book of Portrait Photography. Copyright by Dorling Kindersley Limited, published by Alfred A. Knopf Inc., 1982. 176 p.
13. Maes S. The perception of authenticity in 3D digitalised stop motion – Thesis for: Master of Science, Supervisor: Ruben Tack MSc, Linda Effinger MSc, *Breda University of Applied Sciences*, 2024. 76 p. doi:10.13140/RG.2.2.14796.01927.
14. Maselli V. The Evolution of Stop-motion Animation Technique Through 120 Years of Technological Innovations. *International Journal of Literature and Arts*, 2018. Vol. 6, No. 3, 2018, 54-62. doi: 10.11648/j.ijla.20180603.12.
15. McCartney S. Photographic lighting simplified. New York, NY : Allworth Press, 2003. 163 p.
16. Morrissey R. Master lighting guide for commercial photographers. Buffalo, NY : Amherst Media, 2008. 127 p.
17. Peterson C. N. & Ngo, P. Creating Stop-Motion Animations to Learn Molecular Biology Dynamics. *Journal of Microbiology & Biology Education*, 2015. Dec 1; 16 (2). P. 280-281. doi: <http://dx.doi.org/10.1128/jmbe.v16i2.922>.
18. Popular Photography & Imaging. Hachette Filipacchi Media U.S., Inc, April, 2007. 140 p.
19. Popular Photography & Imaging. Hachette Filipacchi Media U.S., Inc, May 2007. 128 p.
20. Popular Photography & Imaging Hachette Filipacchi Media U.S., Inc, July 2007. 136 p.
21. Shtets V., & Melnyk, O. Communicative potential of stop-motion animation in the practice of modern design. *Culture and Contemporaneity*, 2024. 26 (1). P. 87-96. doi: 10.63009/cac/1.2024.87.
22. Story D. Digital Photography Hacks. 100 Industrial-Strength Tips & Tools. O'Reilly Media, Inc., 2004. 332 p.
23. Underwater Photography. A web magazine: www.uwpmag.com. Sept/Oct 2007. 64 p.
24. Weng W. Interactive Design and Production of Live-Action Stop-Motion Animation Based on Digital Media. *Mobile Information Systems*. Volume 2022, Article ID 1706563, 11 pages. <https://doi.org/10.1155/2022/1706563>.
25. White T. The Animator's Sketchbook: How to See, Interpret & Draw Like a Master Animator. Taylor & Francis, 2016. 328 p.
26. White T. The Animator's Workbook: Step-By-Step Techniques of Drawn Animation. Watson-Guption, 1988. 160 p.
27. Williams R. The Animator's Survival Kit. Faber and Faber, 2009. 392 p.
28. Yan R., Zhu, L., Sun, D. & Wei, B. Developing a Stop-Motion Animation in Improving Junior Secondary Students' Learning in Chemistry Lab: An Exploratory Study. *Journal of Chemical Education*. 2024. Vol 101/Issue 4, 1583-1591. <https://doi.org/10.1021/acs.jchemed.3c01203>.
29. Zarin R., Lindbergh, K., & Fallman, D. Stop Motion Animation as a Tool for Sketching in Architecture, in Israsena, P., Tangsantikul, J. and Durling, D. (eds.). *Research : Uncertainty Contradiction Value – DRS International Conference 2012*, 1-4 July, Bangkok, Thailand. <https://dl.designresearchsociety.org/drs-conference-papers/drs2012/researchpapers/157>.
30. Zarin R., Lindbergh, K., & Fallman, D. Using Stop Motion Animation to Sketch in Architecture: A practical approach. *Design and Technology Education: An International Journal*, 2012. 17 (3). P. 78-86. <https://doi.org/10.24377/DTEIJ.article1683>.

References

1. Begleiter S. H. 50 Lighting Setups for Portrait Photographers: Easy-to-follow lighting designs and diagrams. Amherst Media, Inc, 2008. 128 p.

2. Blair P. Cartoon Animation. Walter Foster Publishing, Inc., 1994. 219 p.
3. Digital Camera Magazine Future Publishing Ltd, March 2005. 148 p.
4. Dowell K. L. Digital Sutures: Experimental Stop-Motion Animation as Future Horizon of Indigenous Cinema. *Cultural Anthropology*, 2018. Vol. 33, Issue 2, 189-201. <https://doi.org/10.14506/ca33.2.03>.
5. Farrokhnia M., Meulenbroeks R. F. G. & van Joolingen W. R. Student-Generated Stop-Motion Animation in Science Classes: a Systematic Literature Review. *Journal of Science Education and Technology*, 2020. 29. P. 797-812. <https://doi.org/10.1007/s10956-020-09857-1>.
6. Frost L. The Creative Photography Handbook. A sourcebook of techniques and ideas. David & Charles. 2003. 160 p.
7. Grey J. The Complete Guide to Beauty & Glamour Photography. David & Charles. 2003. 144 p.
8. Hedgecoe J. How to take great photographs. Collins & Brown Limited. 2003. 160 p.
9. Hurtado-Mazeyra A., Alejandro-Oviedo O. M., Núñez-Pacheco R., Guillén-Chávez E.-P., Afata-Ataucuri, K. E. & Ancasi-Villagomez G. S. Digital Storytelling with Stop Motion for the Development of Competencies in University Students. ICETM '21: *Proceedings of the 2021 4 th International Conference on Education Technology Management*, December 17-19, 2021. Tokyo, Japan, P. 148-154. <https://doi.org/10.1145/3510309.3510333>.
10. King J. A. Digital Photography For Dummies. 4 th ed. Wiley Publishing, Inc. 2002. 359 p.
11. Langan H. The Appeal of Stop Motion in the Digital Age – Submitted to the Faculty of Film, Art and Creative Technologies in candidacy for the BA (Hons) Degree in Animation, DL832, Supervisor: Dr. Michael Connerty, 2023. 47 p. URL: https://archive.onshow.iadt.ie/wp-content/uploads/sites/6/2023/04/The-Appeal-of-Stop-Motion-in-the-Digital-Age.pdf?utm_source=chatgpt.com
12. Lewinsky J. & Magnus, M. The Book of Portrait Photography. Copyright by Dorling Kindersley Limited, published by Alfred A. Knopf Inc., 1982. 176 p.
13. Maes S. The perception of authenticity in 3D digitalised stop motion – Thesis for: Master of Science, Supervisor: Ruben Tack MSc, Linda Effinger MSc, Breda University of Applied Sciences, 2024. 76 p. doi:10.13140/RG.2.2.14796.01927.
14. Maselli V. The Evolution of Stop-motion Animation Technique Through 120 Years of Technological Innovations. *International Journal of Literature and Arts*, 2018. Vol. 6, No. 3. P. 54-62. doi: 10.11648/j.ijla.20180603.12.
15. McCartney S. Photographic lighting simplified. New York, NY : Allworth Press. 2003. 163 p.
16. Morrissey R. Master lighting guide for commercial photographers. Buffalo, NY : Amherst Media, 2008. 127 p.
17. Peterson C. N. & Ngo P. Creating Stop-Motion Animations to Learn Molecular Biology Dynamics. *Journal of Microbiology & Biology Education*, 2015. Dec 1; 16 (2). P. 280-281. doi: <http://dx.doi.org/10.1128/jmbe.v16i2.922>.
18. Popular Photography & Imaging. Hachette Filipacchi Media U.S., Inc, April 2007. 140 p.
19. Popular Photography & Imaging. Hachette Filipacchi Media U.S., Inc, May 2007. 128 p.
20. Popular Photography & Imaging. Hachette Filipacchi Media U.S., Inc, July 2007. 136 p.
21. Shtets V., & Melnyk O. Communicative potential of stop-motion animation in the practice of modern design. *Culture and Contemporaneity*, 2024. 26 (1), 87-96. doi: 10.63009/cac/1.2024.87.
22. Story D. Digital Photography Hacks. 100 Industrial-Strength Tips & Tools. O'Reilly Media, Inc. 2004. 332 p.
23. Underwater Photography A web magazine: www.uwpmag.com. Sept/Oct 2007. 64 p.
24. Weng W. Interactive Design and Production of Live-Action Stop-Motion Animation Based on Digital Media. *Mobile Information Systems*. Volume 2022, Article ID 1706563, 11 pages. <https://doi.org/10.1155/2022/1706563>.
25. White T. The Animator's Sketchbook: How to See, Interpret & Draw Like a Master Animator. Taylor & Francis. 2016. 328 p.
26. White T. The Animator's Workbook: Step-By-Step Techniques of Drawn Animation. Watson-Guption. 1988. 160 p.
27. Williams, R. The Animator's Survival Kit. Faber and Faber. 2009. 392 p.
28. Yan R., Zhu, L., Sun, D. & Wei, B. Developing a Stop-Motion Animation in Improving Junior Secondary Students' Learning in Chemistry Lab: An Exploratory Study. *Journal of Chemical Education*, 2024. Vol 101/Issue 4, 1583-1591. <https://doi.org/10.1021/acs.jchemed.3c01203>.
29. Zarin R., Lindbergh K., & Fallman D. Stop Motion Animation as a Tool for Sketching in Architecture, in Israsena, P., Tangsantikul, J. and Durling, D. (eds.), Research: Uncertainty Contradiction Value – DRS International Conference 2012, 1-4 July, Bangkok, Thailand. <https://dl.designresearchsociety.org/drs-conference-papers/drs2012/researchpapers/157>.
30. Zarin R., Lindbergh K., & Fallman D. Using Stop Motion Animation to Sketch in Architecture: A practical approach. *Design and Technology Education: An International Journal*, 2012. 17 (3). P. 78-86. <https://doi.org/10.24377/DTEIJ.article1683>.

UDC 77.036:778.5

DIGITAL PHOTOGRAPHY AS A MEANS OF STOP-MOTION TECHNOLOGY

This paper substantiates the relevance of considering digital photography as the primary means for implementing stop-motion technology at the present stage of technological development. It is demonstrated that digital photography provides a fundamentally new level of control over the frame-by-frame process, enabling the precise fixation of minimal changes in object positioning, the stabilization of frame parameters, and the prompt adjustment of animated motion at all stages of production. These characteristics render digital photography a universal tool for various forms of stop-motion technology, including model animation, pixilation, cutout animation, go-motion, and 3D stop-motion.

Within model animation, digital photography serves as the foundational tool for generating physically convincing motion in three-dimensional models by ensuring consistency in composition, lighting, and spatial relationships. In pixilation, it functions as a means of constructing discrete movement of live performers, thereby expanding the expressive potential of animation through experimental plasticity and performative strategies. In cutout animation, digital photography facilitates the precise positioning of planar elements and the preservation of graphic coherence within the frame, emphasizing rhythm, silhouette, and compositional organization. Of particular methodological significance is the application of digital photography in the go motion variation, where it enables the integration of frame-by-frame animation principles with the optical properties of real movement, most notably the motion blur effect. This approach allows for the achievement of enhanced cinematic realism while maintaining full control over the animation process. In 3D stop-motion, digital photography acts as a mediating link between material and virtual realities, ensuring the accurate integration of physically captured objects into a three-dimensional digital environment.

The study demonstrates that the effectiveness of digital photography in stop-motion technology is determined not only by technical shooting parameters but also by deliberate compositional and stylistic design of the frame. A systematic approach to selecting software for image capture, editing, and post-processing enables the development of an integrated production workflow adapted to specific types of stop-motion animation. Consequently, digital photography emerges as a universal methodological instrument of contemporary stop-motion technology, capable of integrating traditional animation principles with the affordances of the digital environment. The system of methods developed in this paper can be applied both in professional animation practice and the educational training of specialists in design, animation, and digital art, and may also serve as a foundation for further interdisciplinary research.

Key words: digital photography, digital art, stop-motion technology, animation, graphic design, multimedia design, contemporary visual culture.

Матеріал надійшов до редакції 12.12.2025
Отримано після доопрацювання 26.12.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Софія ТУЛЬЧИНСЬКА – викладач кафедри фешн та шоу бізнесу,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ
<http://orcid.org/0000-0003-4841-9516>
4sofia11@gmail.com

Sofia TULCHINSKA – a candidate for an educational and scientific degree at the Department of Design and Technologies,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

РОЗДІЛ VIII. ТИПОЛОГІЯ СУЧАСНОЇ FASHION-ФОТОГРАФІЇ

Здійснено систематизацію та типологізацію сучасної fashion-фотографії з урахуванням її функціонального, художнього та комунікаційного призначення. Виявлено й охарактеризовано десять основних типів fashion-фотографії, що формуються в межах комерційного та художньо-комунікаційного підходів. До першої групи віднесено каталожну зйомку та lookbook як формати, орієнтовані на демонстрацію виробу та підтримку продажів. До другої групи включено campaign, редакційну, подіумну, backstage-зйомку, fashion-story, street style, презентації з елементами сценічного мистецтва та концептуальну fashion-фотографію, які спрямовані на створення образності, наративу й емоційної взаємодії з аудиторією. Уточнено характерні риси кожного типу, особливості побудови фотозображень і сфери їх застосування в сучасній модній індустрії.

Ключові слова: fashion-фотографія, типологія, комерційний підхід, художньо-комунікаційний підхід, каталог, lookbook, campaign, редакційна фотографія, backstage, street style, fashion-story, концептуальна фотографія, презентаційні практики, мода.

Актуальність дослідження. Fashion-фотографія в сучасному культурному та медійному просторі є не лише інструментом візуалізації одягу, а й важливим засобом художньої комунікації, формування образів, смислів і ціннісних орієнтирів суспільства. Вона функціонує на перетині мистецтва, дизайну, реклами та масової культури, реагуючи на соціальні, економічні й технологічні трансформації. У зв'язку з активним розвитком цифрових медіа, соціальних мереж та онлайн-платформ, fashion-фотографія набула нових форм подачі, жанрових різновидів комунікаційних завдань, що зумовлює необхідність її системного наукового осмислення.

Особливої актуальності набуває дослідження різновидів fashion-фотографії з позицій їхніх функціональних, художніх і комунікаційних характеристик. Сучасна практика демонструє співіснування комерційного та художньо-комунікаційного підходів, у межах яких формуються такі види зйомки як каталог, lookbook, campaign, редакційна, подіумна, backstage-зйомка, fashion-story, фотопроект, концептуальна fashion-фотографія та ін.

Кожен із цих різновидів має власні візуальні коди, принципи побудови зображення та сфери застосування, що безпосередньо впливають на сприйняття бренду, колекції або авторського висловлювання.

Актуальність систематизації форматів і жанрів fashion-зйомки зумовлена також потребами професійної підготовки дизайнерів, фотографів і фахівців креативних індустрій. У навчальному процесі часто спостерігається фрагментарне розуміння відмінностей між комерційними та художніми форматами fashion-фотографії, що ускладнює формування цілісного візуального мислення та усвідомленого вибору засобів виразності відповідно до поставлених комунікаційних завдань. Тому науково обґрунтована класифікація різновидів fashion-фотографії, їхніх характерних рис і сфер застосування є необхідною умовою підвищення якості професійної освіти у сфері моди та візуальної культури.

У цьому контексті дослідження fashion-фотографії, як багаторівневої системи візуальних практик, що охоплює портретну, студійну, вуличну зйомку, інсталяційні та перформативні формати, дозволяє глибше осмислити її роль як інструменту репрезентації моди, стилю життя та культурної ідентичності. Аналіз функціональних і художніх особливостей різних форматів fashion-зйомки сприяє розумінню сучасних тенденцій розвитку модної фотографії та її значення у формуванні візуального середовища сьогодення.

Огляд публікацій за темою дослідження. Автор дослідження з теорії, історії та науки щодо застосування цифрового зображення М.Р. Перес у праці «Фокальна енциклопедія фотографії» дає визначення портретній фотографії як різновиду, що створює знімки, які відображають особистість об'єкта зйомки завдяки ефективному освітленню, фонам та позам» [29]. Мистецтво відображення сутності людини, її виразних зовнішніх і внутрішніх якостей за допомогою портретної фотографії зазнало значної трансформації. Даний напрям фотографії розвивався від суворих та формальних студійних портретів XIX ст. до динамічних та виразних сучасних фото-портретів і знайшов активне застосування в індустрії моди.

Портретна зйомка мала певні стандарти. Типові об'єкти для портретної зйомки, в яких об'єкт кадруються таким чином, щоб зафіксувати його голову та плечі, мають фокусну відстань від 75 до 135

мм для камер плівкового формату 135, що забезпечує кут огляду (по діагоналі) від 18 до 32°. Це класичні фокусні відстані портретних об'єктивів, що відповідають приблизно від 1,5 до 2,5 фокусної відстані звичайного об'єктива [12]. Для зйомки портретів у повний зріст у виданні компанії Kodak «Професійні техніки портретної роботи» рекомендовано використовувати «нормальні» фокусні відстані. До них належать об'єктиви 50 мм (47°) для плівкового формату 35 мм [30].

Дослідниця еволюції портретної зйомки, доктор філософії, доцент гуманітарних наук університету Аризони К. Меділл зазначає, що доступність цифрових інструментів дозволила більшій кількості фотографів експериментувати з цим жанром, розширюючи межі творчості та самовираження в портретній фотографії. Цифрова революція XX ст. змінила портретну фотографію, інноваційні методи ретушування та онлайн-платформи розширили аудиторію та вплив портретної фотографії [25]. Авторка окреслює різновиди портретної фотографії, серед них – студійні, екологічні та креативні портрети, що пропонують різні підходи до передачі сутності об'єкта або створення художнього послання.

При розподілі різновидів fashion-фотографії на дві основних типологічних групи спиралися на дослідження комунікаційної складової в презентаційних практиках костюма Л. Дихнич [3], зокрема на виокремлення культурно-мистецької та комерційної площини. Так, культурно-мистецький аспект у презентаціях модного продукту проявляється у синтезі моди з іншими видами мистецтва, у зв'язку моди з явищами і подіями, з духовними і життєвими цінностями. Натомість, комерційний аспект реалізується через маркетинг, рекламу та орієнтований виключно на продаж і прибуток [3]. Оскільки fashion-фотографія найбільшою мірою презентує дизайнерську інновацію (лише за виключенням дефіле), є логічним розподілити її різновиди за подібним трактуванням: художньо-комунікаційний підхід та комерційний.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо основні різновиди fashion-фотографії й систематизуємо їх відповідно до визначених підходів.

Catalog. При виконанні каталожної зйомки моделі позують із нейтральним виразом обличчя, дозволяючи глядачам зосередитися на одязі, отже акцент робиться на деталях та характеристиках продукту. Одним із найактуальніших способів представити каталог модної продукції для модних брендів стала фотозйомка з невидимим манекеном. Це дозволяє надати одягу природну об'ємну форму без використання манекена чи моделі, дозволяючи покупцям повністю зосередитися на товарі. Покупці почуваються впевненіше, коли бачать як виглядає тканина, як коміри тримають форму і як одяг «сидітиме» у реальному житті. Цей метод сформував сучасну предметну фотографію та продовжує залишатися одним із найефективніших рішень для продавців одягу. Створення цього ефекту вимагає продуманого поєднання чистої фотографії та точного редагування. Процес починається зі зйомки одягу на манекені і закінчується змішуванням кількох зображень, щоб створити ілюзію, що одяг носить невидима людина. Багато брендів вважають за краще передавати етап редагування на аутсорсинг Cutout Partner – компанії преміум-класу з ретуші фотографій, яка вирізняється точністю, ретельною деталізацією та здатністю створювати ідеально закінчені зображення манекенів-примар у будь-якому масштабі. Ця техніка також забезпечує узгодженість, що важливо, коли бренди демонструють сотні товарів на вебсайті. Кожен продукт виглядає однорідним, добре освітленим та акуратно сформованим. Така однорідність формує довіру та робить перегляд легким [13].

Ефект невидимого манекена-примари прибирає сам манекен із фінальної фотографії, зберігаючи при цьому природну форму, яку він надає одягу. Для цього процесу потрібно як мінімум два знімки: один, зроблений з виробу, одягненого на манекен, і другий, знятий з вивороту, щоб відобразити приховані ділянки, такі як внутрішні коміри, вирізи, планки та підкладки. Потім ці знімки поєднуються на етапі постобробки для створення остаточного цілісного образу. При акуратному підході результат виглядає природним, чистим та правдоподібним для споживача. Спираючись на досвід застосування даної техніки, можна виділити такі послідовні етапи її реалізації:

- належна підготовка одягу (відпарювання чи прасування, щоб тканина виглядала гладкою та свіжою; регулювання швів, вирівнювання форми виробу);
- збалансоване розміщення виробу на манекені (важливо обрати манекен, який відповідає категорії одягу, яку необхідно фотографувати; відрегулювати плечі, рукави та поділ, щоб тканина лежала рівно та зберігала точний силует);
- організація освітлення для рівномірної експозиції (м'яке, розсіяне освітлення допомагає уникнути різких тіней та нерівномірних відблисків; необхідно підтримувати рівномірність освітлення від одного продукту до іншого, створюючи цілий каталог); послідовне налаштування освітлення гарантує, що всі фотографії будуть добре поєднуватися, особливо під час етапу редагування;
- виконання головного знімка з виглядом спереду (слід розташувати камеру на висоті грудей манекена, щоб одяг виглядав природним та пропорційним та використовувати штатив, щоб запобігти зміщенню кутів між знітками; якщо одяг має дрібні деталі, такі як гудзики, молнии, кармани або вишивка, слід переконаватися, що вони акуратно розташовані та їх повністю видно;
- виконання знімку із виглядом ззаду слід робити з тим самим освітленням та положенням камери; вигляд зі спини забезпечує повне представлення та формує довіру у покупців, які хочуть отримати всебічне розуміння продукту;

- фіксація внутрішньої частини одягу: після завершення основних знімків слід зняти одяг із манекена, вивернути його навиворіт та сфотографувати внутрішній комір, виріз горловини, підкладку та будь-які внутрішні частини, які пізніше з'являтимуться в композиції з невидимим манекеном. Ці вторинні знімки дозволяють замінити ділянки, покриті манекеном, на основному зображенні. Для «чистого» результату освітлення слід робити м'яким, а одяг розташовувати так, щоб внутрішні частини залишалися чітко видимими та мали правильну форму;

- виконання редагування у Photoshop (слід розмістити вигляд спереду зверху, а вигляд зсередини – на шарі під ним; робота з шарами допомагає природно поєднувати зображення). Слід зберігати файл із високою роздільною здатністю, щоб захистити текстуру та деталі;

- обережне видалення манекену, використовуючи інструмент «Перо» для чіткого та точного виділення країв одягу. Після завершення виділення слід замаскувати манекен, щоб залишився лише одяг. Чіткі вирізи створюють правдоподібний ефект, тому точність тут має значення; навіть невеликі помилки можуть стати помітними після видалення тла.

- додавання внутрішнього шару для створення шийного з'єднання (слід розкрити шар внутрішньої області та розташувати його так, щоб він ідеально поєднувався з верхнім одягом – цей крок формує основу ефекту невидимого манекена. Слід відрегулювати положення, перспективу та масштаб, доки все не буде збігатись природним чином, використовуючи плавні техніки маскувння, щоб поєднати внутрішню та зовнішню частини. Плавний перехід створює реалістичний, тривимірний вигляд, який виглядає візуально привабливим та реалістичним;

- удосконалення лінії горловини та інших внутрішніх частин, використовуючи м'яку кисть на масці шару, щоб акуратно поєднати краї. Якщо одяг містить толстовки, коміри, внутрішні рукави або багатошарові матеріали, слід додати додаткові знімки з внутрішньої сторони та розташуйте їх там, де потрібно, аби створити безшовне з'єднання між частинами одягу;

- ретушування одягу, щоб згладити відволікаючі зморшки, виправити нерівні складки та виправити дрібні недоліки (надмірне редагування може зробити тканину нереалістичною, тому цей етап потребує ретельного підходу);

- виправлення кольорів та підсилення форми; за потреби слід внести невеликі корективи у форму, але уникати зміни посадки чи структури;

- використання чистого, однорідного тла і ретельне налаштування тіней, щоб одяг зберігав глибину, не виглядаючи різким (звичайне тло привертає увагу до продукту та забезпечує елегантність загального оформлення);

- експорт кінцевого зображення у правильних форматах для веб-сайту; узгодженість усіх експортованих файлів надає сторінкам товарів вишуканого та професійного вигляду [13; 17].

Технології невидимих манекенів (*invisible mannequin*) або манекенів-привидів (*ghost mannequin*) розвиваються, зокрема, іспанська компанія Visual STUDIOS пропонує матові манекени для автоматизованих рішень для предметної фотографії, які вже включають світлодіодне освітлення, а також моторизовані основи, що дозволяють робити предметну фотографію, фото та відео на 360 градусів (рис. 1)

Розміщуючи одяг на такому манекені, можна підібрати його за розміром за допомогою таких елементів як стрічки або затискачі, а також можна створити об'єм у деяких зонах, таких як капюшони, заповнивши їх папером або серветками. Світлодіодне освітлення найкраще підходить для фешн-фотографії, оскільки воно м'якше, зазвичай більш розсіяне та зберігає більш реалістичні кольори [18].

Реалізацію зйомки на невидимому манекені можемо бачити в каталогах зарубіжних і українських компаній, зокрема, українського бренду Krisstel [19]. Такі моделі вбрання представлено як у ряду з одягом на демонстраторках одягу (рис. 2), так і в каталозі виробів, сформованому виключно за допомогою невидимого манекену (рис. 3). Отже, ефект невидимого манекена дає споживачам вичерпне уявлення про посадку та зовнішній вигляд одягу без потреби в дороговартісних зйомках із моделями-демонстраторами, що призводить до збільшення онлайн-продажів за нижчими витратами. Охарактеризована інновація є потужною технікою постпродакшну, що успішно зарекомендувала себе у сфері моди.

Lookbook. Дана форма презентації є розповсюдженим інструментом просування колекції виробів дизайнера, який дозволяє презентувати споживачу новий продукт та показати найкращі якості. Український апсайкл- бренд одягу та аксесуарів дизайнерки А Мельник-Маньківської MELMANA представив Lookbook у рамках проекту EcoLogica, орієнтованого на підтримку українських брендів, які працюють у напрямі sustainable fashion [5]. У колекції Save Yourself дизайнерка звертається до архаїчного образу ляльки-мотанки, ідея апсайклінгу перегукується з апсайклінгом мотанки як об'єкту (такі ляльки виготовлялися зі зношеного одягу). Використані натуральні біорозкладні тканини (льон, вовна, віскоза), апсайклінг (повторне використання лляних тканин з австрійських національних костюмів, знайдених у секондхенді, вовняних тканин «із відрізів»), мінімізовані викиди – залишки тканин застосовуються для створення аксесуарів (рис. 4). Одяг доповнений сумками Lavazza Bag, виготовленими з пачок з-під кави Lavazza, які в Україні не піддаються переробці.

Campaign. Мета campaign у fashion-галузі – донести головну ідею, меседж і настрої колекції дизайнера. Кампейн весняної колекції 2023 р. від the COAT by Katya Silchenko (український prêt-à-porter бренд жіночого одягу, заснований К. Сільченко у 2014 р.) відзняв fashion-фотограф Д. Маноха (рис. 5).

Колекція демонструє силуети та нову інтерпретацію графічних патернів 1960-х. Динаміка, геометричні силуети в кольорах мадженти, сонячно-жовтого та насиченого синього, принтовані монообрази колекції створили суперечливий баланс класичного крою та сміливості. Водночас, мінімалістичні форми пальт, жакети-квадрати та традиційні для бренду мікро-шорти підкреслили естетику чистих ліній бренду. «Створення цієї колекції повернуло мені жагу до життя й творчості, пошуку нових форм та поєднань. Я маю передчуття нашої перемоги! Хай буде весна!», – говорить К. Сільченко. «Принт колекції мене надихнув на творчість Пітера Мондріана, який був засновником абстрактного живопису», – зазначає фотограф кампейну Д. Маноха [4]. Для досягнення максимального візуального ефекту творча команда створила декорації.

При зйомці двох або групи моделей важливу роль відіграє рівномірне освітлення, для того, щоб кожен учасник сприймався чітко. Дві моделі у строкатих чорно-білих костюмах представлено у кольоровому контрасті з червоним кольором. У композиції ключову роль має предметне оточення – штучна кубічна форма, замкнута по сторонах і відкрита спереду і ззаду. Фотографія звертає на себе увагу, перш за все, завдяки «перевернутому» ефекту, що є досить незвичним для сприйняття.

Редакційна модна фотографія має широке застосування і охоплює різні галузі, включаючи моду, подорожі та спосіб життя, за умови, що зображення служать наративній меті. Редакційна фотографія в сфері моди – це жанр, призначений для публікації в спеціалізованих fashion-журналах та онлайн-платформах. На відміну від комерційної або каталожної фотографії, у редакційній фотографії моди пріоритет надається художній виразності, «розповіді» та творчому баченню, а не прямим продажам продукції. Редакційну фотографію моди, як правило, створюють за допомогою актуальних тем та наративів, модних стилів та дизайнерських виробів, креативних локацій та декорацій, художнього освітлення та композиції, співпраці дизайнерів із фотографами, стилістами зйомки, дизайнерами зачіски, візажистами, моделями, редакторами журналів і відповідних рубрик.

Сенс модної фотографії, а в результаті й редакційної публікації, полягає у створенні візуальних історій, які надихають, змушують замислитися та демонструють моду як мистецтво, а не просто комерцію. Виконання редакційної fashion-фотографії можливо із застосуванням творчого підходу, що поєднує у собі стилістику колекції або окремих виробів, художні концепції та елементи оповідання для створення зображень журнальної якості. На відміну від суто комерційного підходу, який більшою мірою спрямований на продаж товарів, редакційна модна фотографія розповідає історію, викликає емоції та демонструє дизайнерські колекції за допомогою концептуальних тем, що посилює її значення для модних журналів, портфолію та репутації бренду.

Редакційне спрямування модної фотографії стосується контенту для журналів, цифрових видань або редакційних платформ, які доносять певну думку або тенденцію за допомогою зображень. У найвпливовіших журналах про моду Vogue, Harper's Bazaar, Elle, W Magazine, i-D, Dazed, V Magazine публікують редакційні статті про модні інновації з креативними редакційними фотографіями від провідних професіоналів галузі.

Редакційна фотографія передбачає передавання характерів від моделей, передавання емоцій та втілення актуальних ідей у модних виданнях. Моделі, які задіяні в редакційних публікаціях, зазвичай мають унікальну зовнішність і можуть перевтілюватися для різних сюжетів – на відміну від комерційних моделей, які зосереджені виключно на презентації продукції. Стиль образу для редакційної фотографії включає одяг, аксесуари і реквізит, що підтримують задану стилістику дизайнера і творчу «розповідь модної історії». Редакційні стилісти підбирають вбрання, в якому в основу ставиться художня виразність, а не зручність носіння, часто комбінуючи дизайнерські вироби з оригінальними предметами і аксесуарами, щоб досягти редакційного образу.

Редакційна фотосесія зазвичай триває кілька годин для одного сюжету, хоча у високій моді вони можуть тривати кілька днів. Цей час включає підготовку, зйомку кількох образів (зазвичай 6-10 редакційних нарядів), зміну локацій і зйомку достатньої кількості різноманітних образів для повного номера модного журналу. Як зазначає Б. Мацци, за модною фотосесією стоять чотири головні фігури: фотограф, стиліст, візажист і модель. Іноді також задіяні відеомейкер, стиліст зачіски, помічники фотографа та стиліста, а також одна або більше моделей. Під час редакційної зйомки фотограф має зробити різні зрізи всіх костюмів: цілі фігури, крупним планом, портрети, натюрморти тощо. Якщо потрібно щось виправити, стиліст моделі може з'явитися на знімальному майданчику, щоб підправити вбрання або макіяж [24].

Зображення в журнальних статтях і газетах часто призначені лише для редакційного використання, а це означає, що їхні права на використання обмежені, і їх не можна використовувати для реклами. «Що відрізняє редакційні фотографії від реклами, так це те, що в них є елемент розповіді історії. Під час фотосесії завжди тримайте розповідь на передньому плані. Викликання певних почуттів – важлива частина редакційного процесу. Вони повинні бути особистими для історії. Ви хочете, щоб зображення були продовженням історії, тому обов'язково дотримуйтесь свого списку знімків і дотримуйтесь свого плану», – зазначає професійний фотограф Аманда Лопес [22]. Декілька знімків із редакційної зйомки Vogue x Swarovski 2023 р. представлено на рис. 6. У редакційному архіві журналу Vogue міститься 9 знімків однієї моделі Нгок Нху, виконаних і ретушованих в'єтнамським фотографом Нгуєн В'єн Кхуонг

[33]. Фотозображення орієнтовані на передавання мрійливого настрою та насолоди моделі вишуканими прикрасами бренду. Графічний дизайнер Phong Nhat поєднав фотозображення моделі з текстовими фрагментами, шрифтовими композиціями та знімками, на яких показаний випуск журналу в предметному середовищі. Професійне фотообладнання (повнокадрові дзеркальні камери або бездзеркальні камери є поширеними), техніка освітлення (як природного, так і штучного) та програмне забезпечення для редагування (Adobe Photoshop та Lightroom) є необхідним. Редагування повинно зберігати автентичність та цілісність об'єкта, уникаючи надмірних маніпуляцій, які спотворюють реальність. Поєднуючи технічні навички з художньо-комунікаційним акцентом та здатністю ефективно співпрацювати, фотограф може успішно виконати вимоги редакційних завдань. Наведений приклад надає уявлення про досить розгорнуту редакційну статтю. Отже, характерними особливостями редакційної фотографії є:

- відповідність стилістики зображень та концепції зйомки контексту публікації, узгодженість зі стилем та естетикою публікації у конкретному журналі;
- візуальне посилення наративу, настрою чи концепції, представленої в супровідному тексті; fashion-зображення має додавати цінності статті, яку воно підтримує;
- здатність перетворювати письмовий текст або концепцію на переконливі креативні та послідовні візуальні матеріали;
- свобода постановочних рішень і композиційних прийомів, фонів, перспективи та інших засобів художньої виразності, що викликають позитивні емоції;
- ретельне планування (дошки настрою, пошук локацій, стилізацію, реквізит та режисуру об'єктів (позування));
- висока роздільна здатність зображень, виразне компонування з текстом та іншими графічними елементами на сторінці, професійна обробка (корекція кольору, корекція експозиції, тонка ретуш) відповідно до стандартів друкованих або онлайн-публікацій.

Подіумна фотографія – динамічний жанр fashion-фотографії, який зосереджено на фіксації моди в момент її руху подіумом. Мета полягає в тому, щоб продемонструвати не лише складні рішення та деталі кожного виробу, але й енергію та хвилювання, емоції та стиль в одному кадрі, що визначають атмосферу модних показів. Фотографування на подіумі вимагає розуміння навколишнього середовища, освітлення та того як ефективно знімати рухомі об'єкти. На відміну від студійних зйомок, де є більше контролю над налаштуванням, події на подіумі проходять швидко та мають багато відволікаючих факторів. Потрібно передбачати рухи та швидко реагувати, щоб виконати виразний кадр. Освітлення на показах подіуму може змінюватися, а яскраві прожектори часто створюють різкі контрасти, тому підготовка налаштувань камери та забезпечення відповідного обладнання є важливими елементами підготовки. Фотографи, зазвичай, розташовуються на спеціальному підвищенні наприкінці подіуму, щоб знімати модель, яка йде безпосередньо на камеру.

Один із найважливіших аспектів фотозйомки на подіумі – правильне налаштування камери. Швидкорухомі моделі та непередбачувані умови освітлення означають, що має бути готовність швидко реагувати, зберігаючи при цьому найвищу можливу якість зображення. Світлосильний об'єктив із широкою діафрагмою, такою як $f/1.8$ або $f/2.8$, є надзвичайно важливим. Ці об'єктиви пропускають більше світла в камеру, що дозволяє знімати в умовах слабкого освітлення без шкоди для якості зображень. Широка діафрагма також дає перевагу у створенні гарного ефекту розмитого тла (боке), яке допомагає підкреслити моделі та їхнє вбрання. Під час налаштування параметрів камери режим пріоритету діафрагми – чудовий вибір для фотозйомки на подіумі. Цей режим дозволяє контролювати діафрагму та гарантує, що камера налаштовуватиме витримку відповідно до умов освітлення. Крім того, важливо підтримувати коротку витримку, щоб зафіксувати рух, особливо враховуючи, що моделі йдуть швидким темпом. Витримка $1/500$ с або вище запобіжить розмиття від руху та зафіксує моделі чіткими. Ключовим аспектом фотографії на подіумі є керування експозицією та глибиною різкості, тому знайдіть час, щоб перевірити та налаштувати параметри камери перед початком показу [23].

Зосередження уваги на обличчі та очах моделі – ще один важливий аспект створення знімка для подіуму. Очі часто є центральним елементом fashion-фотографії, оскільки вони передають емоції та оживляють зображення. Крім того, необхідно зосередитися на деталях одягу, які підкреслюють інновацію дизайнера, текстури та візерунки. Також слід пам'ятати про загальну атмосферу, передаючи енергію подіуму, реакцію глядачів та хвилювання моменту [23].

Прикладом виконання подіумної фотографії є знімки, виконані авторкою дослідження під час проведення показу колекції UPCYCLE FASHION SHOW (рис. 7). Колекцію виконано студентами кафедри шоу та фешн-бізнесу 1 та 2 курсів спеціалізації «дизайнери одягу, імідж-стилісти» під керівництвом завідувачки кафедри Л. Дихнич та майстра курсу К. Харитонцева. Метою розробки колекції було привернути увагу до екологічної проблематики модної індустрії, продемонструвати нове бачення старих речей. На подіумі продемонстровано одяг з історією: замість «глянцю» нового одягу – індивідуальність, креатив і повага до ресурсів, підтримані думкою про те, що за великими змінами стоять щоденні маленькі рішення. Концепція показу – бачення майбутнього, яке створюємо сьогодні своїми руками [32]. Кожен образ має глибокий сенс, кожна річ є результатом переробки, переосмислення і натхнення. Це маніфест покоління, що змінює світ через стиль,

творчість і дбайливе ставлення до довкілля. Зачіски та макіяж виконано студентами – стилістами-візажистами та дизайнерами зачіски.

Отже, серед головних характеристик подіумної фотографії виділяємо:

- центральна композиція та фронтальний ракурс;
- чіткість, швидкий фокус та коротка витримка, щоб зафіксувати рух моделі та уникнути розмиття деталей одягу;
- вертикальна орієнтація у повний зріст, щоб продемонструвати весь образ від взуття до аксесуарів на голові;
- рівномірне освітлення для максимально точного передавання коліру та фактур виробів, уникаючи глибоких тіней на обличчі чи одязі;
- точна фіксація фази повного кроку (одна нога попереду), що надає силуету динаміки та стрункості;
- мінімальна обробка: подіумні фото потребують швидкої публікації, тому мають виглядати природно з мінімальною ретушшю.

Backstage-зйомка (від англ. backstage – за лаштунками) – репортажна зйомка того, що відбувається за кадром основного процесу створення контенту: фільму, кліпу, фотосесії, концерту чи події, показуючи підготовку, роботу команди та справжні емоції учасників, що додає глибини та автентичності. Функції учасників backstage у втіленні задуму дизайнера та особливості висвітлення творчого процесу в інформаційно-медійному просторі вивчала Л. Дихнич. Нею виявлено такі функції backstage: реалізація художнього задуму дизайнера стосовно концепції колекції в цілому та кожного окремого образу для подіумної презентації; посилення емоційного враження глядача/споживача від колекції завдяки перегляду процесу backstage (фото та відео); рекламування виробів колекції; підтримка або створення позитивного іміджу дизайнера; накопичення фото- та відеоконтенту як частини історії компанії та матеріалів для подальшого монтування рекламних або документальних фільмів, роликів тощо [2].

Стосовно ролі фотографії у висвітленні творчого процесу backstage, Л. Дихнич зазначила, що закулісна фотографія фіксує весь творчий процес, що відбувається на майданчику: з непередбачуваними зафіксованими моментами, живими емоціями вона часто виглядає виразнішою, ніж постановочна.

«Закулісна зйомка емоційно насичена та технічно складна, оскільки виконується швидко, часто в несподіваних ситуаціях, при недостатньому освітленні, коли учасники не мають спеціального часу для позування. Головна особливість роботи фотографа за таких обставин полягає в тому, щоб бути непомітним, не заважати професіоналам, безперервно виконувати свою функцію, і водночас правильно вибрати ракурс та експозицію, зафіксувати найцікавіше таким чином, щоб передати атмосферу, настрій, емоції» [2].

На (рис. 8) представлено фото backstage показу мод Річарда Квінна в рамках Тижня моди в Лондоні весна/літо 2026 р. Фото виконано британським фотографом Франсиско Гомеса де Вільябоа. У своїх фотороботах він досліджує людяність, ідентичність та приналежність крізь унікальну перспективу, яка є водночас інтимною та універсальною. Спираючись на свій досвід квір-художника, Фран перетворює особисті наративи на зображення, що резонують з суспільством, фіксуючи повсякденні моменти та емоції, що визначають сучасне життя [16].

Дизайнером Р. Квінна у розробці колекції втілено такий задум: «Будинок із фасадом у георгіанському стилі, штучними поручнями та вигравіруваним над дверима написом «Річард Квінн». Декорації для цього зимового нічного шоу були ескапістською фантазією великого масштабу. Зараз після півночі, – кінець приватної вечірки в чорних краватках. Можливо,

це вечір перед весіллям або святкування на наступний день – і гості йдуть. Йде сніг, і зійшов місяць» [26]. Настрій передчуття свята присутній в емоційному стані моделей, чий образи зафіксовано за лаштунками.

Fashion story. Виразні художні можливості має концепція презентації модних інновацій fashion story. Цей помітний піджанр редакційної фотографії моди зосереджений на передачі цілісного наративу, настрою чи теми, а не на суто демонстрації продукту для комерційного продажу. У таких виданнях як Vogue та Harper's Bazaar, fashion story функціонує подібно до короткої прози, використовуючи послідовність зображень, об'єднаних темою, ідеєю, сюжетом – щоб залучити читача до світу роздумів і естетичної насолоди, окрім ознайомлення з модними тенденціями. Це широке поле, що охоплює візуальне оповідання, виразні розповіді про тренди, соціальні драми та інтерактивний досвід, підкреслюючи естетику, споживацтво та ідентичність. У розповіді історій можливості fashion-фотографії є достатньо широкими. «У найуспішніших fashion-фотографів все, що вони роблять, має історію. А найкраще те, що ви можете змінити наратив будь-коли. Немає жодних правил, окрім того, що потрібно мати історію на увазі», – стверджує фотограф Грейс Рівера [27].

Український бренд TG Botanical в останні роки вже став постійним резидентом Тижня моди в Копенгагені, привіз нову осінньо-зимову колекцію і в Київ. TG Botanical – це бренд сталої моди, заснований 2021 року українською дизайнеркою Т. Чумак. Бренд спеціалізується на сучасному жіночому одязі з акцентом на використання природних матеріалів, як-от коноплі, льон, бавовна й кропива. TG Botanical відомий своїми інноваційними методами фарбування тканин рослинними пігментами. Етичні практики виробництва лежать в основі філософії бренду.

На Ukrainian Fashion Week Т. Чумак представила особисту історію, присвячену загадковості нічного моря (Рис. 9). Натхненням для неї стали нічні

прогулянки узбережжям Коста-Брави в Іспанії. «Минулого року я обрала час для усамітнення, щоб відійти від щоденного шуму і зануритися в приховані глибини сутності людини й природи. Сприйняла цей період як час для роздумів, оновлення та переосмислення внутрішньої краси», – розповідає дизайнерка. Колекція осінь-зима 2025/26 народилася зі сприйняття природи і втілює спокійну, але потужну атмосферу нічних прогулянок уздовж моря. Кожен образ відображає красу й таємничість моря, розповідаючи історію через ретельно підібрані тканини й форми – від мерехтливих сяйв місячного світла на хвилях до насичених текстур підводного світу [6].

У центрі уваги в колекції бренду – текстура тканин. Кожен матеріал віддає шану різним станам та настроям моря. Струмкові тканини нагадують морські водорості, що коливаються під час припливу, а делікатні деталі передають тиху магію нічного моря. Насичена палітра, створена за допомогою екологічно чистих барвників, відображає гру місячного світла на воді, додаючи глибини та чарівності колекції. Продовжуючи працювати на теренах сталої моди, TG Botanical майстерно інтерпретує природні текстури в інноваційному дизайні. У виробництві використано сертифіковані матеріали і створено позачасові речі, які оспівують трансформаційну силу природи. «Нова колекція TG Botanical поєднує світ природи з особистим самовираженням та розглядає одяг як витвір мистецтва, який можна носити», – підсумовує Тетяна Чумак [6].

Весняна колекція бренду розкриває стан внутрішнього оновлення (рис. 12). У новій колекції TG Botanical природа проростає крізь тканини. Текстури нагадують ягоди, ґрунт і м'якість пелюсток. Фірмова техніка жатки – вишивка еластичною ниткою – створює унікальні візерунки вручну, наче насіння, дбайливо висіяне по тканині. Жоден виріб не повторюється. Це жест турботи, поваги до процесу, часу та тіла. Колекція натхненна садом – місцем, де сповільнюється час, де розквітає жіночність, де можна бути ближче до землі, до себе, до тиші. Ця колекція – про внутрішнє цвітіння, про дихання, про перехід у новий стан. Вироби створені з натуральних матеріалів: рамі (кропива), льону та бавовни. Фактурні поверхні, бахроми, об'ємні силуети й м'яка жатка передають органічне відчуття руху – ніби одяг росте разом із вами, як врожай, що дозріває в жіночому саду. Ажурні деталі, ручне в'язання та фактурне ткацтво відсилають до жіночої спадщини та традицій, переосмислених у сучасному ключі. Лляні відтінки нагадують перше світло перед світанком [9].

Fashion story із серії фотографій, об'єднаних назвою «Ефект оазису» опубліковано у літньому випуску Harper's Bazaar за 2025 рік (рис. 10). М'які текстури, блискітки та пудрові відтінки знаходять своє втілення серед сюрреалістичних піщаних пейзажів та дощових лагун бразильського національного парку Ленсойс-Мараньєнсес. Модна історія поєднує вироби кількох дизайнерів: а) сукня Louis Vuitton, б) сукня Gucci; в) топ і спідниця Giorgio Armani; г) топ і лоссини Balenciaga; д) сукня Fendi. Однак всі вироби відповідають характеру пейзажу та загальній концепції «Ефект оазису». Фотограф – Даріо Кателлані, стилістика зйомки – Стелла Грінспен, модель – Розалліке Фукс, зачіска – Метью Сосновські, Davines; макіяж – Тейлер Тредвелл [28]. Звертаючись до спільного людського досвіду, бажань та фантазій, особиста та захоплива розповідь залучає споживача до глибших сенсів, ніж прості знімки товарів. Таким чином, характерними особливостями концепції fashion story можна вважати:

- візуалізація нарративу або дослідження певної концепції, ідеї чи бачення дизайнера (даний підхід контрастує з каталожною фотографією, яка прагне чіткого та прямого відображення продукту, тобто комерційним підходом, який зосереджений на прямих продажах);
- значна творча свобода та художнє самовираження, що часто дозволяє розмити межі між fashion-фотографією та образотворчим мистецтвом;
- відповідність естетичним та стилістичним принципам видання, орієнтація на загальні культурні нарративи та відображення суспільних змін та тенденцій;
- залучається команди фахівців, включаючи фотографа, стиліста, моделей, візажистів та дизайнерів зачіски, арт-директора, редактора видання, скаутів локацій тощо.

Отже, розвиток технологій і глобалізація сприяли надзвичайній затребуваності fashion-фотографії. Для того, щоб знімок виконував цілий комплекс функцій, фотограф має корегувати свої підходи відповідно до змін часу. Сучасна модна фотографія – це поєднання різноманітних стилів, пошук гармонії у поєднанні непокерованих форм, еkleктика та мінімалізм, демонстрація епатажності або стану спокою. Концепції зйомки можуть бути різними, однак незмінним має залишатися результат: позитивна емоційна реакція аудиторії та відповідь на її запити і потреби.

Street style фотографія. За останні десятиліття популярність фотографів вуличного стилю зросла одночасно з бумом інфлюенсерів та блогерів у світі моди. У fashion-практиках виокремилася самостійна ніша – «одягатися як зірка вуличного стилю». Фотографія вуличної моди черпає натхнення з невимушених модних образів, що можна зустріти на вулицях в повсякденному міському середовищі, на фестивалях та інших культурних заходах. Street style фотографія відображає автентичність та індивідуальність особистого стилю людини – природного і відвертого, без задуманих поз, на тлі міських пейзажів з архітектурою, транспортом та з іншими людьми. Увага фотографа спрямована на фіксацію спонтанних моментів, унікальних елементів вбрання або цілого образу. При обробці, зазвичай, застосовують мінімальну ретуш для збереження автентичності. Сфера використання даного різновиду фотографії – модні блоги та платформи соціальних мереж, документування сучасних модних тенденцій

в образах відвідувачів сезонів моди, фіксація особистого стилю та самовираження.

Тенденції вуличного стилю і фотографії досліджує fashion-журналістка Л. Кокрейн. Вона зазначає: «Зірки вуличного стилю, ці модні передові люди, яких фотографують біля показів, можливо, стали такими ж трендсетерами як і будь-яка модель чи знаменитість. Наприклад, на одному з найгасливіших показів цього сезону, JW Anderson у Лондоні, понад 50 фотографів юрмилися біля входу в пошуках своєї фотоздобичі, що ускладнювало доступ до дверей для тих, хто одягнений менш примітно. За останні п'ять років ця сцена зросла в геометричній прогресії. Знімок біля показу тепер такий же впливовий – і цінний – як і знімок моделі на подіумі» [14].

Авторка піднімає нагальну проблему часу: редактори фотографій, інфлюенсери та інсайтери – готові робити знімки, які потім беруть з їхніх стрічок Instagram та використовують самі зірки вуличного стилю, часто стаючи матеріалом для безлічі інших модних стрічок. Але ці зображення часто використовуються без дозволу фотографів і без оплати. У 2017 р. група з майже 40 фотографів вирішила привернути увагу до цієї проблеми, створивши своєрідний союз. Під час тижня моди в Мілані вони запустили кампанію #NoFreePhotos у соціальних мережах. Кампанія спрямована на інфлюенсерів, блогерів та бренди, які, за словами фотографів, отримують дохід, використовуючи їхні зображення, не ділячись цим заробітком. Інфлюенсери та блогери часто отримують платню від брендів – або, принаймні, компенсуються безкоштовними авіаквитками чи одягом – в обмін на публікації себе в соціальних мережах у вбранні. Фріланс-фотограф Адам Кац Сіндінг, який має успішний вебсайт Le 21ème та 459 000 підписників в Instagram, працює в цій галузі вже майже 20 років. Для нього: «головне – підвищити обізнаність». Фотографка Валентина Фруджуеле додає: «Instagram – це не безкоштовний банк зображень. Нашу наполегливу працю слід визнавати та поважати» [14].

Фотографи вуличної моди значною мірою впливають на розуміння дизайнерами попиту щодо нинішніх трендів і майбутніх розробок. Якщо серед трендів вуличного стилю, що вийшли з останніх раундів показів, – чоботи вище коліна, тренчі, смужки та штани широкої довжини, то з впевненістю можна очікувати, що ці тренди матимуть більше популярності в магазинах відповідного сезону завдяки цим зображенням.

Знімки у вуличному стилі – це реальність, її структурована версія. На них є вуличне тло, «справжня» працююча жінка, а не модель. Кожен із них – це співпраця між людиною на знімку, яка позує з телефоном, переходить вулицю, дістає свій квиток у перший ряд зі своєї дизайнерської сумки, та фотографом, який чекає на ідеальний кадр, застаючи її несподівано. Це сучасний прийом, але коріння вуличного стилю можна простежити до репортажних фотографів, починаючи від Діани Арбус до Роберта Дуано, від Нен Голдін до Брюса Девідсона, які фотографували цікавих перехожих, іноді приховано. Вулиця як скорочення для реального світу – формула, з якою ці фотографи працюють досі – мала основоположний момент з Девідом Бейлі. Для своєї зйомки «Молода ідея йде на захід» для Vogue в 1962 році він сфотографував Джин Шрімптон у дизайнерських рішеннях того часу на тлі яскравого Нью-Йорка. Оскільки більшість модних зйомок відбуваються у статичному середовищі фотостудії, це все ще здається новаторським [14]. Через те, що життя сучасного суспільства стає все більш документованим завдяки селфі та схожі швидкі знімки на тлі міського пейзажу – Street style фотографія набуває своєї актуальності.

Одним із найвідоміших та найвпливовіших фотографів вуличного стилю став американський фотограф Білл Каннінгем, – він робив свої знімки для спеціальної рубрики «На вулиці» видання New York Times (рис. 13). Його можна було побачити в синій куртці, на велосипеді, коли він непомітно фотографував одяг для розвороту в газеті (рис. 14). Він займався улюбленою справою до самої смерті у 2016 р., і став настільки улюбленою фігурою в індустрії моди, що Анна Вінтур говорила: «Ми всі одягаємося для Білла». Каннінгем почав фотографувати в 1960-х рр. після того як закрив свою майстерню, працюючи закрійником, та недовго служив в армії. Здобувши популярність у 1980-х рр. завдяки своїй колонці для New York Times стало зрозуміло, наскільки майстерно Каннінгем розглядає тротуари та пішохідні переходи як власний подіум. Він відомий тим, що не цікавився статусом зірок і мимохідь згадує ранніх клієнтів свого капелюшного магазину – Джинджер Роджерс, Джоан Кроуфорд та Мерилін Монро. Хоча він був уважним до того, хто є хто на світських заходах, його описують як справжнього егалітара: для нього головне було лише одяг [31].

Коли його не було на вулиці, він сидів у кабінці в офісі New York Times, де ми бачимо кропіткий процес написання сторінок Каннінгема. Можливо, цей тиждень повністю присвячений футболкам із графічним принтом або «взуттю та ніжкам», але око Каннінгема вимагає, щоб макет був ідеальним і найкраще служив читачеві. Для них він визначає тренди (зрештою, він побачив їх першим) – джинсові сукні та легінси 1980-х, поясні сумки та мішкуваті штани 1990-х. Хоча він часто фотографував екстравагантність, життя Каннінгема було простим і приватним. Його квартира заповнена модними книгами та картотеками, повними негативів усіх фотографій, які він коли-небудь робив. Його вішалки для одягу звисають із ручок шаф; його ліжко стоїть на рейках між полицями. У нього ніколи не було телевізора, і в нього немає кухні. Він міг фотографувати чоловіка, який пошив свої штани з тканини старого пуфа, а піджак до костюма – з обшивки дивана. Є також ключові моменти зі світу моди: сидючи в першому ряду показів на тижні моди в Парижі – місті, яке, за його словами, «вивчає око» – Каннінгем фотографує із захопленою енергією, хоча він достатньо дорослий, щоб пам'ятати перший показ готової одягу Іва Сен-Лорана в 1960-х рр., де він також фотографував. Він показав місту Нью-Йорку, що на кожному розі вулиці є щось, що можна побачити. Його власними словами були: «той, хто шукає красу, знайде її» [31].

Наведемо ще кілька цитат видатного фотографа, які допомагають скласти уявлення про його творчість: «Мені скоро 86. Це не важливо! Головне, що мені все ще подобається те, що я роблю»; «У мене завжди була камера Vox, від якої я шаленів. Мені було дуже весело з нею». Ось що він говорив про свою культову синю куртку: «Її носили двірники в Парижі. У той час вони коштували 20 доларів. У них були кишені, можна було носити все! Тепер вони коштують 50 доларів». Про технології та моду: «Це покоління вже не одягає зовнішній вигляд, а одягає внутрішню частину. Я думаю, що світ моди має усвідомити реальність. Вся країна підключена до електроніки. Подивіться на черги, щоб потрапити до магазину Apple. Чи бачите ви чергу, щоб потрапити до Bergdorf чи Saks?». Про фотографію: «Я пишу за допомогою зображень. Як ви думаєте, чи знаю я, що фотографую, коли я там? Ні. Вулиця говорить із вами. Вона розповідає вам, що відбувається. Якщо ви не на вулиці, ви нічого не знаєте» [21].

Еріка Кім виокремлює п'ять факторів, завдяки яким фотограф, що пересувався між нью-йоркськими модними показами лише на велосипеді та у своїй класичній синій куртці, можна вважати найвидатнішим майстром вуличної моди та важливою фігурою у fashion-фотографії:

- здатність помічати тренди раніше за всіх;
- його фотографії відображали всю широту Нью-Йорка: він часто знімав для великих подій, таких як Met Ball, але також був відомий своєю здатністю зображувати Нью-Йорк через фотографії, фотографуючи всіх на вулиці: від людей у дивному одязі до модних собак. Дін Бакет, виконавчий редактор Times, сказав: «Побачити розворот Білла Каннінгема – це побачити весь Нью-Йорк»;
- він вважав, що найкращі покази мод насправді відбуваються на вулиці, дане переконання забезпечило Каннінгему величезний вплив в індустрії моди;
- він вважав себе радше журналістом, ніж fashion-фотографом, і тому прагнув вловити суть швидкоплинних моментів. Він ніколи не редагував і не режисував жодної фотографії, тим самим додаючи «сирості», втіленої в усіх його фотографіях із подіуму та вулиць; незважаючи на те, що Каннінгем був одним із найвідоміших фотографів у світі моди, він був відомий своєю скромністю. Його незалежність як фотографа та журналіста підкреслювалася, коли він казав: «Якщо ви не берете гроші, вони не можуть вам вказувати». Він відмовився від автомобілів із водієм та інших грошових вигод, а натомість обрав їзду на велосипеді з одного показу на інший в ім'я творчої свободи [20].

Презентації з елементами сценічного мистецтва (інсталяція, перформанс).

Головна колекція сезону осінь-зима 2025/2026 від KSENIASCHNAIDER придатна до носіння у реальному житті. Презентаційна капсула – більше ніж мода у традиційному розумінні. Це артінсталяція з чітко вивіреними кутами, гранями та концепцією (рис. 11). Інсталяція (від англ. Installation – установка, розташування, монтаж) – вид мистецтва, що є просторовою композицією з різноманітних речей, творів живопису, скульптури, промислових виробів, матеріалів, природних об'єктів, текстової та візуальної інформації, об'єднаних художньою ідеєю, в основі якої – створення умовного середовища. Поширився в мистецтві в епоху постмодернізму від II пол. XX ст. як продовження та розвиток мистецтва об'єкта, започаткованого у дадаїзмі (зокрема М. Дюшаном), перетворення середовища у футуристів і сюрреалістів. В інсталяції відображено концепцію мистецтва як іншої реальності (художньо-умовної, але наближеної до глядача), ідеї урізноманітнення засобів сприйняття та впливу мистецтва, твір якого глядач сприймає не лише зорovo відсторонено, а й, обходячи його з різних сторін, має можливість опинитися усередині. Художній зміст інсталяції – у грі значень, що виникають під час зіставлення предметів та матеріалів, зумовлений просторовим та змістовим контекстами їхнього розташування. Побудова інсталяції залежить від ідеї художника, якій підпорядковано розміри, використані предмети та матеріали, з врахуванням конкретного місця розташування. Поширення інсталяції пов'язане з такими напрямками в мистецтві II пол. XX ст., як поп-арт, мінімалізм, концептуалізм, арте повера, флюксус. Із появою нових технічних засобів і технологій з'являються відеоінсталяції, комбінування фотографій, слайдів, кіно, комп'ютерних та лазерних установок [8].

Зйомку інсталяції колекції сезону осінь-зима 2025/2026 виконано фотографом Ю. Яцкуличем (рис. 11). У просторі Мистецького Арсеналу, який оформлено у вигляді куба, KSENIASCHNAIDER представили кубічну колекцію Think Inside The Box. «Замість того, щоб виходити за рамки, ми переносимо ці рамки в реальний світ, ламаючи звичні правила у сезоні осінь-зима 2025/2026», – пояснила дизайнерка. Колекцію представили в Києві в межах Ukrainian Fashion Week та у паралельному цифровому просторі. Гості презентації занурилися у світ кубічних спрощених форм, які вміть перенесли у всесвіт Roblox, Minecraft, аватарів та піксельної естетики. У формотворенні одягу застосовано кутасті форми: джинси, куртки, футболки та кепки привернули увагу жорсткими, геометричними, коробкоподібними силуетами. Колекція-абсурд, колекція-жарт, колекція-експеримент представлена KSENIASCHNAIDER як своєрідне перезавантаження бренду, що в концептуальній манері відчували відвідувачі, подорожуючи між кубічним вбранням на моделях-аватарах [1].

Презентація бренду OMELIA на Ukrainian Fashion Week (Фото Юрія Яцкулича) мали вигляд повноцінних перформансів, які вразили глибиною думки, зануренням в естетику брендів та надихнули на змістовні роздуми (рис. 15). Цього сезону бренд OMELIA об'єднався з артдиректоркою та режисеркою Веронікою Ємельяною та арфісткою Антоніною Зозулею-Салій у модному театральному перформансі. Затишний куток у будівлі Мистецького Арсеналу оформили у простір, який нагадував театральну лабораторію – білими стінами та трьома білими стендами, на яких стояли чаші з землею, смолою та порожнечою. Режисерка перформансу та його

головна героїня Вероніка Ємельянова повстала перед глядачем у сукні-трансформері OMELIA, досліджуючи простір й взаємодіючи з наповненням чаш, символічно переказуючи філософський задум перформансу про вибір, сутність та крихітність людської природи. Музичний супровід був натхненний творчістю А. Шнітке [7].

Бренд вишитого одягу GAPTUVALNYA давно впізнаваний – його не раз обирала для офіційних заходів першаладі Олена Зеленська. Нова колекція бренду «Русалка Дністрова», натхненна однойменним альманахом, стала спробою модного переосмислення культурної спадщини (рис. 16). До колекції увійшли сукні зі шовку та льону, прикрашені авторською вишивкою у вигляді латаття та стилізованих русалок. Латаття обрано не випадково – як метафора української стійкості: ніжна квітка, що плаває на поверхні води, але має глибоке й міцне коріння, яке впевнено тримається коріння. Презентація колекції відбулася у форматі перформансу – в історичній резиденції родини Терещенків. Образи русалок втілили Марія Рудинська, Ольга Голдіс, Катро Заубер, Яна Алтухова, Олімпія, Юлія Тимошенко, які також зачитали уривки з книги Українські голоси, укладеної літературознавицею Вірою Агєєвою [10].

Творчий тандем київської дизайнерки Лілії Пустовіт і харківського художника Павла Макова триває вже понад десятиліття. Назв їхнього нового перформансу-презентації – «Зв'язок». Це те, що існує між ними вже давно. І що зчитується в кожному жесті, кожному стібку. В стінах Староакадемічного корпусу Києво-Могилянської академії за символічним обіднім столом, застеленим скатертиною та серветками з попередньої колаборації, зібралися 12 моделей (рис. 17). Вони були одягнені в сукні та сорочки з кольоровими принтами – нетиповими для графіки Макова, але органічно вписаними в іконічні силуети POUSTOVIT. «З початком повномасштабної війни моя графіка змінилася. У ній з'явився колір і з'явилися квіти. Бо війна – заради життя, а не заради самої війни», – пояснює Павло Маков. «Ця колекція – про красу як відповідь на руйнування. Про життя, яке проростає», – доповнює Лілія Пустовіт. Після показу моделі висадили у дворі Могилянки горщики з ліліями. Один із них – разом посадили Руслан Багінський та Ліза, донька Лілії [10].

Концептуальна fashion-фотографія – «це «підрозділ» концептуального мистецтва, де ідея митця висловлюється через світліну. Сьогодні з концептуальною фотографією працюють сучасні концептуальні художники, більшість з яких не є професійними фотографами. Фотографія для них є документом, носієм інформації, частиною їх інсталяції», – зазначає А. Шаповал [11]. Відповідно, концептуальна fashion-фотографія є тим різновидом, який виходить за рамки простої демонстрації одягу. Вона зосереджується на передачі ідеї, настрою, розповіді або художнього бачення через візуальний образ.

Франк Жерар (нар. 1969 р.) – французький художник візуального мистецтва, художник нових медіа та концептуального мистецтва, чия практика досліджує суперечність між радикальною абстракцією, сюрреалізмом, сучасною фотографією та гібридною естетикою, керованою штучним інтелектом. Маючи понад 25 мільйонів переглядів в Instagram за один рік, він створив сильну міжнародну присутність на перетині галерейного мистецтва та цифрової візуальної культури, і його широко вважають провідною фігурою в сучасному образотворчому мистецтві під впливом штучного інтелекту [15]. Fashion-фотографії як складові ретро-творів, виконаних на основі цифрових технологій та штучного інтелекту, представлені на рис. 18.

Його робота структурована навколо трьох взаємопов'язаних напрямів:

- Цифрове мистецтво, що охоплює генеративні системи, векторні композиції та трансформації на основі штучного інтелекту. Його підхід поєднує конкретне мистецтво та концептуальний дизайн, створюючи візуальні структури великого формату, які знаходять відгук як у художньому, так і прикладному контекстах, включаючи дизайн інтер'єру, архітектуру та креативні індустрії.

- Художня фотографія, що ґрунтується на чорно-білих експериментах, зернистості, розмитті та частковому зникненні тіла. Цей напрям досліджує межі сприйняття через візуальні сліди та порушені наративи, часто граючи з абстракцією, модою та експресіонізмом.

- Концептуальна та критична практика, де мова, процес та сам статус зображення стають ядром роботи. Тут Франк Жерар досліджує пам'ять, зникнення та крихку онтологію цифрового творення, розширюючи дослідження за межі візуального поля до рефлексивних та системних форм.

Джерела його натхнення варіюються від радикалізму мінімалістичного мистецтва до поп-арту та сюрреалізму. Франк Жерар працює з фотографією, генеративним мистецтвом (штучним інтелектом), векторним мистецтвом та цифровим живописом. Його роботи часто є результатом гібридизації цих технік [15].

Окрім своєї художньої діяльності, Франк Жерар співпрацює з брендами розкоші, моди та розваг, створюючи витвори мистецтва на замовлення, фотосерії та вражаючі графічні візуальні ефекти, які перетворюють його експериментальну мову на захопливі культурні об'єкти.

Разом ці три осі утворюють цілісну та розвиваючуся візуальну систему, де межі між реальністю та кодом, присутністю та відсутністю, зображенням та сигналом розчиняються в єдиній, спрямованій у майбутнє естетиці.

Отже, основними характеристиками концептуальної fashion-фотографія є:

- переважання наративу, наявність метафори або інших контекстів, не пов'язаних із тенденціями повсякденної чи високої моди;
- значна увага приділяється композиції, освітленню, локації, макіяжу та позам моделей, щоб створити певну атмосферу або передати абстрактну концепцію;
- посилений емоційний вплив, намагання викликати емоції, здивування або змусити глядача

Розділ VIII. ТИПОЛОГІЯ СУЧАСНОЇ FASHION-ФОТОГРАФІЇ

замислитися, а не лише побачити як виглядає одяг;

- переважання ідеї: хоча одяг є центральним елементом, він використовується як засіб для вираження концепції, а не як самоціль.

Даний жанр фотомистецтва часто використовується в редакційних статтях модних журналів, рекламних кампаніях та портфоліо фотографів, які прагнуть поєднати моду з образотворчим мистецтвом.

На основі проведеного аналізу виокремлюємо десять основних типів fashion-фотографії (табл. 1). Зауважимо, що формати/жанри зйомки обираються дизайнером і фотографом залежно від задуму і доцільності.

Найрозповсюдженими форматами зйомки є портретна, студійна і вулична.

Табл. 1. Типологія fashion-фотографії

Різновиди		Характерні риси		Застосування фотозображень
I. Fashion-фотографія на основі комерційного підходу				
1	Каталог	за участю моделей	демонстрація продукту з характеристиками або описами; моделі позують з нейтральним виразом обличчя, дозволяючи глядачам зосередитися на одязі і деталях з ракурсів «спереду», «ззаду», вигляд збоку або «3/4»; використання простого, однорідного білого або сірого фону	офіційний сайт дизайнера, соцмережі, виставки, покази, рекламні компанії, друкований та онлайн-формат
		з використанням манекену	демонстрація продукту з характеристиками або описами; використання простого, однорідного білого або сірого фону	
		фотозйомка з ефектом невидимого манекену	дає змогу покупцям повністю зосередитися на продукції; виконують у два етапи – знімок та технологічна постобробка	
2	Lookbook		іміджева зйомка ключових моделей колекції, набір фотографій для демонстрації виробів з передаванням настрою і образу; не передбачає різні ракурси	офіційний сайт дизайнера, соцмережі, виставки, покази, рекламні компанії з включенням позицій-лідерів продаж, або трендових пропозицій для бренду з точки зору прибутку
II. Fashion-фотографія на основі художньо-комунікаційного підходу				
3	Campaign		зйомка рекламної компанії колекції із застосуванням однієї або більше сюжетних ліній, з увагою до образності й настрою, а не до конкретних виробів та їх характеристик	онлайн- та друкована реклама у ЗМІ, банери, зовнішня реклама на білбордах, в метро та інших видах транспорту тощо
4	Редакційна фотографія		фотозображення журнальної якості, створені з пріоритетом художньої виразності, «розповіді» та творчого бачення	публікацій в fashion-журналах та онлайн-платформах
5	Подіумна фотографія		фотозображення із фіксацією демонстраторів моди в динаміці в момент руху подіумом, з демонстрацією не лише кожного виробу, але й емоцій та атмосфери дефіле	публікації на офіційних сайтах організаторів сезонів моди, дизайнерів, у ЗМІ, що висвітлюють покази

АРХІТЕКТОНІКА СОЦІАЛІЗАЦІЇ : ЛЮДИНА В ЛАНДШАФТІ КУЛЬТУРИ

6	Backstage-зйомка		спосіб зафіксувати за лаштунками процес підготовки моделей до показу моди (виконання зачіски, гриму, завершальних дій дизайнера, емоцій, атмосфери тощо)	доповнення промо-компанії колекції разом із каталогом/lookbook/ campaign та подіумною зйомкою
7	Fashion-story		фотозображення, що відображають «розповідь історії», заснованій на сюжеті або кількох сюжетних лініях, стилістиці виробів або локації	промо-публікації в fashion-виданнях та на офіційних ресурсах дизайнера
8	Street style фотографія		фотозображення із фіксацією модних образів у міському середовищі, що демонструють звичайних людей або медійних особистостей, їхній особистий стиль, «розповідаючи» історію індивідуальності та міської атмосфери	публікації, пов'язані із проведенням показів моди та промо-заходів; висвітлення тенденцій моди fashion-виданнями та онлайн-платформами
9	Презентації з елементами	інсталяція	фіксація моделей-демонстраторів як складової просторової композиції із залученням творів образотворчого мистецтва та інших виробів і об'єктів, текстової та візуальної інформації, об'єднаних художньою ідеєю щодо створення умовного середовища із зануренням в естетику бренду	офіційні сайти показів моди, дизайнера, соцмережах, рекламні публікації у ЗМІ в друкованому та онлайн форматах
		перформанс	фотозображення, при якому фокус уваги спрямований як на дизайнерську інновацію, так і на захоплююче шоу/діяство із сюжетною лінію та режисерським задумом	офіційні сайти показів моди, дизайнера, соцмережі, рекламні публікації у ЗМІ в друкованому та он-лайн форматах
10	Концептуальна fashion-фотографія		фотографічні зображення, що доносять дослідження і відображення ідей, думок, поглядів через моду з використанням цифрових технологій, експериментів з техніками та образами, не завжди орієнтованими на реальні вироби	публікації про моду а сучасні тенденції в культурологічному, філософському, мистецтвознавчому аспектах у fashion-виданнях та онлайн-платформах, на офіційних сайтах дизайнерів
Формати/жанри зйомки				
11	Портретна зйомка		фотознімки із відображенням сутності особистості людини, її виразних зовнішніх і внутрішніх якостей завдяки виразу обличчя та позі, ефективному освітленню, композиції, фону	публікації з висвітленням промо-заходів, редакційні статті, соцмережі
12	Студійна зйомка	предметна – у кадрі лише виріб за участю демонстраторів одягу, взуття, ювелірних виробів тощо	зйомка в студії з налаштуванням необхідного характеру освітлення, фону, з продуманими ракурсами, зі специфічними ефектами	каталог, lookbook, публікації в редакційних статтях, у ЗМІ, соцмережах тощо

13	Вулична зйомка	фотозображення урізних повсякденних ситуаціях, де демонстрація одягу відходить на другий план, основна увага – спосіб життя, його цінні миті, невимушений ста	промо-публікації в fashion-виданнях та на офіційних ресурсах дизайнера

Висновки та перспективи подальших досліджень. У ході дослідження fashion-фотографію розглянуто як багаторівневу систему візуальних практик, що функціонує в сучасному культурному та медійному просторі на перетині мистецтва, дизайну, реклами й масової культури. Встановлено, що fashion-фотографія не обмежується роллю інструмента візуалізації одягу, а виконує важливі художні, комунікаційні та репрезентативні функції, формуючи образи, смисли та ціннісні орієнтири модної індустрії.

У результаті аналізу сучасної практики та наукових підходів обґрунтовано доцільність типологізації різновидів fashion-фотографії за домінантним підходом до створення зображення – комерційним та художньо-комунікаційним, що корелює з культурно-мистецькою та маркетинговою площинами презентації модного продукту. Такий підхід дозволяє систематизувати формати fashion-зйомки з урахуванням їхніх функціональних, художніх і комунікаційних характеристик.

До різновидів fashion-фотографії, сформованих у межах комерційного підходу, віднесено: каталожну зйомку (зокрема з використанням моделей, манекенів і технології invisible mannequin), орієнтовану на предметну демонстрацію виробу, та lookbook, що виконує іміджево-презентаційну функцію і слугує інструментом просування дизайнерської колекції. Ці формати зосереджені на чіткості подання форми, конструкції, фактури та посадки одягу і спрямовані на оптимізацію сприйняття продукту споживачем у середовищі онлайн- та офлайн-продажів.

Тоді як до різновидів fashion-фотографії художньо-комунікаційного спрямування можна віднести: campaign, редакційну fashion-фотографію, подіумну фотографію, backstage-зйомку, fashion story, а також концептуальні та перформативні формати презентації моди. Вони характеризуються домінуванням ідеї, нарративу, емоційного впливу та авторського висловлювання і реалізують завдання художньої інтерпретації моди, формування іміджу бренду та візуалізації культурних і соціальних смислів.

Узагальнення матеріалу засвідчило, що формати та жанри fashion-зйомки (портретна, студійна, вулична) не існують ізольовано, а виступають універсальними інструментами реалізації різновидів fashion-фотографії, адаптуючись до конкретних комунікаційних завдань – від комерційної презентації виробу до створення складних візуально-нарративних структур. Таким чином, сучасна fashion-фотографія постає як динамічна система, у якій комерційні та художньо-комунікаційні стратегії взаємодіють, а не протиставляються.

Особливе значення має педагогічний аспект систематизації різновидів fashion-фотографії. Чітке розмежування підходів, форматів і жанрів сприяє формуванню у майбутніх дизайнерів і фотографів цілісного візуального мислення, усвідомленого вибору засобів художньої виразності та розуміння відповідності між творчим задумом і комунікаційною метою зйомки.

Перспективи подальших досліджень пов'язані також із вивченням трансформацій fashion-фотографії в умовах цифровізації та розвитку соціальних мереж, онлайн-платформ, fashion-film і гібридних форматів презентації моди. До цього ряду можна додати й аналіз впливу алгоритмічних механізмів поширення зображень на формування візуальних стандартів і типології fashion-фотографії, а також дослідження її ролі у відображенні процесів сталого розвитку, інклюзивності та переосмислення тілесності й культурної ідентичності в сучасному візуальному середовищі.

Список використаної літератури:

1. Грайливий абсурд: презентація KSENIASCHNAIDER на Ukrainian Fashion Week. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/kubi-ta-grayliviy-absurd-prezentaciya-kseniaschnaider-na-ukrainian-fashion-week-osin-zima-2024-2025-58340.html>
2. Дихнич Л. Творчий процес backstage як практика fashion-дизайну. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2023. № 48. С. 169-170. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282480>
3. Дихнич Л. П. Комунікаційні стратегії у презентаційних практиках костюма: історичний розвиток і сучасні тенденції : дис. ... д-ра миств.: 17.00.17. Київ : КНУТД, 2025. 63 с.
4. Ендорфіновий бустер: the COAT представляє нову колекцію URL: <http://orest.com.ua/fashion/endorfinoviy-buster-the-coat-predstavlyaye-novu-kolekciyu>
5. Кацаєва Ю. Усвідомлений підхід до моди: українські sustainable бренди. URL: <https://lady.tochka.net/ua/93128-osoznannyy-podkhod-k-mode-gde-iskat-ukrainskie-sustainable-brendy/>
6. Мрії про море: як пройшла презентація TG Botanical на Ukrainian Fashion Week. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/nichni-progulyanki-tg-botanical-pokazali-novu-kolekciyu-na-ufw-58346.html>
7. Найяскравіші модні перформанси на Ukrainian Fashion Week: OMELIA, ШИПЕЛИК, PLNGNS. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/nyayaskravishi-modni-performansi-na-ukrainian-fashion-week-omelia-shipelik-plngns-58355.html>
8. Скліаренко Г. Я. Інсталяція. Енциклопедія Сучасної України / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. URL: <https://esu.com.ua/article-12358>
9. SS26: TG Botanical презентація. URL: <http://fashionweek.ua/uk/news/ss26-tg-botanical-prezentatsiya/>

10. Татаренко-Русс І. Ukrainian Fashion Week SS26: покази під сирени, весілля на подіумі й сукні з кропиви. URL: <https://nv.ua/ukr/life/krasa-ta-moda/moda-2025-yak-proyshiv-ukrainian-fashion-week-ss26-naycikavishi-kolekciji-foto-50544666.html>
11. Шаповал А. Як фотографія стала мистецтвом. Ч. 2: Художня та концептуальна фотографія. URL: <https://gallery101.com.ua/photo-history2/>
12. Andranikian S. A. Guide to Choosing the Perfect Portrait Lens. URL: <https://www.bhphotovideo.com/explora/photography/buying-guide/a-guide-to-choosing-the-perfect-portrait-lens>
13. Bakker M. How to Use Ghost Mannequin for eCommerce Success. URL: <https://bright-river.com/how-to-use-ghost-mannequin-for-ecommerce-success/>
14. Cochrane L. Strike a Pose: How Street-Style Photography Stole Fashion Week. URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2017/oct/06/strike-a-pose-how-street-style-photography-stole-fashion-week>
15. Franck G. Franck Gérard, 1969 AI Retro Creations. URL: <https://www.Tutta.rtpitturascul.turapoesia.musica.com/2024/08/Franc-Gerard-Ai-Art.html>
16. Fran Gomez de Villaboa. Artist Details. URL: <https://canvas-club.com/profile/francisco-gomez-de-villaboa/>
17. How to Create Invisible Ghost Mannequin Photography. URL: <https://cutoutpartner.com/ghost-mannequin-photography/>
18. Invisible Mannequin Technique in Fashion Photography. URL: <https://avisualstudios.es/en/invisible-mannequin-technique-in-fashion-photography/>
19. Karaicic N. Fashion Photography by Nhu Xuan Hua. 2019. URL: <https://www.minus37.com/2019/02/15/nhu-xuan-hua-eternal-inspiration-from-the-human-form/>
20. Kim E. Why Bill Cunningham Was the Master of Street Style. URL: <https://www.sleek-mag.com/article/bill-cunningham-street-style/>
21. Kosin J. Talks Jackie Kennedy and His Favorite Fashion Show. URL: <https://www.harpersbazaar.com/culture/features/a3428/bill-cunningham-92y/>
22. Lopez A., Hine A., Hudson S. Bring Narratives to Life with Editorial Photography. URL: https://www.adobe.com/gr_en/creativecloud/photography/discover/editorial-photography.html
23. Mathpal A. 9 Fashion Photography Concepts to Spark Your Creativity. URL: <https://www.wallpics.com/blogs/news/9-fashion-photography-concepts-to-spark-your-creativity>
24. Mazza B. A Day on a Fashion Photoshoot Set: What Happens Hour by Hour. URL: <https://glamobserver.com/a-day-on-a-fashion-photoshoot-set-what-happens-hour-by-hour/>
25. Medill K. The Evolution of Portrait Photography: From Studio to Environmental Portraits. URL: <https://www.rmcd.edu/blog/the-evolution-of-portrait-photography-from-studio-to-environmental-portraits/>
26. Mower S. Richard Quinn Fall 2025 Ready-to-Wear. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2025-ready-to-wear/richard-quinn>
27. Ngala F., Rivera G. Fashion Photography Tips. URL: https://www.adobe.com/gr_en/creativecloud/photography/discover/fashion-photography.html
28. Oasis Effect: Harpe Bazaar. URL: <https://www.Harpersbazaar.com/fashion/photography/a65171580/oasis-effect/>
29. Peres M. R. Focal Encyclopedia of Photography. Oxford : Focal Press (Elsevier), 2007. 341 p.
30. Professional Portrait Techniques. Eastman Kodak Company. Rochester, New York, 1973. 68 p.
31. Thomas M. We All Get Dressed for Bill: The Street Photographer Who Captured New York's Sartorial Spirit. URL: <https://www.theguardian.com/film/2023/dec/13/bill-cunningham-new-york-documentary-fashion-photography>
32. UPCYCLE FASHION SHOW. URL: <https://www.instagram.com/p/DLXOFG5s-sH/>
33. Vogue x Swarovski 2023. URL: <https://www.behance.net/gallery/179172285/Vogue-x-Swarovsk>

References

1. Hrailivyi absurd: prezentatsiia kseniaschnaider na Ukrainian Fashion Week. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/kubi-ta-grayliviy-absurd-prezentatsiya-kseniaschnaider-na-ukrainian-fashion-week-osin-zima-2024-2025-58340.html>
2. Dykhnych L. Tvorchyi protses backstage yak praktyka fashion-dyzainu. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo»*, 2023. № 48. S. 169-170. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282480>
3. Dykhnych L. P. Komunikatsiini stratehii u prezentatsiinykh praktykakh kostiuma: istorychnyi rozvytok i suchasni tendentsii : dys. ... d-ra mystv.: 17.00.17. Kyiv : KNUTD, 2025. 63 s.
4. Endorfinovyi buster: the COAT predstavliaie novu kolektsiiu URL: <http://orest.com.ua/fashion/endorfinoviy-buster-the-coat-predstavlyaye-novu-kolekciyu>
5. Katsaieva Yu. Usvidomlenyi pidkhid do mody: ukrainski sustainable brendy. URL: <https://lady.tochka.net/ua/93128-osoznannyi-podkhod-k-mode-gde-iskat-ukrainskie-sustainable-brendy/>
6. Mrii pro more: yak proishla prezentatsiia TG Botanical na Ukrainian Fashion Week. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/nichni-progulyanki-tg-botanical-pokazali-novu-kolekciyu-na-ufw-58346.html>
7. Naiaskravishi modni performansy na Ukrainian Fashion Week: omelia, shypelyk, plngns. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/nayyaskravishi-modni-performansi-na-ukrainian-fashion-week-omelia-shipelik-plngns-58355.html>
8. Skliarenko H. Ya. Instaliatsiia. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy / redkol.: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. H. Zhelezniak [ta in.]. Kyiv : In-t entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2011. URL: <https://esu.com.ua/article-12358>
9. SS26: TG Botanical prezentatsiia. URL: <http://fashionweek.ua/uk/news/ss26-tg-botanical-prezentatsiya/>
10. Tatarenko-Russ I. Ukrainian Fashion Week SS26: pokazy pid syreny, vesillia na podiumi y sukni z kropyvy. URL: nv.ua/ukr/life/krasa-ta-moda/moda-2025-yak-proyshiv-ukrainian-fashion-week-ss26-naycikavishi-kolekciji-foto-50544666.html
11. Shapoval A. Yak fotohrafia stala mystetstvom. Ch. 2: Khudozhnia ta kontseptualna fotohrafia. URL: <https://gallery101.com.ua/photo-history2/>

Розділ VIII. ТИПОЛОГІЯ СУЧАСНОЇ FASHION-ФОТОГРАФІЇ

12. Andranikian S. A. Guide to Choosing the Perfect Portrait Lens. URL: <https://www.bhphotovideo.com/explora/photography/buying-guide/a-guide-to-choosing-the-perfect-portrait-lens>
13. Bakker M. How to Use Ghost Mannequin for eCommerce Success. URL: <https://bright-river.com/how-to-use-ghost-mannequin-for-ecommerce-success/>
14. Cochrane L. Strike a Pose: How Street-Style Photography Stole Fashion Week. URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2017/oct/06/strike-a-pose-how-street-style-photography-stole-fashion-week>
15. Franck G. Franck Gérard, 1969 AI Retro Creations. URL: <https://www.Tutta.rtpitturascul.turapoesia.musica.com/2024/08/Franc-Gerard-Ai-Art.html>
16. Fran Gomez de Villaboa. Artist Details. URL: <https://canvas-club.com/profile/francisco-gomez-de-villaboa/>
17. How to Create Invisible Ghost Mannequin Photography. URL: <https://cutoutpartner.com/ghost-mannequin-photography/>
18. Invisible Mannequin Technique in Fashion Photography. URL: <https://avisualstudios.es/en/invisible-mannequin-technique-in-fashion-photography/>
19. Karaicic N. Fashion Photography by Nhu Xuan Hua. 2019. URL: <https://www.minus37.com/2019/02/15/nhu-xuan-hua-eternal-inspiration-from-the-human-form/>
20. Kim E. Why Bill Cunningham Was the Master of Street Style. URL: <https://www.sleek-mag.com/article/bill-cunningham-street-style/>
21. Kosin J. Talks Jackie Kennedy and His Favorite Fashion Show. URL: <https://www.harpersbazaar.com/culture/features/a3428/bill-cunningham-92y/>
22. Lopez A., Hine A., Hudson S. Bring Narratives to Life with Editorial Photography. URL: https://www.adobe.com/gr_en/creativecloud/photography/discover/editorial-photography.html
23. Mathpal A. 9 Fashion Photography Concepts to Spark Your Creativity. URL: <https://www.wallpics.com/blogs/news/9-fashion-photography-concepts-to-spark-your-creativity>
24. Mazza B. A Day on a Fashion Photoshoot Set: What Happens Hour by Hour. URL: <https://glamobserver.com/a-day-on-a-fashion-photoshoot-set-what-happens-hour-by-hour/>
25. Medill K. The Evolution of Portrait Photography: From Studio to Environmental Portraits. URL: <https://www.rmcad.edu/blog/the-evolution-of-portrait-photography-from-studio-to-environmental-portraits/>
26. Mower S. Richard Quinn Fall 2025 Ready-to-Wear. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2025-ready-to-wear/richard-quinn>
27. Ngala F., Rivera G. Fashion Photography Tips. URL: https://www.adobe.com/gr_en/creativecloud/photography/discover/fashion-photography.html
28. Oasis Effect: Harpe Bazaar. URL: <https://www.Harpersbazaar.com/fashion/photography/a65171580/oasis-effect/>
29. Peres M. R. Focal Encyclopedia of Photography. Oxford : Focal Press (Elsevier), 2007. 341 p.
30. Professional Portrait Techniques. Eastman Kodak Company. Rochester, New York, 1973. 68 p.
31. Thomas M. We All Get Dressed for Bill: The Street Photographer Who Captured New York's Sartorial Spirit. URL: <https://www.theguardian.com/film/2023/dec/13/bill-cunningham-new-york-documentary-fashion-photography>
32. UPCYCLE FASHION SHOW. URL: <https://www.instagram.com/p/DLXOFG5s-sH/>
33. Vogue x Swarovski 2023. URL: <https://www.behance.net/gallery/179172285/Vogue-x-Swarovski>

UDC 7.012:001

TYPOLOGY OF CONTEMPORARY FASHION PHOTOGRAPHY

The qualification research focuses on the systematization and typological analysis of contemporary fashion photography based on its functional, visual, and communicative characteristics. The study identifies and characterizes ten main types of fashion photography, structured according to two key approaches: commercial and artistic-communicative.

The commercial approach includes catalog photography and lookbook formats, which are primarily aimed at presenting garments, emphasizing design details, and supporting brand sales strategies. The artistic-communicative approach encompasses advertising campaigns, editorial photography, runway and backstage photography, fashion stories, street style photography, presentations with elements of performance and installation, and conceptual fashion photography. These formats prioritize imagery, narrative construction, emotional impact, and the creation of symbolic meanings rather than the direct promotion of individual products.

The research clarifies the distinctive visual features of each type, such as compositional principles, the role of models or mannequins, the use of location or studio settings, and the degree of staging or spontaneity. Particular attention is given to the fields of application of fashion photographs, including official brand platforms, fashion media, advertising environments, and digital communication channels.

The results contribute to a clearer understanding of contemporary fashion photography as a multifaceted system of visual practices that reflects current trends in fashion communication and the transformation of visual culture.

Key words: fashion photography, typology, commercial approach, artistic and communicative approach, catalog photography, lookbook, advertising campaign, editorial photography, backstage photography, street style, fashion story, conceptual fashion photography, fashion communication



Рис.1. Сезонний каталог інтернет-магазину бренду Krisstel. Осінь 2025 [19]

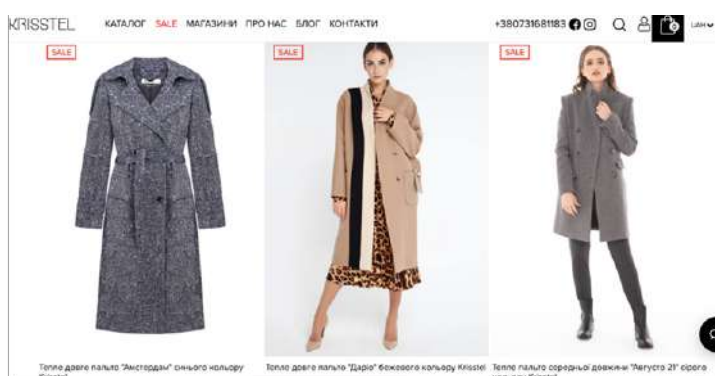


Рис.2. Сезонний каталог інтернет-магазину бренду Krisstel. Осінь 2025 [19]

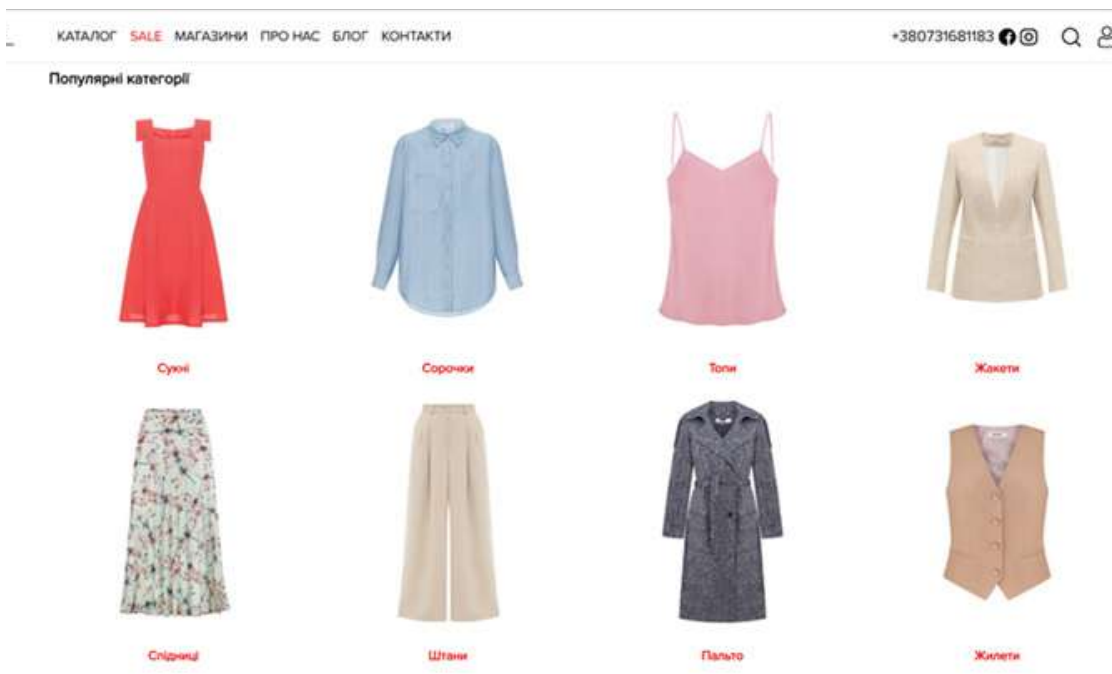


Рис.3. Популярні категорії товарів інтернет-магазину бренду Krisstel, Україна 2025. Фотозйомка засобами невидимого манекену [19]



Рис.4. MELMANA. MELMANA: Save Yourself Collection Lookbook. Київ, 2021 [5]



Рис.5. Фото: Денис Маноха для the COAT (Для мексиканського L'Officiel, 2021). (Ендорфіновий бустер: the COAT, 2023).[4]



Рис.6. Редакційна фотозйомка Vogue x Swarovski, 2023 Фотограф/Ретуш: Нгуєн Вїнь Кхуонг. [33]



Рис.7. Подіумна зйомка з показу колекції PCYCLE FASHION, КНУКіМ, 2024. Фото з сайту https://www.instagram.com/p/DLXOFG5s-sH/?img_index=4



Рис.8. Фотограф: Фран Гомес де Вільябоа, Велика Британія
Рис. Backstage показу колекції Richard Quinn осінь 2025, Лондон [16]



Рис.9. TG Botanical. Колекція «Мрії про море» осінь-зима 2025/26 [6].



Рис.10 Фотозображення у концепції fashion story «Ефект оазису». Журнал HARPERSBAZAAR, липень 2025, Бразилія: а) Сукня Louis Vuitton; б) сукня Gucci; в) Топ і спідниця Giorgio Armani; г) топ и лосіни Balenciaga; д) сукня Fendi. Фотограф: Даріо Кателлані; стилістика Стелла Грінспен, модель: Розалліке Фукс; зачіска: Метью Сосновські, Davines; макіяж: Тейлер Тредвелл; продюсер: Майкл «Скіні» Пауер, Cowboys an Indians [28]



Рис.11. Презентація KSENIASCHNAIDER на Ukrainian Fashion Week осінь-зима 2025/2026. Фото: Юрій Яцкулич[8]



Рис.12. TG Botanical. Презентація колекції весна-літо 2026: Фото: Юрій Яцкулич.[9]



Рис.13. Білл Каннінгем. Street style для видання «Нью-Йорк Таймс» [31]



Рис.14. Білл Каннінгем знімає на вулиці Нью-Йорка, у сцені з документального фільму 2010 року «Білл Каннінгем, Нью-Йорк». Фото: First Thought Films [31.]



Рис.15. Презентація OMELIA на Ukrainian Fashion Week. Фото: Юрій Яцкулич [7]

Рис.16. GARTUVALNYA. Презентація колекція «Русалка Дністрова». [10]



Рис.17. OUSTOVIT. Презентація колекції «Зв'язок». Фото: Vlad Savemyvision [10]



Рис.18 Франк Жерар. Fashion-фотографії як складові ретро-творів, виконаних на основі цифрових технологій та штучного інтелекту. Франція, 2024 [15]

Матеріал надійшов до редакції 5.12.2025
Отримано після доопрацювання 3.01.2026
Прийнято до друку 4.02.2026

Igor BRAJLKO – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри дизайну і технологій, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
<http://orcid.org/0000-0002-9322-5158>
igorestel@gmail.com

Ihor BRAYLKO – PhD candidate, Department of Design and Technology, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

РОЗДІЛ IX. ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНИХ ОСНОВ ДИЗАЙНУ
ЗАЧІСКИ В УКРАЇНІ В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Представлено комплексне дослідження трансформації професійних засад дизайну зачіски в Україні протягом кінця XIX – початку XXI століття. Аналіз еволюції перукарського мистецтва розглянуто не лише як зміну естетичних уподобань, а й як складний процес взаємодії технологічних інновацій, соціокультурних чинників та глобальних модних парадигм. Висвітлено синергію між дизайном зачіски та дизайном одягу, особливості взаємодії цих елементів у створенні цілісного художнього образу, висвітлено естетичні складові образу. Значна увага приділяється дослідженню таких професійних контекстів як формування фантазійного образу та розвиток авангардної зачіски, що відображає рівень майстерності та креативності в галузі. Особлива увага акцентується на адаптації світових трендів до українського культурного простору в різні історичні періоди, диференціації між уніфікованим образом «радянської жінки» та збереженню національних традицій у зачісці української жінки з елементами етностилю.

Ключові слова: дизайн зачіски, форма зачіски, формотворення, методи формотворення, композиція, художній образ.

Актуальність дослідження. Сучасний світ перукарської майстерності у синергії з дизайнерськими колекціями одягу звертається до широкого ряду мистецьких і культурних наративів, до національних традицій, історичних мотивів та авангардних рішень. Ці процеси відображають не лише модні тренди, а й глибокі культурні погляди, ідентичність та прагнення до унікальності. Актуальність представленого дослідження зумовлена тим, що історія становлення дизайну зачіски, попри її значний вплив на формування культурного та естетичного контексту, залишається недостатньо вивченою в науковому аспекті та потребує глибокого аналізу й виявлення основних етапів розвитку. Дослідження заповнює цю прогалину, пропонує теоретичне осмислення вітчизняного досвіду дизайну зачіски як невід’ємної складової світової індустрії краси. Робота дозволяє простежити шлях від ремісничого підходу до формування високотехнологічної креативної індустрії, що базується на наукових методах моделювання та індивідуалізації образу. Закономірності циклічності моди та визначені специфічні риси української школи дизайну зачіски сприяли збереженню національної ідентичності в умовах глобалізації. Систематизація архівних матеріалів періодичних видань на теренах України та професійних методик дизайну зачіски відображають динаміку професійного становлення галузі. Аналіз зачіски, як засобу культурної самоідентифікації, зосереджено на функціональних характеристиках і образних трансформаціях у різні історичні періоди кінця XIX – третини XXI століття.

Огляд останніх публікацій за темою дослідження. Аналіз поняття особистого стилю та дослідженні взаємодії його ключових модних елементів, таких як костюм, зачіска та грим представлено у праці А. Варивончик. Основна увага авторки приділяється вивченню креативних підходів до формування особистого стилю сучасної людини, враховуючи гармонійне поєднання зазначених компонентів. Погоджуємося з авторкою у тому, що взаємозв’язок між костюмом, зачіскою та гримом сприяє створенню єдиного та автентичного особистого стилю, і ці три елементи разом формують візуальне уявлення про особистість, її настрій, професію та культурну ідентичність [2; 22]. Досліджуючи зачіску як модний елемент створення особистого стилю, авторка доводить, що сучасна людина експериментує з різною довжиною волосся та кольорами залежно від соціальних та культурних аспектів, а також для відображення внутрішніх трансформацій [2; 26].

Модний образ у контексті fashion image розглядає В. Шкурко і трактує цю категорію як створення зовнішнього іміджу людини на основі останніх тенденцій у світі моди, що вважається найбільш популярним у певний період часу (fashion-season). Цей образ включає в себе одяг та аксесуари, зачіску та макіяж. Обираючи ці елементи, учасник моди виражає свою індивідуальність і створює особистісний привабливий образ. Авторка зазначає, що зачіска й макіяж часто доповнюють і підкреслюють флеш-образ, хоча іноді можуть домінувати над одягом. Проектування зачіски та макіяжу, як складників яскравого образу, що має стати популярним продуктом у публіки, не можливе без виявлення та врахування циклічності розвитку певних структурно-композиційних елементів, а також стилістичних особливостей цих елементів [26; 157].

Питанням проектування індивідуального образу споживача приділяли увагу в своїх дослідженнях Л. Дихнич та А. Харченко. Беручи до уваги потреби естетичного і психологічного характеру, авторами розроблено базові рішення жіночих образів різного призначення. Визначальним прийомом у проектуванні модних образів став синтез стилів за двома основними напрямками: образ як варіативна система, що складається з багатоелементних складових із тимчасовим зв'язком між ними, коли поєднання відбувається за рахунок компонування окремих видів одягу в комплект; та образ як цілісна система, де синтезовані елементи чи деталі знаходяться у постійному зв'язку між собою, коли поєднання може відбуватися за рахунок застосування художніх прийомів дизайну в межах одного предмету одягу [4; 93]. Поєднання двох-трьох стилів в одному образі відбувалося з урахуванням комплексу складових – одяг, взуття, зачіска, макіяж, аксесуари [4; 97].

Аналіз літератури виявив, що процес створення зачіски здебільшого розглядається авторами як складова образу, іміджу, тощо. Увагу зосереджено на загальних тенденціях або окремих періодах, залишаючи недостатньо висвітленими питання динаміки розвитку професійних основ дизайну зачіски в Україні в контексті світових процесів. Особливо відчувається брак комплексних досліджень, що інтегрують соціокультурні, технологічні та естетичні аспекти, а також диференціюють вплив політичних режимів на формування образу зачіски. На особливу увагу заслуговують процеси становлення професійного перукарського мистецтва в Україні, потребують ретельного вивчення сучасні тенденції в дизайні зачіски, а також обґрунтування і апробації прийомів реалізації актуальних стильових напрямів у створенні образів зачіски різного призначення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зачіска як засіб культурної самоідентифікації.

Здавна в культурі різних народів світу волосся надавали особливого значення. Звичаї та обряди, пов'язані з волоссям, відображали віру наших предків у його надзвичайну силу. Здатність волосся швидко рости в уявленнях давніх людей зближувала його з рослинністю. Недарма в українській мові поширені такі порівняння людини: «росте як бур'ян при дорозі», «дівчина – як калина», «синочки – як дубочки», «голівка – як маківка», «скрипить як старе дерево». Вигляд волосся (його густота, довжина, охайність, колір) вказували на приналежність до дикого світу природи чи культурного світу людини. Не випадково більшість міфологічних істот (чорт, водяник, дідько, лісовик, мавка) мають довге, розкуйовджене волосся, густий волоссяний покрив по тілу, що символізує їх приналежність до потойбічного світу. Водночас людське волосся охайно зачесане та підстрижене – ознака цивілізованого суспільства. Волосся часто ставало засобом магічного впливу. Щоб застерегтись від причарування, заборонялось користуватися чужим гребінцем і позичати свій. Волосся, що випало, не можна було викидати на вулицю, щоб його не розніс вітер і не боліла голова [1].

Розповсюдженими були дівочі ворожіння з використанням гребінця. У ніч під Новий рік чи під Різдво потрібно було покласти гребінець під подушку, вважалося, що суджений увісні прийде косу чесати. Також вірили, що як покласти гребінець на горище, то за кольором волосини на ньому можна буде визначити, якої «масті» зустрінеться чоловік. Дівчата ходили опівночі до хліва й у темряві торкались рукою до худоби: якщо натрапляли на шерсть, вірили, що зустрінеться чоловік багатий, якщо на роги чи зуби – бідний. Ідеальною жіночою зачіскою, за народними уявленнями, була «голівка гладка» – акуратно зачесана голова з волоссям, заплетеним в одну чи дві коси (Рис. 1). У волосся вплітали кольорові стрічки, на свято дівчата одягали віночки, пов'язували голову широкою стрічкою. У Карпатах прикрашали волосся пір'ям. Статус заміжньої жінки зобов'язував її тримати волосся покритим. Приховане головним убором волосся жінки свідчило, що вона заміжня. Неприпустимою була її поява на людях простоволосою, «голомозою». У Середньовіччі існувала навіть лайка – «баба-простоволоска», що позначала аномальну, неадекватну поведінку жінок. Із розпущеним волоссям, за народними уявленнями, ходили лише відьми і чаклунки, та й то уночі. Звільнення від першого волосся було одним із початкових етапів входження новонародженого у світ людей. Такий ритуал називався «пострижини». Він відбувався, коли дитині виповнювався рік, і позначав її прилучення до роду, суспільства. У шість-сім років дітей постригали «на стать». Запрошена батьками жінка, що звалася «сахнівна», заплітала дівчинці волосся в коси. Хлопчика ж стригли і саджали на коня. Важливу роль відводили волоссям у весільних обрядах. Перед весіллям, у суботу вранці, «розплітали молоду», мати мила їй водою із зіллям коси, розчісувала їх, а дівчата сиділи за столом і співали. Це символізувало прощання дівчини з дівочтвом. Після весілля молода переходила до роду молодого, і сила, якою наділялось волосся, відтепер мала належати йому [1].

Найпоширенішою зачіскою українок у давнину була коса – одна або декілька. Незаміжні не покривали голову, а заміжні – одягали хустки, перемітки, очіпки тощо. Коса у давнину вважалася ознакою краси й цноти. У народі говорили: «Нема коси – нема краси». Після того як дівчина виходила заміж, її косу або розплітали, або обрізали волосся, а голову покривали хусткою або очіпком. Вийти на люди після одруження з непокритою головою вважалося гріхом. У віці 5-6 років хресні мами заплітали дівчаткам перші коси. Це був важливий ритуал, який називався «заплітини». Волосся заплітали по-особливому – з чотирьох боків, з лоба, з потилиці, від вусок. На весілля часто заплітали одну або дві коси й викладали у вигляді віночка. Проділ робили рівний, ділили волосся на дві частини, іноді плели колоски. Проте поширенішим варіантом була рівна гладка зачіска. У різних регіонах зачіски відрізнялись. На Галичині часто заплітали чотири коси – дрібушки. На весілля зачіски доповнювали пишними віночками, у повсякденному житті могли вплітати стрічки чи живі квіти. Колись був звичай, що парубки дарували своїм коханим тричі на рік кольорову стрічку як нагадування про те, щоб вони

дбали про свою косу [16]. Найвідомішою українкою, яка носила косу, була Леся Українка, феміністка, письменниця, громадянська активістка (рис. 2-4).

Отже, сукупність характеристик двох традиційних українських способів вбирати волосся вказували на приналежність до української народної культури і дозволяли ідентифікувати родинний статус, рід занять, наслідування звичаїв і традицій українського селянства.

Функція та образ зачіски періоду 1940-1980-х рр. в Україні.

«У Радянському Союзі простим громадянам було важко одягатися модно і зі смаком. Асортимент одягу та супутніх додатків – головних уборів, взуття, аксесуарів – був обмеженим і неякісним. Споживачі в радянській Україні купували одяг не за вимогами моди, а через його зношеність. Масовому споживачеві нав'язали «культуру бідности», згідно з якою модні новації сприймали як відхилення від прийнятої норми», – зазначає дослідниця української моди З. Тканко [21]. Перукарська справа в Україні у радянські часи, як і більшість сфер життя в тодішній Українській РСР (УРСР), була підпорядкована радянській ідеології та державній плановій економіці, що поєднувала післявоєнне відновлення з рисами західної моди, які проникали через так звану «залізну завісу».

На сторінках тогочасних видань в Україні, зокрема, Календар «Золотий колос» (Львів), «Радянська жінка» (Київ) бачимо жіночі зачіски 1940-1950-х рр. (рис. 6-8), а також рекламу засобів догляду за волоссям (рис. 5). Зачіски мають пишні форми, укладання орієнтовано на модне в останні десятиліття 1920-1930-х рр. голлівудське укладання, що зародилося у той час, коли кіноіндустрія переживала свій «золотий вік». Поява звукового кіно привернула більше уваги до зовнішнього вигляду акторів, і стиль зачісок почав відігравати важливу роль у створенні образів. У той період на заході також застосовували нові технології для укладання волосся, що дозволили стилістам експериментувати і створювати зачіски, які виглядали природно і елегантно. Однак, зафіксувавши в жіночих образах на вказаних нижче ілюстраціях вплив образів голлівудських актрис пам'ятаємо, що реальний стан рівня життя радянських людей і їх зовнішній вигляд відрізнявся від показових фото і публікацій, що транслювали образи благополуччя жінки-трудівниці.

Образ в цілому і одяг українців та й усього населення СРСР у сталінські часи складно назвати модним. Він виразно відрізнявся від західноєвропейських стандартів. Утім сім'ї партійного та військового керівництва, а також дипломати, актори не потрапляли під жорстку уніфікацію зовнішнього вигляду – еліта мала змогу вбиратися вишуканіше. У важких умовах було прийнято виглядати скромно і практично. Одноманітність вбрання радянських людей не вважали поганим тоном. Навпаки – поганим тоном було виокремлюватись. Коли рівень життя у СРСР почав зростати, вбрання більше відповідало світовим модним тенденціям. У журналі «Радянська жінка» (1957 р.) уже публікували моделі паризьких модельєрів. У часи «хрущовської відлиги» закордонна мода почала активніше проникати у СРСР. У 1956 році делегацію Міністерства торгівлі СРСР відрядили в Париж, щоб набула досвіду у сфері виготовлення модного одягу. Пізніше, починаючи з 1960-х, радянські модельєри постійно брали участь у міжнародних виставках і показах, отримували там медалі та схвальні відгуки преси. Проте вся пишнота, яку створювали тодішні дизайнери, жодним чином не впливала на побутове життя, повсякденний одяг і моду радянських людей [21].

У 1960-1970-ті рр. зачіски стали присвячувати окремі сторінки в жіночих журналах. На (рис. 9) – стаття про модні зачіски у журналі «Радянська жінка» (1964 р.) під назвою «Скромно, красиво». У статті дають поради – яку зачіску зробити випускницям, сімнадцятирічним дівчатам: якщо густа, красива коса – не слід її обрізати, оскільки це найкраща прикраса. Довге волосся пропонують підняти за допомогою стрічки або іншого засобу, або укласти вузлом. «Коли ж волосся не густе, його можна підстригти і зробити скромну, приємну зачіску, яка пасуватиме до обличчя». Якщо волосся пряме, жорстке і неслухняне, пропонують зробити шестимісячну або хімічну завивку, при цьому підстригтися слід не до, а після перманенту, і після завивки – зробити укладання [20].

Цікавим є виклад технології – як користуватися бігудями: «Вимите або змочене волосся накручують на бігуді. Щоб зачіска довше трималася, його змочують відваром льняного насіння або пивом. Бігуді можна зробити самим. Для цього береться смужка міцної тканини завширшки 5 см і завдовжки 15-20 см. У середину кладеться тугий ватний валик, вкритий тканиною і обструганий на машині з усіх боків. На цей валик накрутять пасмо волосся: вільні кінці будуть зав'язками. Накручувати волосся слід невеликими пасмами вгору, до потилиці. Ті, хто носить чубчик, переднє пасмо накручують до лоба. Чубчик дає змогу урівноважити пропорції обличчя» [20].

Ательє мод в Україні у той період точніше і якісніше наслідували тогочасну світову моду. Вони частково забезпечували індивідуальність у вбранні для радянських споживачів. Соціалістична планова економіка не була спроможною швидко змінювати виробничі стандарти щодо наслідування моди. Проте ігнорувати західноєвропейської моди не вдавалося. Її намагалися адаптувати до місцевого покупця, пристосувати до реалій життя і господарювання. У суспільстві пропагували активний і динамічний спосіб життя, подорожі. Це сприяло утвердженню більшої практичності одягу, функціональної універсальності. Чоловіки наслідували в костюмі образи англійських «бітлів» – короткі обтісли піджаки, білі сорочки з вузькою краваткою, штани-бедрівки, розширені донизу, чорне взуття і волосся до плечей [21].

У 1970-х запанував плюралізм стилів – у світі стали популярними класичний, спортивний,

романтичний образи. Поряд із ними в Україні, як і в усьому СРСР, набув популярності фольклорний «народний», «селянський» стиль. Модельєрка А. Дутковська ввела творчі мотиви багатой буковинської традиції у сценічний одяг для вокально-інструментальних ансамблів «Смерічка», «Червона рута», «Черемош». Образи їхніх солістів – відомих зірок Софії Ротару, Назарія Яремчука, Василя Зінкевича – стали символами української естради й мали чималий вплив на сценічну моду 1970-1980-х років [21].

У журналі для жіноцтва «Краса і мода» окремі публікації присвячували зачіскам. Автором статті «Зачіски цього літа» (1970 р.) є перукар Н. Колтунов (рис. 10). Модними зачісками вважали коротку стрижку, волосся до плечей, різноманітні укладки, «ледь хвилясті зачіски». Закцентовано увагу на тому, що коси ніколи не виходять із моди, вони пасують не лише літнім, а й молодим жінкам і дівчатам: укладені віночком навколо голови, підняті тугим вузлом на тім'ї вони надають жіночому образу особливої краси і привабливості. Зазначається, що начоси цього року не модні. Також у статті надано рекомендації щодо форми зачісок, які гармонійно поєднуються з різними формами обличчя: «Пишна зачіска пасує до вузького обличчя. Але до круглого, повного – зачіска може бути пишною лише вгорі, над чолом. Високе чоло прикривають чубчиком. Жінці з довгим носом личить пишна зачіска, з кирпатим – пишна з чубчиком та розчісаними боковими пасмами в напрямі лінії носа. Жінкам з повною і короткою шиєю не можна носити довгого волосся, і, навпаки, пишне подовжене волосся пасуватиме дівчині чи молодій жінці з худю і довгою шиєю» [19]. Зазначається, що на фото представлені нові зачіски майстрів-перукарів м. Києва, серед них зачіска «колокол» без начесу, «вечірня», зачіски з довгого та короткого волосся. Сиве волосся пропонується фарбувати в колір, світліший від природнього, при цьому волосся не повинно бути світлігим, аніж шкіра обличчя і колір очей. Слід відзначити достатньо професійний підхід у порадах жінкам щодо зачісок. Дані поради спираються на природу кольоротипів, а також принципи гармонійного поєднання форми зачіски з природною формою обличчя людини, – тобто на ті базові принципи, які є актуальними і сьогодні.

Зачіски для святкових нагод, де переважають кучері, завитки, локони і хвилі (рис. 11) були показані на конкурсі перукарів Києва. Серед майстрів міста – Н. Кожевнікова, Н. Колтунов, Л. Березанська, С. Ісакова, Н. Штепа та ін. [18].

З інтерв'ю з краєзнавцем Черкащини Б. Юхном дізнаємось про те, що конкурси перукарів активно проводилися не лише у столиці. На сторінках обласної газети «Нова Доба», поміж з'їздами, пленумами та боротьбою за комунізм, друкували таке повідомлення: «Увага! Шановні черкаські! Ласкаво запрошуємо вас відвідати Палац спорту «Спартак», де відбудеться конкурс майстрів перукарської справи на кращу сучасну жіночу і чоловічу стрижку та зачіску». Такі об'яви можна було прочитати на вулицях обласного центру. Це вже фінал. А свій початок перший обласний конкурс краси бере з того часу, коли в лютому 1968 р. постановою обкому профспілки працівників промисловості та комунально-побутових підприємств і облкомунгоспу були визначені умови його проведення. В червні-липні в Черкасах і Умані відбулися міські конкурси майстрів перукарської справи, а переможці з'їхалися до Черкас, щоб продемонструвати своє вміння [17].

У конкурсі виборювали призові місця 17 майстрів жіночої зали та 19 – чоловічої з Черкас, Умані, Сміли, Золотоноші та інших міст. Нелегкі умови конкурсу: потрібно не лише майстерно виконати роботу, а й вкластися у відведений час. Було проведено 5 турів для майстрів чоловічої зали і 4 – для майстрів жіночої зали. Призові місця поділили черкаські та уманські перукарі. Ось прізвища переможців. Серед майстрів жіночої зали: Л. Кауфман – перше місце. Вона виконала вечірню зачіску «Фантазія» і зачіску «Молодіжна театральна» (рис. 12-13). Друге місце поділили В. Попова та Т. П'яникова (обоє з Черкас). Третє місце посіли Н. Константиновська (Черкаси) та Л. Красинцева (Умань).

Місцевим конкурсам перукарського мистецтва був відміряний доволі тривалий вік. Вони проводилися щорічно не лише за радянських часів, але зрідка й у далекій сучасності. На одному з таких – не знаю, чи був він останнім, – пощастило побувати у грудні 1999 року. Називався він у дусі часу: «Гарячі голови – 2000» і проходив у драмтеатрі. Фронтсалонем виступив наш «Леді Стар», а гостями були майстри з Києва і Запоріжжя [17].

Борис Юхно згадує, що одним із найпопулярніших замовлень першої половини 1970-х у жіночих залах перукарень України було: «Мені – як у Мірей Матьє». І лише майстри знали, що оте «як» називається «Паж», а найпродуктивніші столичні – що є ще дуже схожа зачіска «Сессон», яку в провінції перенакли у «Сезон», чим, напевне, засмутили б англійського дизайнера зачісок Відала Сассуна, якби він про це дізнався. На піку популярності «Паж» перебував понад п'ятирічку. Коли наприкінці 1960-х Бріджит Бардо зі своєю «Бабеттою» остаточно виконала еталонну функцію, на деякий час здалося, що радянські жінки взагалі втратили інші орієнтири (рис. 14-15). І стрижки, і манікюр, і косметичні послуги для прекрасної половини у ті часи були задоволенням із цілком прийнятною ціною. Модельні зачіски – «Каприз», «Дебют», «Рапсодія» та кілька інших топових за преїскурантом коштували 2 крб. 60 коп., прості – тепер це називається «підрівняти кінчики – 65 коп. «У «салонах краси» відповідні послуги надавали комплексно, але радянським жінкам того не треба було, бо вони й так красиві, і єдиною сферою вдосконалення зовнішності може бути лише голова, та й то – переважно до 8 Березня», – зазначає Б. Юхно [17].

Із горбачовською «перебудовою», з радикальними змінами в СРСР мода пожвавилася, набула нового імпульсу для розвитку. Популярності набув образ ділових, спортивних людей – образи

класичного, спортивного, фантазійного стилів. Окремо розвивався одяг молодіжних субкультур. У панків – шкіряні чорні куртки та штани, оздоблені металевими бляшками, важке взуття, кольорові зачіски «ірокези», у «металістів» – вузькі шкіряні чорні куртки і штани, футболки з принтами музичних кумирів. Актуальним став стиль «диско» з культом обтісного, блискучого і яскравого одягу з люрексу [21]. У 1980-х рр. молоді люди хотіли бути схожими на рок-зірок або на учасників дискотек. Здається, що тоді діяв принцип: чим більше волосся на голові – тим краще.

Молодь обожнювала дискотеки. Усі чекали їх тиждень за тижнем. Підготовка до дискотеки була ретельною: і вдало нафарбуватися, і зробити начос, і вибрати щось особливе з одягу (останнє було вкрай важко, адже одяг для всіх був однаковим). І, крім цього, ще й хвилювання, чи буде «той самий» і які пісні звучатимуть. У 1980-ті рр. стиль євродиско особливо подобався тодішній молоді. Улюбленими гуртами та виконавцями були Modern Talking, Майкл Джексон, Scorpions, Мадонна, Queen.

Щоб бути модницею, дівчата робили або начос, або хімічну завивку. У першому випадку неможливо було обійтися без лаку для волосся. Його використовували у великій кількості: шарм зачіски полягав у тому, щоб вона міцно трималася. Щодо хімічної завивки, то це процедура, що виконувалася як у салоні краси, так і домашніх умовах. Процес характеризувався тривалістю, бо проходив у кілька етапів: спочатку треба ретельно вимити волосся шампунем, потім закрутити на бігуді. Далі, для того, щоб змінити структуру волосся, для завивки використовували спеціальний розчин. Наприкінці процедури волосся розчісували настільки інтенсивно, щоб створився ефект «кульбабки» [23] (рис. 16-17). Рекламу лаку для волосся можна побачити на сторінках журналу «Україна» (рис. 18).

Окрім хімічної завивки, у 1980-х пишні зачіски робили феном і круглим гребінцем: передні й верхні пасма сушили, закручуючи назад, бокові – трохи назад, а потім, закручуючи, вперед. Щоб довершити укладку, її потрібно було розпорошити феном, а потім розчесати для об'єму. Таку укладку також можна зробити крупними бігудями. Також особливо популярними були високі хвости, закручені чубчики та зачіска «маллет» [3].

Стрижку «Гаврош» носили як жінки, так і чоловіки, – нині побутує осучаснений варіант такої зачіски. Пасма у цій стрижці мали недбалий вигляд. Головною її особливістю було те, що на маківці стирчало волосся і додавало об'єму. За задумом перукарів, ця зачіска мала підкреслювати недбалість і не вимагала укладання. Однак без засобів для догляду за волоссям стрижка зазвичай мала недоглянутий вигляд [24].

Отже, мода на об'єм, кучері та пишні форми зачісок 1880-х рр. за кордоном не стала винятком в Україні. Хімічна завивка переживала пік популярності як серед жінок, так і чоловіків, дозволяючи досягти бажаного об'єму та текстури волосся. Перукарська справа загалом характеризувалася поєднанням загальносвітових модних тенденцій з впливом радянської системи, що позначилося на недостатній доступності засобів зачіски та ідеологічному контролі.

Пошуки естетичних рішень зачіски 1990-х роках. Практика зачіски в Україні 1990-х рр. характеризувалася значним переходом від радянських стандартів до західних трендів. Здобуття державної незалежності відкрило доступ до інформації про світову моду. Українські перукарі активно вивчали та адаптували європейські та американські стилі, часто використовуючи матеріали та техніки 1980-х років, які доходили до України.

На відміну від сучасності, коли перукарі стають медійними особами, у 1990-х рр. їхня творчість рідко висвітлювалася у ЗМІ. Однак ім'я українського стиліста зачіски В'ячеслава Дюденка саме в той період стало відомим: у своїй творчості він робив акцент не лише на вивченні модних віянь, а й пошуку власного стилю.

В. Дюденко (1961 р. н.) – український майстер перукарського мистецтва, власник мережі салонів D2 та школи професійної майстерності перукарів «Дюденко-Київ», багаторазовий призер міжнародних чемпіонатів, конкурсів та фестивалів із перукарського мистецтва; суддя національних конкурсів перукарів, візажистів, стилістів. Творча фантазія майстра та його учнів звернена як до історичних тем і мотивів, так і ультрасучасних напрямів у дизайні зачіски з експериментами у формотворенні та фарбуванні.

Наприкінці 1980-х він працював у Республіканській лабораторії художнього моделювання зачісок. «Невеличкою командою перукарів-стилістів, візажиста, фотографа, художника, технологів тощо. ми досліджували напрямок моди у зачісках, знімали колекції, створювали технологічні збірки, які розповсюджувалися по всіх салонах України та більшості методичних центрів Радянського Союзу. Також проводили семінари, майстер-класи, шоу та виставки портретів зачісок на Всесоюзних конкурсах. Наші зачіски публікувалися у популярних жіночих журналах СРСР, а також професійних журналах Східної Європи. А трохи пізніше – і у провідних Західних професійних виданнях», – зазначає В. Дюденко [12].

На фото (рис. 19) він на тлі своїх авторських робіт. Зачіска – довге кучеряве волосся з тонким меліруванням, вузька смугаста краватка («гаврила») – обов'язково нижче розстебнутого другого гудзика, укорочені бордові штани з плащівки з защіпками і звужені шкіряні туфлі на підборах [12].

1 грудня 1991 р. почав працювати його перший власний салон, що мав назву: Авторський ексклюзивний салон зачісок «Дюденко Київ» (рис. 20). Дизайнер зауважує: «Зараз це фото інтер'єру мого першого салону, порівняно з нашим нинішнім Преміальним салоном DYUDENKO art of hair, викликає у мене лише ностальгічне розчулення. Але тоді (вже понад 30 років тому) цей інтер'єр, обладнаний

найдорожчим професійним обладнанням фірми Welonda, включаючи робочі дзеркала, крісла, мийки, візки, сушарки та клімазони, був чимось абсолютно фантастичним – і для всіх українських перукарів, і для переважної більшості клієнтів [6].

Проаналізуємо ряд зачісок, зроблених майстром у 1990-х роках. Текстуровану стрижку з голчастим стирчащим ефектом він зробив у середині 90-х років (рис. 21). «Мабуть, це був один із найперших моїх жіночих андекатів, коли під основною об'ємною формою я зробив мінімалістичний об'єм з коротким аскетичним чубчиком. Ця зачіска опублікована в кількох міжнародних професійних каталогах» [7].

Стрижка на рис. 22 виконана дизайнером у середині 1990-х рр. для зйомок в один із найпопулярніших жіночих журналів України. «Нині мені цікаво спостерігати, що подібні образи, на основі тих стрижок, сьогодні часто зустрічаються на найвищих міжнародних подіумах, а також прикрашають обкладинки та сторінки найтоповіших модних закордонних журналів. Для тієї фотосесії орендовано у бутику рожевий лаковий плащ Versace», розповідає автор. «Летючу» асиметричну зачіску В. Дюденко виконав як пробний look для рекламно-медійного проекту (модель Маша Шубіна, рис. 23). Це було у середині 1990-х років. Ця зачіска виконана суто на власному волоссі моделі – без будь-яких каркасів та додаткового волосся [11].

Отже, у період 1990-х рр. в Україні почали формуватися основи сучасної української перукарської справи, велику роль у цьому відіграє творчість В. Дюденка. Проаналізовані роботи свідчать про високий професіоналізм майстра, який заклав практичне підґрунтя для подальшого розвитку сфери.

Тенденції в дизайні сучасної зачіски. Фантазійна зачіска. Фантазійна зачіска – різновид зачіски, який створюють на основі творчого, креативного підходу майстра, що виходить за рамки повсякденних або класичних стандартів, із використанням екстравагантного укладання, постижерних виробів, декоративних елементів (квіти, прикраси, стрази, пір'я тощо). Чи то створення каскаду волосся для образу русалки, чи то зачіски, натхнені образами минулих епох, фантазійний стиль має безліч виразних можливостей. Зачіски можуть бути як досить простими, але ефектними, так і надзвичайно складними, що поєднують величезну кількість волосся та аксесуарів.

Фантазійний дизайн зачіски знайшов яскраве вираження у кінематографі, зокрема, у таких фільмах, як трилогія «Володар перснів». Якщо проаналізувати як було втілено образи ельфів, – можна побачити, що вони мали дуже ефемерний вигляд, риси скандинавського стилю, але ідеально вписуються в загальний вигляд персонажів. У жіночих персонажів волосся дуже довге, часто злегка завите та частково заколоте назад, доповнене ніжним головним убором, що створює досить елегантний королівський вигляд. Однак у деяких сценах зачіски набувають більш суворого вигляду з плетеними косами. Чоловічі персонажі, як правило, мають гладке волосся, але воно досить довге, також із косами. Хоча ці зачіски можуть здаватися простими та звичайними, вони є відповідними характеру персонажів, а також періоду, в якому розгортаються події фільму. Незважаючи на те, що Середзем'я – це фантазійний світ, період, у якому відбувається його дія, дуже схожий на часи нордичної та кельтської культури [29].

Подібна ідея використовується в «Грі престолів»: фільм має таку ж концепцію, оскільки обидві частини відбуваються у фантазійних світах, але зачіски пов'язані зі стилем вікінгів: жіночі персонажі мають багато зачісок із косами, що поєднуються з м'яким розпущеним волоссям. Хоча коси виглядають вигадливо, багато з них є варіаціями французької коси, а об'єм і висоту створено шляхом завивки решти волосся. Зачіски з фільму «Гра престолів» після виходу на екрани справили величезний вплив на індустрію моди, і дизайнери черпали натхнення з образів [29]. Alexander McQueen є яскравим прикладом цього; під час Паризького тижня моди 2014 р. кожна модель колекції мала фантазійні елементи в костюмі й зачісці.

Креативна директорка марки Сара Бертон усе більше адаптує наряди під модних консерваторів. Колекція Alexander McQueen осінь-зима 2014 вивела моду в дику природу – неймовірно «гламурну дикість», – серед мохових вересових пусток та таємничих пейзажів, відтворених на Тижні моди в Парижі (рис. 24). Поєднавши романтику та природу для осінньої лінійки бренду, дизайнерка створила колекцію з анімалістичними елементами в костюмі. Пишні вишиті спідниці фіксувалися на талії товстими шкіряними краватками, що контрастувало з великими хутряними накидками та пальтами, перев'язаними гарними шовковими стрічками, що сприймалися поруч із прикрашеними виробами, що виблискували на світлі [26].

В основі гриму – величезні накладні вії; вражаючі образи костюма поєднувалися з фантазійними зачісками з тонкими косами, виконані за зразком давнього традиційного африканського стилю плетіння волосся «корнроу», що передбачає заплітання волосся дуже близько до шкіри голови. Рухом знизу вгору волосся щільно та акуратно заплітається у косу дуже маленькими, вузькими секціями, утворюючи безперервний, піднятий ряд, який може закінчуватися в будь-якій точці або продовжуватися вздовж усієї голови і переходити далі в решту волосся. «Корнроу» часто формують прямими лініями, проте їх можна розташовувати кривими або більш геометричними візерунками по всій голові, залежно від задуму і рівня майстерності стиліста. В Африці переплетені тонзоріальні візерунки століттями визначали соціальний ранг, перш ніж колоніалісти прагнули дегуманізувати африканців, позбавивши їх культурної ідентичності. Техніка плетіння, відмінна від традиційних кіс, мала на меті передати вік, родинні зв'язки та сімейний стан. Стиль поширився по всьому континенту між XVI та XIX ст., причому кожен регіон модифікував його, щоб відобразити свою культурну мову. Вважається, що поневолені африканці наприкінці XVI

ст. використовували волоті хвостики на голові як карти потенційної свободи. Те, що їхні жорстокі білі власники плантацій вважали примітивною зачіскою, з часом перетворилося на метод прихованого опору. Багато історичних джерел свідчать про те, що смуги волосся використовувалися для непомітної передачі закодованих шляхів втечі, інформації про місця зустрічей та повідомлень про опір. «Корнроу», які колись приховували шляхи втечі, тепер несуть історії про африканську гордість, ідентичність та спадщину з покоління в покоління [30]. Плетення «корнроу» також можуть бути прикрашені намистинами або мушлями, і в різних куточках світу «корнроу» і зараз носять як жінки, так і чоловіки.

Бренд Givenchy також відомий своїми фантазійними, вишуканими зачісками, що використовуються на подіумі, зокрема, в колекції Рікардо Тіші для Givenchy (рис. 25). Посилання на власний архів дизайнера був очевидними: в одязі присутні клітинки, барокові завитки, светри в поєднанні з прозорими спідницями, дотепні принти, панк-романтика, чоловіче-жіночне, спортивні форми проти рюшованих ярусів, персонаж Поп-Бембі у поєднанні з фрагментами класичних картин, куртки Perfecto з поясними аксесуарами, виконані з тканин Haute Couture, а також ще один контраст – старе та нове [27].

Дизайнером зачіски для показу був всесвітньо відомий Орlando Піта. Одним із найяскравіших проявів стилю фентезі є техніка завивки волосся шпильками, що створює спіралеподібний або квіткоподібний вигляд. Після оформлення спіралеподібного завивання зверху за допомогою фарби додається колір, щоб надати образу ефекту яскравості. Завивка волосся шпильками – це дуже проста та стара, але ефективна техніка завивання. У ті часи, коли нагрівальних приладів не було, локони доводилося укладати природним шляхом. Накрутивши волосся (зазвичай вологе) навколо пальців у формі спіралі, заколювали плоскими металевими затискачами для завивки, які мають плоский край, щоб запобігти будь-яким небажаним текстурам у локонах, таким як заглиблення від гребеня шпильки. У наші дні більшість локонів створюються за допомогою тепла, проте завивка шпильками все ще популярна серед багатьох вінтажних стилів, хоча тепло зазвичай додається для пришвидшення процесу, оскільки старий спосіб, зазвичай, потрібно залишати на тривалий час (бажано на ніч). У випадку з зачісками моделей для показу колекції Givenchy використання дуже простої техніки та креативного підхід до створення сміливого, яскравого стилю стало можливим [29].

Фантазійні зачіски виходять за рамки повсякденного образу, використовуючи яскраві кольори (фіолетовий, бірюзовий та ін.), складні коси, ефірні текстури, аксесуари, хвилясті форми, квіткові прикраси і візерунками; дизайнери надихаються стилями персонажами з кінематографу, образами фестивалів і конкурсів, втілюючи елементи природи, фольклору та наукової фантастики для унікального самовираження. Отже, ключовими елементами фантазійної зачіски є:

- колір: нетрадиційні відтінки або глибокі тони коштовного каміння (лавандовий, бірюзовий тощо);
- складні коси та скручування, часто з додатковими подовженнями або нитками для об'єму та кольору;
- насичені та складні текстури: хвилі, химерні кучері або комбіновані текстури;
- натхнення світом фантазії – образами вигаданих персонажів із казок, творів фантастики, міфічних істот тощо.

Авангардний напрям. Одним зі світових майстрів, хто демонструє захоплюється авангардним волоссям, є Ефі Дейвіс. Як міжнародний художній керівник Toni & Guy, а також відомий стиліст та викладач, Е. Девіс зараз поєднує в собі титули Міжнародного авангардного перукаря року від International Hairdressing Awards та Перукаря року від British Hairdressing Awards. Його візитна картка – концептуально орієнтоване, неординарне волосся, яке є технічно блискучим (особливо плетіння кіс та високі укладки) та завжди візуально вражаючим.

«Я люблю все, що пов'язано з авангардним перукарським мистецтвом, – від концепції зйомки і роботи над волоссям до того, як воно оживає перед камерою та на сцені», – зазначає дизайнер. Для Е. Девіс, вирашна авангардна зачіска – це, перш за все, задум та виконання: «Вона має бути бездоганною, розумною та технічною» та повинна розповідати історію, бути візуально вражаючою та красивою. Найголовніше, вона має бути добре виконаною та лаконічною» [28].

Наводимо п'ять найважливіших принципів Е. Девіс для авангардних зачісок, представлених на зйомці колекції зачісок Kalopsia 2025 p.:

1) У кожного є своє натхнення та методи, коли йдеться про створення авангардної колекції, але ключове слово – колекція: все має логічно поєднуватися між собою: шиньйони та перуки повинні поєднуватися з натуральним волоссям, моделі мають виглядати так, ніби вони доповнюють одне одного;

2) Фотографія, настрої, макіяж та одяг повинні гармонійно поєднуватися. Вони розповідають історію, і ніщо не повинно відволікати ваш погляд. Переконайтеся, що колірна палітра, текстури та настрої узгоджені;

3) Авангардне волосся – розширення меж, водночас розповідь історії – будь-то редакційна, футуристична, органічна чи архітектурна тематика. Експериментуйте з об'ємом та симетрією. Використовуйте такі техніки, як гофрування, плетіння або складні силуети. Авангард вимагає готовності пробувати нове [28]. Втілення нижченаведених принципів бачимо на (рис. 26).

Видатним майстром авангардної зачіски в Україні є В. Дюденко. Розглянемо кілька авангардних образів. Про образ у тренді «Конструктивізм», створений для виступу на шоу на початку 2000-х (рис.

27), розповідає сам дизайнер: «Фото зроблено за сценою одразу після мого виступу. Тоді я представив кілька різних робіт, включаючи чоловічі та урочисті жіночі зачіски, але ця стрижка була фантастичною та нереальною». В основі цієї стрижки – алогічна асиметрія, контрастна дисконекція довжин, ступінчасті жорсткі геометричні лінії, і раптом поєднання класичних (білий-чорний-червоний) кольорів. Припускаю, що й сьогодні цей несалонний образ викликає подив у прихильників суто клієнтоорієнтованого кон'юнктурного перукарського обслуговування. Так, за 34 роки з дати відкриття мого першого салону «Дюденко-Київ», (пізніше й інших моїх салонів різного формату) мені теж подобалося добре заробляти, доводилося завжди зважати на смак і думку клієнтів, коли працюєш у салоні. Але, за 47 років своєї професійної кар'єри, я ніколи не відмовляв собі в бажанні створювати авангардні, альтернативні та концептуальні образи саме свого мистецького творчого бачення, а не тільки побутового смаку клієнтів» [10].

У грудні 2021 р. дизайнер представив у Fairmont Grand Hotel свою невелику колекцію. На фото (рис. 28) він завершує останні штрихи на одній із своїх креативних асиметричних стрижок. У зачісці застосовано ефект «полунічний блонд» і смужку більш темного монохроматичного пасма, що підкреслює подовжену сторону. Колекцію дизайнер підготував на прохання свого творчого партнера, компанії Schwarzkopf Professional Ukraine як звіт про майстер-класи у 2021 році. Наприкінці року офіційне українське представництво Schwarzkopf Professional вирішило провести у Fairmont Grand Hotel грандіозну вечірку, на яку запросили провідних технологів, торгових представників, амбасадорів, арт-директорів та власників салонів із різних міст України. Програму вечора, що проходив у величезному Atrium-холі, гості спостерігали, сидячи за круглими столами та насолоджуючись стравами вишуканої вечері. Усі столи обслуговував величезний загін офіціантів. Ця ситуація нагадала В. Дюденку заходи на Всесвітніх Конгресах INTERCOIFFURE MONDIAL і він радів, що українська галузь перукарського мистецтва поступово, крок за кроком, уже на нашому національному рівні, наближається до стандартів світової перукарської еліти [9].

«Концептуальну стрижку в стилі топіарного мистецтва я зробив у 2012 р. на майстер-класі у Львові. Тоді я кардинально змінив образи зачісок прямо на сцені у 9 моделей – 7-х дівчат та 2-х хлопців. Коли завершував кожну зачіску, модель обов'язково демонструвала її між рядами серед глядачів. Такі навмисно перебільшені укладки не пропонуються для повсякденної роботи звичайних перукарів у салонах, – але ці форми виразно виглядають на сцені. Ці силуети у 3D-геометрії – це мої дизайнерські твори на тему близького майбутнього – часу, коли вони вже не будуть викликати скептичного подиву у пересічних майстрів та їх клієнтів» (рис. 29), – зазначає дизайнер [8].

Асиметричну стрижку боб-каре майстр зробив на сцені під час майстер-класу в Одесі 2008 р. (рис. 30). Стрижка виконана лезом бритви, що надало можливостей для плавного переходу від короткого волосся до довгого та створення в зачісці пластичних ліній та деталей. В укладці він розвернув кути каре зовні. Таким чином, зачіска отримала риси зовсім іншого (більш модного й сучасного) вигляду – стала більш розкутою й динамічною. «Ось так за допомогою бритви можна замість банального каре створити стильний неординарний образ» [5].

Отже, авангардна зачіска – це експериментальна, художня форма дизайну зачіски, що розширює межі за допомогою нетрадиційних форм, текстур, матеріалів та реквізиту, та посилює створення драматичних образів для подій та редакційних фотосесій, зосереджуючись на розповіді історій та художньому вираженні, а не на повсякденному носінні. Йдеться про сміливі форми, несподівані кольори та екстремальні об'єми, які часто можна побачити на модних зйомках, де волосся перетворюється на скульптурні форми, поєднуючи такі техніки, як екстремальне начісування, складне плетіння та змішані текстури, для досягнення унікальних художніх ефектів.

Базовими характеристиками є:

- художнє самовираження дизайнера: волосся розглядається як засіб для моделювання, розповіді історії або передачі теми (футуристичної, органічної, архітектурної тощо);
- розширення традиційних меж: заперечуються традиційні правила, включаючи незвичайні кольори, екстремальну асиметрію та геометричні форми;
- гра текстур: поєднання різних текстур (гладких, шорстких, гофрованих, плетених) та об'ємних ділянок із гладкими секціями;
- використання реквізиту: нарощування, каркаси, сітка, пір'я або інші матеріали для створення незвичних структур;
- джерела інспірації: природа, підводний світ, наукові досягнення, історичні епохи або абстрактні концепції.

Етнічні мотиви. Сучасний зачіска з елементами українських народних традицій – можливість продемонструвати як коса, вінки, квіти, стрічки та інші елементи з національною символікою стали джерелами її інспірацій. Застосування методу стилізації елементів українських традиційних зачісок дозволяє поєднати самобутню культурну символіку з актуальними модними тенденціями, адаптуючи автентичні елементи зачіски до повсякденного та святкового образу.

Українські дизайнери майстерно демонструють застосування традиційних елементів української зачіски у сучасних образах, представляючи моделі дизайну одягу. Так, особливістю колекцій одягу з національними мотивами Юлії Магдич – сучасна інтерпретація. Традиційна народна вишивка з сезону в сезон

доповнюється сучасними силуетами одягу і модними барвами. Вироби бренду Yuliya Magdych обирають К. Осадча, Т. Кароль, Джамала, а також модні трендсеттери з усього світу. В основі зачіски, що доповнює модний образ [15] на рис. 31 – стилізація коси. Використано один із найпопулярніших прийомів стилізації коси – Bubble Braids (коси-бульбашки), що передбачає створення ілюзії об'єму і додає грайливості образу. Волосся зібрано в два низьких хвости і приблизно через кілька сантиметрів нижче основи хвоста по всій довжині розміщено резинки. Кожна секція злегка «розпушена», щоб створити ефект «бульбашки».

Етнічні мотиви та сучасні світові тренди – головна орієнтація бренду української дизайнерки Chernikova. Любов Чернікова створює одяг в етностилі вже понад 10 років і за цей час встигла зробити свій бренд впізнаваним як в Україні, так і далеко за її межами. Під час створення нових колекцій дизайнерка надихається багатством природи та національними традиціями українського народу [15]. Зачіска, що доповнює образ костюма на рис. 32 також має в основі стилізацію коси. У даній зачісці використане плетіння у техніці «колосок» (або французька коса) – як популярний і елегантний спосіб укладання волосся, який підходить як для повсякденного носіння, так і для особливих випадків. Елементами, точніше, аксесуарами, запозиченими з традицій плетіння коси, є стрічки. Але використані стрічки не є звичайними стрічками, а створені з вирізаних смуг тканин із необробленими краями. За кольорами і фактурами ці стрічки стилістично поєднуються з костюмом, доповнюючи його колорит.

Оригінальні рішення щодо зачісок в етнічному стилі представлені у вересні 2024 р. в Києві, коли стартувала головна модна подія сезону – перший від початку повномасштабного вторгнення Ukrainian Fashion Week. Після чотирьох International Seasons, що відбулися на подіумах міжнародних партнерів у Лондоні, Копенгагені, Лос-Анджелесі, Лісабоні, Берліні та інших містах у рамках Ініціативи Support Ukrainian Fashion, команда Ukrainian Fashion Week прийняла рішення провести 55 сезон UFW вдома. Попри всі труднощі, українські дизайнери не лише тримаються, а й сміливо заявляють світові: наша модна індустрія активно розвивається, а українське суспільство продовжує творити й надихати. Відкриття Ukrainian Fashion Week виявилось надзвичайно трепетним, адже як у багатьох колекціях, як і в самому шоу, закладені нові, глибокі сенси [22].

Зокрема, компанія GUNIA Project зібрали гостей усередині пам'ятки Золотих воріт під живий спів хору, зануривши всіх присутніх в атмосферу традиційного українського весілля. Представлена колекція «Вільце» є тонким переосмисленням українського традиційного весілля крізь призму сучасності. Автентичні мотиви, символи та елементи українського весільного обряду переплітаються та трансформуються в контексті сьогодення.

Одяг із колекції «Вільце» є втіленням складного і детально пропрацьованого дизайну, де кожен елемент, від вишивки до крою, має своє образне значення. Застосовані матеріали та техніки обрані не випадково – вони глибоко сягають корінням української культури та, водночас, адаптуються до сучасного стилю життя крізь призму GUNIA. Колекція названа на честь вільця – весільного деревця, що було невіддільною частиною обрядів. Колекція є свого роду культурним маніфестом, що підкреслює важливість збереження і переосмислення національної спадщини в умовах глобалізації. Вона ставить питання про те як можна інтегрувати традиційні цінності в теперішність та зробити їх актуальними для нових поколінь. «Вільце» – лімітована колекція, створена спеціально для Ukrainian Fashion Week. Усі вироби виготовлені в єдиному екземплярі без майбутньої репродукції та будуть продані як ексклюзивні, колекційні об'єкти [22].

Вишуканими були зачіски моделей. На рис. 33 бачимо зачіску зі стилізацією українського вінка. Замість великих традиційних вінків, які носили незаміжні дівчата, стилісти показу для зачіски на середню довжину волосся використали тонкий вінок із дрібними квітами білого кольору, виконаних із бісеру. Досить мінімалістичний і вишуканий вінок поєднується за кольором та стилістикою одягу, підкреслюючи романтичний наратив образу.

Показ колекції побудований як театралізоване дійство, що поєднало в собі елементи перформансу та дефіле. Глядачі не лише споглядали демонстрацію одягу, але й занурювалися у символічний простір весільної обрядовості, де кожна деталь, від музичного супроводу до декорацій, розкриває нові грані давніх ритуалів [22].

Сучасний світ перукарської майстерності на тлі дизайнерських колекцій одягу також звертається до витоків, національних традицій та етнічних мотивів. Це процес відображає не лише модний тренд, а глибокий культурний погляд, який відображає ідентичність та прагнення до унікальності. Український етностиль, його велика історія, символічність витонченість, стає більш популярним джерелом натхнення для дизайнерів зачіски та одягу, стилістів. Робота, представлена нижче, виконана автором даного дослідження для обкладинки б'юті журналу OPIUMRED magazine, яка втілює сучасну експериментальну імпровізацію українського етно-стилю (рис. 34).

Зачіска відображає яскравий приклад застосування сучасних технік та матеріалів для створення образу. Ключовим елементом зачіски є використання канікалону кучерявої текстури. Канікалон – це штучне волокно, яке імітує натуральне волосся. Завдяки своїм властивостям він служить незамінним матеріалом для створення різноманітних зачісок. Він легкий, еластичний та термостійкий, його можна фіксувати в будь-якій формі, він зберігає форму на весь період.

Техніка виконання зачіски. Для роботи обрано канікалон кучерявої текстури у відтінках золотистого та

натурально-русявого кольору, для створення зачіски «бігуді» (can-can). Колір нагадує відтінки стиглої пшениці, елементи якої відображені на сукні. Канікалон фіксується у вигляді сучасного плетіння волосся, створюючи об'ємний елемент навколо голови, який нагадує українські хустки. Вертикальні кучеряві пасма, що спадають по плечах, створюють динамічний вигляд, що є характерним для етнічних образів. Волосся може бути у вільному падінні або зібране в дуже об'ємний низький хвіст, зафіксований джгутом, елементи якого є в костюмі.

Костюм створений з природних матеріалів – тканини для мішковини та войлоку, що підкреслює екологічний підхід та зв'язок з українськими ремеслами. Верхня частина костюму – це корсетна деталь. Орнаменти золотистого кольору з мотивами пшеничних колосків на бордовому тлі тканини є прямим посиланням на традиційну українську вишиванку.

Представлена в образі кольорова гама є виваженою та символічною. Вона відображає аспекти української культури та природи. Золотистий – символ сонця, багатства та щедрості; червоний/бордовий – символ життя, енергії, любові; бежевий – символ природи, стабільності. Поєднання цих кольорів створює образ, який є візуально привабливим та глибоко символічним. Зачіска в золотистих та руських кольорах символізує сонце та багатство, червоні елементи – життя та енергію, бежева клиноподібна юбка – зв'язок із землею та природою. Виконаний образ пов'язує сучасний український етностиль з елементами авангарду та експериментального дизайну. Він може бути не лише модним, а культурно значущим, відкриваючи простір між минулим та сучасними інноваціями.

Отже, етнічні мотиви та елементи гармонійно адаптуються до сучасних зачісок через використання традиційних технік плетіння, аксесуарів та стилізації. Це поєднання зберігає культурну автентичність і водночас відповідає актуальним модним тенденціям.

Сучасні перукарі та стилісти використовують етнічні елементи кількома способами:

- плетіння та коси: Традиційні складні коси, характерні для багатьох культур (зокрема, української, африканської), переосмислюються у сучасних варіаціях. Вони можуть бути доповнені сучасними елементами, такими як кольорові пасма або незвичні проділи;
- аксесуари – найпростіший і найпопулярніший спосіб додати етнічний акцент. Використовуються: віночки та квіткові прикраси: високі віночки зі стрічками та квітами, виготовленими, зокрема, зі штучного волосся, надають зачісці особливого шарму;
- намиста та бісер: прикраси з коралів, бурштину або сучасних матеріалів, стилізовані під традиційні нашійні прикраси, можуть вплітатися у волосся або використовуватися як обідки;
- металеві та дерев'яні деталі, пір'я: ці елементи додають виразності і можуть бути частиною шпильок, заколок або обручів, натхненних, наприклад, культурою індіанців чи африканськими мотивами;
- орнаменти та кольори: Етнічні візерунки та символи можуть відображатися через креативне фарбування волосся, використання трафаретів або навіть у манікюрі, який доповнює загальний образ;
- форма та об'єм: Деякі зачіски відтворюють характерні для певних етносів форми, наприклад, високі укладки або специфічні пучки, але з сучасним виконанням та використанням стайлінгових засобів.

Сучасне прочитання українського стилю в роботах українських дизайнерів – застосування традиційних елементів зачіски, трансляція національної ідентичності та шанування спадщини через створення образу в українському традиційному стилі.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Проведений аналітичний огляд практик дизайну зачіски свідчить про значний інтерес до історії моди та перукарського мистецтва як у світовому, так і вітчизняному науковому просторі. У роботі викладено системний аналіз еволюції галузі протягом ключових десятиліть кінця XIX – початку XXI століття.

Наголошено, що зачіска є не лише елементом естетики, а й потужним засобом культурної самоідентифікації. Вона відображає національні традиції, соціальний статус, вікові особливості та індивідуальні прагнення особистості. В українському контексті, особливо в періоди історичних трансформацій, зачіска виступала маркером приналежності до певної культурної групи, засобом вираження протесту або, навпаки, адаптації до панівних ідеологій. Це особливо яскраво проявилось у 1930-х рр., коли відбувалося протистояння між уніфікованим радянським образом та збереженням етнічних та регіональних особливостей української зачіски.

Період 1940-1980 рр. в Україні характеризується складною динамікою формування образу зачіски, що перебував під значним впливом як світових модних тенденцій, так і специфічних соціополітичних умов. У 1940-х рр. домінувала функціональність та практичність, зумовлені воєнним часом, з подальшим поверненням до жіночності у повоєнний період. 1950-ті рр. відзначилися поширенням світових трендів, таких як «італійська стрижка» та використання лаків для волосся, що свідчило про поступову інтеграцію в глобальний модний простір. Період 1970-х став періодом професіоналізації, коли культові стрижки, як-от «Сессун», та перші конкурси майстерності сприяли підвищенню рівня перукарського мистецтва, незважаючи на ідеологічні обмеження.

Період 1990-х рр. став часом кардинальних змін, що позначилися і на дизайні зачіски. Здобуття державної незалежності та відкриття кордонів призвели до активного проникнення західних модних тенденцій, таких як гранж, мінімалізм та популярність стрижки «Рейчел». Це спричинило інтенсивні пошуки нових естетичних рішень, відмову від уніфікованих радянських стандартів та формування

індивідуального стилю. Розвиток приватного сектору та поява професійної косметики світових брендів створили нові можливості для експериментів та професійного зростання майстрів.

Сучасний дизайн зачіски характеризується плюралізмом стилів та активним пошуком нових форм, що виходять за межі повсякденності. Фантазійна зачіска виступає як окремий вид мистецтва, що дозволяє майстрам реалізовувати найсміливіші ідеї, використовуючи складні техніки та декоративні елементи. Авангардний напрям у дизайні зачіски є проявом експериментаторства, де форма, текстура та колір волосся стають засобом художнього висловлювання, часто перетинаючись з іншими видами мистецтва. Водночас, спостерігається зростання інтересу до етнічних мотивів, що проявляється у стилізації традиційних зачісок різних народів, їхній адаптації до сучасних трендів та інтеграції в глобальний модний контекст.

Для подальших досліджень неабиякий інтерес представляють тенденції у формотворенні сучасної зачіски як результат професіоналізму та креативності українських дизайнерів зачіски, виявлення їх інноваційних методів і прийомів, спрямованих на збереження культурної спадщини.

Список використаної літератури:

1. Бондаренко Г. Волосся у віруваннях українців. URL: <https://ethnography.org.ua/content/volossya-u-viruvannyah-ukrayinciv>
2. Варивончик А. В. Креативні підходи до створення особистого стилю через взаємодію модних елементів костюма, зачіски та гриму. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2024 (5). С. 19–30. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.2>
3. Головач А. Естетика 80-х: 8 вінтажних зачісок, які будуть в моді цієї зими. URL: <https://life.nv.ua/ukr/krasota-i-moda/modni-zachiski-na-dovge-ta-korotke-volossya-u-sezon-osin-zima-2022-23-foto-50281899.html>
4. Дихнич Л. П., Харченко А. В. Особливості розробки індивідуального стилю для жінок старшої вікової групи. *Art and design*, 2020. № 4 (12). С. 91–100.
5. Дюденко В. Асиметрична стрижка боб-каре. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2086496108831956&set=a.414547759360141>
6. Дюденко В. Авторський ексклюзивний салон зачісок «Дюденко Київ» 1991. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2084842228997344&set=a.414547759360141>
7. Дюденко В. Текстурована стрижка з голчастим стирчащим ефектом. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2076951006453133&set=a.414547759360141>
8. Дюденко В. Концептуальна стрижка в стилі топіарного мистецтва. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2089358781879022&set=a.414547759360141>
9. Дюденко В. Креативна асиметрична стрижка. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2092355591579341&set=a.414547759360141>
10. Дюденко В. Образ у тренді «Конструктивізм». URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2079423169539250&set=a.414547759360141>
11. Дюденко В. Look для рекламно-медійного проекту. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2074825263332374&set=a.414547759360141>
12. Дюденко В. Фото у Республіканській лабораторії художнього моделювання зачісок. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2076891116459122&set=a.414547759360141>
13. Дюденко В. Look для рекламно-медійного проекту. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2074825263332374&set=a.414547759360141>
14. Дюденко В. Стрижка середини 1990-х років. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2072298013585099&set=a.414547759360141>
15. Кацаєва Ю. В етно-стилі: 6 патріотичних брендів національного українського одягу. URL: <https://lady.tochka.net/ua/92354-v-etno-stile-6-patriotichnykh-brendov-natsionalnoy-ukrainskoy-odezhdy/>
16. Копитко В. Не тільки коси. Які зачіски робили українки в давнину і як доглядали за волоссям. URL: <https://www.rbc.ua/rus/styler/tilki-kosi-ki-zachiski-nosili-ukrayinki-davninu-1714076524.html>
17. Краса вимагає жертв: перші конкурси перукарів на Черкащині проводили 50 років тому. URL: <https://dzvin.media/news/krasa-vymagaye-zhertv-pershi-konkursy-perukariv-na-cherkashhyni-provodyly-50-rokiv-tomu/>
18. Краса і мода. Зима 1970-1971. Київ : Реклама, 1970. 48 с.
19. Краса і мода. Літо, 1970. Київ : Реклама, 1970. 48 с.
20. «Радянська жінка»: листопад, 1964. Вид-во і комбінат друку «Радянська Україна», 1964. 32 с.
21. Тканко З. Burda, гіпі, стилиги: радянська мода в Україні. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/burda-gipi-stiliagi-radianska-moda-v-ukrayini/>
22. Українське традиційне весілля через призму сучасності в новій колекції GUNIA Project. URL: <https://elle.ua/moda/novosty/ukrainske-tradicyne-vesillya-cherez-prizmu-suchasnosti-v-noviy-kolekcii-gunia-project/>
23. Фенчишин Н. Яким був «вайб» епохи 1980-х років? URL: <https://gossip-ua.com/fashion/2829-yakim-buv-vayb-epohi-1980-h-rokv.html>
24. Хмельницька В. Які зачіски були найпопулярнішими в СРСР: тепер таких ніхто не робить. URL: <https://tsn.ua/other/yaki-zachiski-buli-naypopulyarnishimi-v-srsr-teper-takih-niht-ne-robit-2686401.html>

25. Шкурко В. Образ краси як провідний критерій флеш-іміджу від XX до початку XXI століття. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 2023 (49). С. 153–160. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293301>
26. Alexander McQueen AW14, Paris Fashion Week. URL: <https://www.marieclaire.co.uk/fashion/shopping/alexander-mcqueen-aw14-paris-fashion-week-52421>
27. Givenchy AW13. URL: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/15800/1/givenchy-aw13>
28. The 5 Elements of Amazing Avant-Garde Hair. URL: <https://www.americansalon.com/ask-experts/5-elements-amazing-avant-garde-hair>
29. What is fantasy hair? URL: <https://insidethewallproject.weebly.com/about---fantasy-hair.html>
30. Yussuf D. Cornrows: Traditional African hairstyle with a history of defiance endures worldwide. URL: <https://www.trtafrika.com/english/article/6a06f5b10f17>

References

1. Bondarenko H. Volossia u viruvanniakh ukrainsiv. URL: <https://ethnography.org.ua/content/volossya-u-viruvannyah-ukrayinciv>
2. Varyvonchuk A. V. Kreatyvni pidkhody do stvorennia osobystoho styliu cherez vzaiemodiiu modnykh elementiv kostiama, zachisky ta hrymu. *Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs*, 2024 (5). S. 19–30. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.2>
3. Holovach A. Estetyka 80-kh: 8 vintazhnykh zachisok, yaki budut v modi tsiiei zymy. URL: <https://life.nv.ua/ukr/krasota-i-moda/modni-zachiski-na-dovge-ta-korotke-volossya-u-sezon-osin-zima-2022-23-foto-50281899.html>
4. Dykhnych L. P., Kharchenko A. V. Osoblyvosti rozrobky indyvidualnoho styliu dlia zhynok ctarshoi vikovoi hrupy. *Art and design*, 2020. № 4 (12). S. 91–100.
5. Diudenko V. Asymetrychna stryzhka bob-kare. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2086496108831956&set=a.414547759360141>
6. Diudenko V. Avtorskyi ekskliuzyvnyi salon zachisok «Diudenko Kyiv» 1991. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2084842228997344&set=a.414547759360141>
7. Diudenko V. Teksturovana stryzhka z holchastym styrhashchym efektom. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2076951006453133&set=a.414547759360141>
8. Diudenko V. Kontseptualna stryzhka v styli topiarnoho mystetstva. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2089358781879022&set=a.414547759360141>
9. Diudenko V. Kreatyvna asymetrychna stryzhka. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2092355591579341&set=a.414547759360141>
10. Diudenko V. Obraz u trendi «Konstruktyvizm». URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2079423169539250&set=a.414547759360141>
11. Diudenko V. Look dlia reklamno-mediinoho proiektu. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2074825263332374&set=a.414547759360141>
12. Diudenko V. Foto u Respublikanskii laboratorii khudozhnogo modeliuvannia zachisok. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2076891116459122&set=a.414547759360141>
13. Diudenko V. Look dlia reklamno-mediinoho proiektu. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2074825263332374&set=a.414547759360141>
14. Diudenko V. Stryzhka seredy 1990-kh rokiv. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2072298013585099&set=a.414547759360141>
15. Katsaieva Yu. V etno-styli: 6 patriotychnykh brendiv natsionalnoho ukrainskoho odiahu. URL: <https://lady.tochka.net/ua/92354-v-etno-stile-6-patriotichnykh-brendov-natsionalnoy-ukrainskoy-odezhdy/>
16. Kopytko V. Ne tilky kosy. Yaki zachisky robyly ukrainky v davnyu i yak dohliadaly za volossiam. URL: <https://www.rbc.ua/rus/styler/tilki-kosi-ki-zachiski-nosili-ukrayinki-davnu-1714076524.html>
17. Krasa vymahaie zhertv: pershi konkursy perukariv na Cherkashchyni provodyly 50 rokiv tomu. URL: <https://dzvin.media/news/krasa-vymagaye-zhertv-pershi-konkursy-perukariv-na-cherkashchyni-provodyly-50-rokiv-tomu/>
18. Krasa i moda. Zyma 1970-1971. Kyiv : Reklama, 1970. 48 s.
19. Krasa i moda. Lito, 1970. Kyiv : Reklama, 1970. 48 s.
20. «Radianska zhinka»: lystopad, 1964. Vyd-vo i kombinat druku «Radianska Ukraina», 1964. 32 s.
21. Tkanko Z. Burda, hipi, styliahy: radianska moda v Ukraini. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/burda-gipi-stiliagi-radianska-moda-v-ukrayini/>
22. Ukrainske tradytsiine vesillia cherez pryzmu suchasnosti v novii kolektsii GUNIA Project. URL: <https://elle.ua/moda/novosti/ukrainske-tradyciine-vesillia-cherez-pryzmu-suchasnosti-v-noviy-kolekcii-gunia-project/>
23. Fenchyshyn N. Yakym buv «vaib» epokhy 1980-kh rokiv? URL: <https://gossip-ua.com/fashion/2829-yakim-buv-vayb-epohi-1980-h-rokv.html>
24. Khmelnytska V. Yaki zachisky buli naipopuliarnishymy v SRSR: teper takykh nikhto ne robyt. URL: <https://tsn.ua/other/yaki-zachiski-buli-naipopulyarnishimi-v-srsr-teper-takih-niht-ne-robit-2686401.html>
25. Shkurko V. Obraz krasy yak providnyi kryterii flesh-imidzhu vid XX do pochatku XXI stolittia. *Visnyk Kyiv*.

nats. un-tu kultury i mystetstv. Serii: Mystetstvoznnavstvo, 2023 (49). S. 153–160. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293301>

26. Alexander McQueen AW14, Paris Fashion Week. URL: <https://www.marieclaire.co.uk/fashion/shopping/alexander-mcqueen-aw14-paris-fashion-week-52421>

27. Givenchy AW13. URL: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/15800/1/givenchy-aw13>

28. The 5 Elements of Amazing Avant-Garde Hair. URL: <https://www.americansalon.com/ask-experts/5-elements-amazing-avant-garde-hair>

29. What is fantasy hair? URL: <https://insidethewallproject.weebly.com/about---fantasy-hair.html>

30. Yussuf D. Cornrows: Traditional African hairstyle with a history of defiance endures worldwide. URL: <https://www.trtafrika.com/english/article/6a06f5b10f17>

UDC 687.53:7.012

DYNAMICS OF DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL FOUNDATIONS OF HAIRSTYLE DESIGN IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF WORLD TRENDS

This section presents a comprehensive study of the transformation of professional hairstyling principles in Ukraine during the late 19th – early 21st century. It analyzes the evolution of hairdressing not only as a change in aesthetic preferences, but also as a complex process of interaction between technological innovations, sociocultural factors, and global fashion paradigms.

The study also highlights the synergy between hairstyle design and clothing design, emphasizing how these elements interact in creating a holistic artistic image and determine the aesthetics of the image.

Considerable attention is paid to the study of such professional contexts as the formation of a fantasy image and the development of avant-garde hairstyles, which reflect the level of skill and creativity in the industry. Particular attention is paid to the adaptation of global trends to the Ukrainian cultural space in different historical periods, the differentiation between the unified image of the “Soviet woman” and the preservation of national traditions in the hairstyles of Ukrainian women.

Key words: hairstyle design, hairstyle shape, shaping, shaping methods, composition, artistic image.



Рис.1. Образи дівчат в традиційному вбранні з традиційними зачісками. Луганськ, початок XX ст. [16]



Рис.2. Леся Українка, друга пол. 1880-х рр. часопису «Зоря»



Рис. 3. Леся Українка 1884



Рис. 4. Прикраси і аксесуари для зачісок з собистих речей Лесі Українки



Рис. 5. Реклама засобів для зачіски. Календар «Золотий колос». Львів, 1934 р. НБУ ім. В. Вернадського



Рис.6. Зачіски 1940-х рр.
Журнал «Радянська жінка»,
грудень 1946 р. НБУ ім. В. Вернадського



Рис.7. Журнал «Радянська жінка»,
листопад 1950 р.
НБУ ім. В. Вернадського



Рис. 8. Жіночі зачіски.
Журнал «Радянська жінка»,
жовтень 1951 р.
НБУ ім. В.Вернадського



Рис. 9. Публікація про модні зачіски. Журнал «Радянська жінка», 1964.
НБУ ім. В. Вернадського



Рис. 10. Поради перукаря Н. Колтунова щодо
зачісок літа 1970. Журнал Краса і мода. Літо, 1970.
НБУ ім. В. Вернадського



Рис. 11. Вечірні зачіски. Журнал «Краса і мода».
Зима 1970-1971.
НБУ ім. В. Вернадського



Рис. 12. Л.Г. Кауфман виконує вечірню зачіску «Фантазія»



Рис. 13. Л.Г. Кауфман. Зачіска «Молодіжна театральна»

Перше місце всеукраїнського конкурсу перукарської майстерності, м.Умань, 27 липня 1968 р. [17]



Рис.14. Виконання зачіски «Бабетта»



Рис.15. Процес сушіння волосся



Рис. 16. Жіноча зачіска. Обкладинка журналу Радянська жінка, №12, 1988. НБУ ім.В. Вернадського



Рис.17.Жіноча зачіска. Реклама ювелірних виробів Укрювелірторг. РадянськаЖінка ,№12,1984. НБУ ім. В. Вернадського

Розділ IX. ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНИХ ОСНОВ ДИЗАЙНУ
ЗАЧІСКИ В УКРАЇНІ В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ



Рис. 18. Реклама лака для волосся.
Журнал «Україна», грудень 1980 р.
НБУ ім.В. Вернадського



Рис. 19. В'ячеслав Дюдєнко (попереду), стиліст-перукар Республіканської лабораторії художнього моделювання зачісок на тлі своїх робіт. Київ, кінець 1980-х рр. Фото А. Моїсєєва [12]



Рис. 20. Авторський ексклюзивний салон зачісок «Дюдєнко Київ», 1991 [6]

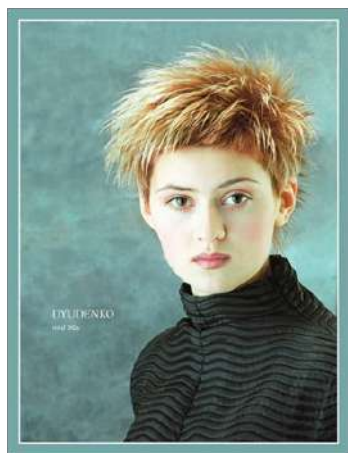


Рис. 21. В. Дюдєнко. Текстурована стрижка з голчастим стирчащим ефектом. Київ, середина 1990-х рр. [7]



Рис. 22. В. Дюдєнко. Жіноча стрижка. Середина 1990-х рр. [14]

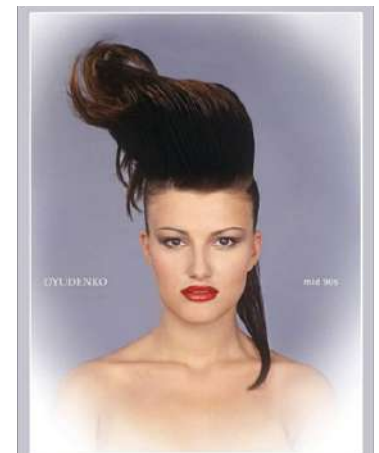


Рис. 23. В. Дюдєнко Look для рекламного-медійного проєкту, середина 1990-х рр. [13]



Рис.24. Зачіски моделей у фантазійному стилі з показу колекції Alexander McQueen осінь-зима 2014 [26]



Рис.25. Зачіски моделей у фантазійному стилі з показу колекції Givenchy осінь-зима 2013 [27]



Рис. 26. Ефі Дейвіс, керівник Toni & Guy. Авангардна зачіска [28]



Рис. 27. Дюденко В. Образ у тренді «Конструктивізм». Початок 2000-х рр. [10].



Рис. 28. Дюденко В. Креативна асиметрична стрижка. 2021[9]



Рис.29. В. Дюденко. Концептуальна стрижка в стилі топіарного мистецтва, 2012 [8]

Розділ IX. ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНИХ ОСНОВ ДИЗАЙНУ
ЗАЧІСКИ В УКРАЇНІ В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

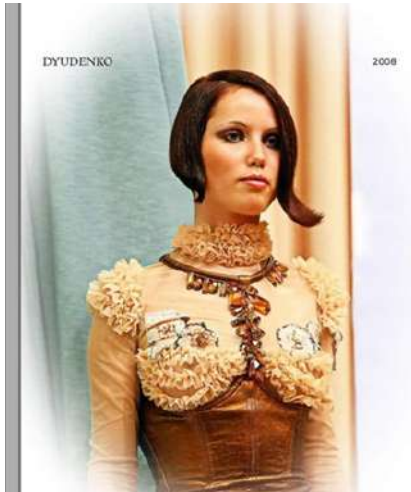


Рис.30. Дюдєнко В. Асиметрична стрижка боб-каре, 2008 [5]



Рис.31. Yuliya Magdych. Стилїзація коси у сучасній зачісці. 2021 [15]



Рис.32. Chernikova. Стилїзація коси. 2021 [15]



Рис. 33. Стилїзація вінка у сучасній зачісці. Gunia Project, 2025 [22]



Рис.34. Зачіска в етностилі для обкладинки б'юті-журналу OPIUMRED magazine. Виконав: Браїлко І. Кив, 2025 (з архіву Браїлка І.)

Матеріал надійшов до редакції 28.11.2025
Отримано після доопрацювання 29.12.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Інна ПРОКОПЧУК – кандидат мистецтвознавства, **Inna PROKOPCHUK** – PhD of Arts, Associate Professor
доцент, доцент кафедри дизайну, Department of Design,
Національний лісотехнічний університет України, Львів National Forestry University of Ukraine
<http://orcid.org/0000-0001-9353-2169>
inna.prokopchuk@ukr.net

**РОЗДІЛ X. ПРИРОДА ЯК МОДЕЛЬ ФОРМОТВОРЕННЯ : ЕВОЛЮЦІЯ БІОМОРФНИХ ПРИНЦИПІВ
У МИСТЕЦТВІ, АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ**

Розділ монографії присвячено комплексному аналізу біоморфного формотворення як міждисциплінарного явища, що визначило еволюцію художніх, архітектурних та дизайнерських практик від кінця XIX до першої чверті XXI століття. Простежено трансформацію природної форми – від декоративних інтерпретацій стилю ар нуво та інтуїтивного біоморфізму авангарду до структурно обґрунтованих методів органічної архітектури, архітектурної біоніки та параметричного моделювання. Розглянуто внесок художніх практик і теоретичних моделей модернізму (Ж. Арп, Ж. Міро, Д'Арсі Томпсон, Н. Габо) у формування морфогенетичної логіки, що стала підґрунтям подальшого біоінспірованого проектування. Досліджено розвиток біоморфних стратегій у промисловому та предметному дизайні – від ранніх експериментів із гнутою фанерою та аеродинамічної естетики стрімлайн до біодизайну, біоміметики, цифрової оптимізації форми, застосування біоматеріалів і технологій біофабрикації. Наскрізно продемонстровано, що природа функціонує не лише як джерело художніх алюзій, а як фундамент конструктивної, матеріальної та екологічної раціональності, що визначає сучасні тенденції формотворення.

Ключові слова: біоморфізм, мистецтво, органічна форма, природні моделі формотворення, морфогенез, біоінспірований дизайн, екологічна раціональність.

Постановка наукової проблеми. Попри значну кількість досліджень, присвячених органічній формі, природним аналогіям та біоморфним концепціям у мистецтві, архітектурі й дизайні, нині відсутнє цілісне міждисциплінарне пояснення природи як моделі формотворення. Наявні студії розглядають окремі аспекти – художні алюзії, інженерні біонічні рішення, параметричні алгоритми – проте не інтегрують їх у єдину історичну та теоретичну рамку. Наукова проблема полягає у визначенні еволюційної логіки переходу від образного наслідування природи до структурно-функціонального проектування за природними принципами, а також встановленні зв'язків між біоморфною естетикою, матеріальними технологіями та екологічною раціональністю.

Актуальність дослідження. Актуальність зумовлена зростанням ролі природних моделей у сучасному формотворенні – від біоінспірованої архітектури до матеріально орієнтованого дизайну та біофабрикації. У ситуації екологічних викликів і переходу до принципів сталого розвитку природа дедалі частіше розглядається не як джерело образних алюзій, а фундамент конструктивних, технологічних та екологічних рішень. Необхідність переосмислення історичного та теоретичного підґрунтя біоморфних підходів зумовлює потребу в комплексному дослідженні, яке об'єднає художні витoki модернізму, становлення органічної архітектури, розвиток біонічного та параметричного мислення й сучасні дизайнерські практики. Такий синтез є важливим для формування актуальної методології аналізу формотворення у XX–XXI століттях та для подальшого розвитку українського і світового дизайн-дискурсу.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному теоретичному обґрунтуванні природи як універсальної моделі формотворення, що інтегрує художні, архітектурні та дизайнерські практики від модернізму до сучасності. У дослідження вперше на концептуальному рівні простежено еволюцію біоморфних принципів – від образних алюзій ар нуво та авангарду до науково верифікованих моделей органічної архітектури, біоніки, параметричного моделювання та біоінспірованого дизайну. Сформульовано міждисциплінарну рамку, що пояснює перехід від інтуїтивного наслідування природних форм до структурно-функціонального проектування за принципами природних систем, а також окреслено місце українських практик у глобальній еволюції біоморфного формотворення.

Мета дослідження полягає у систематизації історичних і теоретичних підходів до природних моделей формотворення та окресленні концептуальних засад їх застосування у мистецтві, архітектурі і дизайні.

Методологічна основа базується на поєднанні історико-мистецтвознавчого, морфологічного, структурно-аналітичного та порівняльного підходів. Використано методи формального та стилістичного аналізу для вивчення художніх морфологій; історико-типологічний й конструктивний аналіз – для дослідження органічної архітектури і архітектурної біоніки; а також дизайн-аналітичні та матеріалознавчі підходи для інтерпретації біоінспірованих і біоміметичних практик у предметному дизайні. Застосування міждисциплінарного інструментарію дозволяє комплексно описати природу як структурну, технологічну та естетичну модель сучасного формотворення.

Аналіз інформаційної бази дослідження. Проблематика природи як моделі формотворення має тривалу історію й розгортається у кількох взаємопов'язаних наукових напрямках: від художніх морфологій модернізму до інженерних концепцій біоміметики та сучасного біодизайну. На рівні історико-стильових джерел вагомими є праці А. Ріццолі [40] та Р. Бенгема [10], у яких простежено становлення органічної пластики ар нуво і її роль у формуванні модерністичного мислення про форму.

У дослідженнях О. Ботара [15] та Д. Гіджі [28] біоморфізм розглядається як ключова художня парадигма модернізму, що поєднує органічні морфології з новими підходами до пластичності форми та уявленнями про природні процеси. Обидві авторитетні праці підкреслюють, що біоморфні тенденції впливали не лише на естетику авангарду, а й на ширший культурний та теоретичний контекст, у межах якого природа почала осмислюватися як структурна й конструктивна модель формотворення, а не як декоративне джерело мотивів.

Класичні тексти міжвоєнного модернізму [13, 24, 25, 41] біоморфізм визначають як фундаментальний етап розвитку абстрактної органічної форми у європейському мистецтві. Ранню логіку природного орнаменту та еволюції декоративних структур окреслює А. Хеддон [26].

Наукове осмислення природи, як конструктивної моделі, ґрунтується на працях Д'Арсі Томпсона [46], Дж. Гордона [23], С. Фогеля [47], автори яких описують природні структури у термінах механіки, оптимізації та економії матеріалу. У галузі архітектурних студій важливими є праці Ф. Отто [37, 38], Г. Лінна [31], М. Гензеля та А. Менгеса [27, 34], де архітектурна форма розглядається як результат взаємодії параметрів, матеріальних властивостей і природних процесів. Системний світоглядний підхід пропонує Ф. Капра [16], який трактує природу як мережу динамічних взаємодій – основу для сучасної екологічної парадигми проектування.

Концепції біоміметики та біодизайну синтезовані у працях Дж. Беніус [14] та Й. Бар-Коєна [11; 12], де природні рішення розглядаються як моделі технічної та матеріальної інновації. Видання У. Майєрса [35] демонструє інтеграцію біологічних процесів, біоматеріалів і живих систем у предметний дизайн, відображаючи зсув від метафоричної органічності до біотехнологічного підходу.

В українському теоретичному полі важливими є кілька праць, що сформували підґрунтя для дослідження природних моделей формотворення. Дисертація О. Орлової [5] присвячена аналізу екологічного чинника у проектуванні та обґрунтовує зв'язок між природними закономірностями формоутворення та екологічною раціональністю дизайнерських рішень, закладаючи методологічну основу для подальших біоінспірованих студій.

Навчальний посібник С. Мигалія, І. Диди та Т. Казанцевої [4] систематизує принципи аналізу природних структур і їх використання у формотворенні предметного та просторового середовища, фіксуючи термінологічний апарат дизайнерської біоніки. Стаття О. Крижанівського та І. Співака [3] розглядає біонічні принципи в архітектурі і дизайні як інструменти структурної оптимізації, адаптивності та екологічної ефективності, зближуючи їх із сучасними концепціями біоінспірованої морфології.

У дослідженні І. Рижової та її співавторів [8] окреслено актуальні тенденції органічної архітектури й екологічного проектування, де природні моделі розглядаються не як декоративне джерело, а структурно-функціональні прототипи. У статті О. Жежері [1] узагальнено глобальні вектори розвитку біонічного формотворення. Авторка аналізує взаємозв'язок між природними морфологіями, технічними інноваціями й дизайнерськими стратегіями, визначаючи біоніку як міждисциплінарну платформу, що поєднує естетичні, конструктивні та екологічні принципи проектування. Тож дослідження корпусу джерел показує, що окремі аспекти біоморфної еволюції – мистецький, архітектурний, біоміметичний – активно досліджені, втім комплексна міждисциплінарна модель, яка б послідовно інтегрувала розвиток природних моделей формотворення в мистецтві, архітектурі та дизайні і одночасно окреслювала місце українських практик у глобальному контексті, залишається недостатньо розробленою. Саме ця прогалина визначає потребу цілісного монографічного узагальнення.

Виклад основного матеріалу дослідження.

1. Становлення біоморфної форми: художні витоки модерністського морфогенезу

Біоморфізм, як пластичний принцип та естетична стратегія, – виник на перетині біологічної уяви та художнього експерименту в модерному мистецтві кінця XIX – початку XX століття. Його становлення пов'язане з культурним поворотом до природи як живої, а не механістичної системи, що стимулювало формування нової морфогенетичної чутливості.

Ар нуво, що сформувався наприкінці XIX століття як реакція на академічне мистецтво і захоплення історичними стилями, став першим художнім напрямом, який цілісно звернувся до природи як джерела натхнення для формотворення. Митці ар нуво не лише стилізували флору й фауну – вони прагнули відтворити внутрішню динаміку природних структур, їхню здатність до росту, розгалуження, симетрії та адаптації. Такий підхід не копіював природу буквально, а відтворював її дух і динаміку, що й стало основою біоморфного формотворення. У проектній практиці архітекторів і дизайнерів ар нуво органічне формотворення виявлялося у тяжінні до пластичних, динамічних контурів, що наслідували біологічні аналоги. Декоративні та конструктивні елементи інтегрувалися в єдину морфологічну систему, де орнаментика стилізувала форми рослинності, крил комах, морських організмів, набуваючи виразної біоморфної семантики.

Входи до паризького метрополітену, спроектовані Гектором Гімаром на початку XX століття, є одними з найвпізнаваніших прикладів архітектурного ар нуво в публічному просторі. Ці споруди, виконані з литого металу і оздоблені рослинними мотивами, демонструють характерний для стилю принцип морфогенетичного формотворення – тобто прагнення до структур, що наслідують природну організацію. Плавні, асиметричні контури, стилізовані елементи листя, стебел і бутонів, що інтегруються в конструктивну схему входу, створюють ефект «архітектурного організму», здатного «проростати» в міське середовище, порушуючи опозицію між природним і штучним [40; 10].

На думку української дослідниці Л. Корницької, саме в ар нуво природа вперше постає не як «зовнішнє» джерело запозичення, а як внутрішній структурний принцип, що формує лінію, об'єм, рух. Вона наголошує: «У стилі модерн природа стає джерелом художньої системи, в якій форма зливається з функцією, а декоративне з конструктивним» [2].

Такий художній біоморфізм був, по суті, інтуїтивною біонікою: до того як з'явився сам термін, митці вже намагались зрозуміти та втілити природну логіку – не лише візуально, а як принцип організації. В результаті, ар нуво відкрив нову естетику – естетику руху, гнучкості, безперервності, – яка стане ключовою у майбутньому біодизайні XX–XXI століть.

Перші історичні вживання терміна «біоморф» у мистецькому дискурсі виявляються досить несподіваними і далекими від естетичної чуттєвості, з якою його часто пов'язують сьогодні. У 1895 році британський антрополог Альфред Корт Геддон у праці *Evolution in Art* вводить технічне, майже сухе визначення: «біоморф – це зображення будь-чого живого на противагу скевоморфу» [26]. Це формулювання ще не мало сучасного художнього змісту, однак задавало початкову термінологічну дихотомію між живим і штучним у структурі форми.

Протягом наступних десятиліть поняття «біоморфізм» еволюціонує у зв'язку з філософськими концепціями «нового віталізму», зокрема з теоріями Анрі Бергсона, який підкреслювали динамізм, інтуїцію та тривалість як принципи творчого становлення [28]. Однак справжнє впровадження терміна у художній лексикон відбувається лише у 1930-х роках.

У 1935 році англійський поет, куратор та арт-критик Джеффри Грігсон уперше використовує слово «біоморфний» у значенні, яким користуємося нині – для позначення художнього підходу в живописі, скульптурі та дизайні, що звертається до органічних форм природного походження. У своєму есе *Comment on England* Д. Грігсон стверджував, що сучасні абстракції існують у двох основних модусах – геометричному та біоморфному, закладаючи принципову концептуальну дихотомію [24; 8–10]. А в есе *Painting and Sculpture* того ж року додає, що термін «біоморфний» є вдалим для окреслення творчості Жоана Міро, Жана Геліона, Ганса Ерні та інших митців, чия абстракція не належить ані до жорстких геометричних схем, ані до ортодоксального сюрреалізму [25; 71–112, 29].

Уже наступного року термін входить в американський мистецький дискурс: у 1936 році директор МоМА (The Museum of Modern Art, Нью-Йорк) Альфред Г. Барр-молодший [13] застосовує поняття «біоморфний» для окреслення нової тенденції в авангардному живописі – використання форм, що нагадують живу тканину, внутрішні органи, клітинні структури чи зародкові утворення. У каталозі виставки *Cubism and Abstract Art* (1936 р.) Барр виокремив напрям «біоморфної абстракції» як один із векторів модернізму [13]. Барр не цитує Грігсона, що стало підставою для хибного припущення, ніби саме він є автором терміна [28]. У своїй характеристиці сучасного мистецтва Барр описує біоморфний напрям як «інтуїтивний і емоційний, органічний, криволінійний, декоративний і романтичний», на противагу раціональній, геометричній та структурній абстракції. Він також виокремлює Поля Гогена, Анрі Матісса, Хуана Міро і Ганса Арпа як найяскравіших представників цієї течії [13; 29].

Етимологічно термін походить від грецьких слів *bios* (життя) та *morphē* (форма) і з часом набуває значення наскрізного концепту. Біоморфізм використовують для опису дуже різних художніх практик – від сюрреалістичних картин Леонори Каррінгтон, Іва Тангі та Андре Масона до абстракцій Софі Тойбер-Арп, Жана Арпа, Вільгельміни Барнс-Грем. До нього ж зараховують і архітектуру та дизайн модерну (Антоні Гауді, Йозеф Гюфман), органічну меблеву та предметну пластику Алвара Аалто та Ісаму Ногучі, а також скульптуру Константіна Бранкузі, Барбари Гепворт, Генрі Мура, Огюста Родена [28].

Вільям Рубін, відомий арт-куратор і мистецтвознавець МоМА, зазначав, що біоморфні образи поєднують риси ар-нуво, сюрреалізму й абстракціонізму, формуючи типологічну безперервність [41].

У творах Жана Арпа, Жоана Міро, Іва Тангі, Барбари Гепворт та Генрі Мура біоморфність виражена через органічні форми й морфогенетичні мотиви, що нагадують природні структури – зародкові оболонки, морські організми, м'які аморфні конфігурації. Хоча ці форми є абстрактними, вони зберігають відчуття органічної цілісності та внутрішньої динаміки, подібної до природних процесів зростання й розвитку. У концепції Мура скульптура постає як матеріальна метафора живого: форма осмислюється ним як така, що має внутрішню біологічну активність і тяжіє до природних морфологічних структур.

У праці Олівера А. І. Ботара *Biocentrism and Modernism* [15] біоморфізм розглядається як інтелектуальний міст між модерністськими художніми практиками та розвитком сучасної біології. Ботар демонструє, що у творчості Раймона Дюшана-Війона, Поля Клее, Василя Кандинського та

Джексон Поллока природні морфогенетичні процеси функціонують не як декоративні мотиви, а як глибинні структурні моделі художнього мислення [15; 28].

Спільною рисою творів названих митців є відчуття органічної динаміки форми – її здатність моделюватися за принципами природного зростання, пульсації, пластичних вигинів та текучості. Навіть найабстрактніші біоморфні структури апелюють до природних прототипів: спіралі мушлі, аморфних контурів амеби чи мікроскопічних клітинних утворень.

У біоморфізмі сюрреалістів органічні мотиви стають метафорою підсвідомого – архаїчного, тілесного та примордіального (первісного), що формує естетику нового морфогенезу. Саме ця інтуїтивна пластика, яку сучасники називали «живою формою», пізніше буде переосмислена в дизайні як джерело морфогенетичних підходів.

Окрема гілка – так званий «раціональний біоморфізм» – розгортається в межах експериментального конструктивізму. Скульптор Наум Габо у своїх роботах поєднував математичні та інженерні уявлення про простір і час із пластикою, що натякає на зростання, розростання, клітинну або просторову структуру. Його *Kinetic Construction (Standing Wave)* (1919–1920 pp.) вважається одним із перших прикладів кінетичної скульптури – форми, що включає час і рух як свої фундаментальні складники. У *The Realistic Manifesto* (1920 p.), написаному Габо разом із братом Антуаном Певзнером [21], відмовлялися від традиційних скульптурних категорій – маси, кольору, масивного об'єму – на користь нової пластичної реальності, де головними елементами стають простір, час, лінія та «кінетичні ритми» як базові форми сприйняття реального часу і простору. Тому в роботах Габо можемо розглядати формотворення як процес «внутрішнього росту» – не як фігуративне відтворення природи, а як осмислення просторово-часової структури, що нагадує природний морфогенез [11; 7–10]. Такий підхід у значній мірі наближає його творчість до ідей морфогенетики та біоміметики, хоча сам Габо позиціонував себе у площині конструктивізму та інженерної абстракції.

У конструктивістській пластиці Габо, як і в інших авангардних практиках, постає нове розуміння форми як процесу, залежного від часу, руху й внутрішньої динаміки. Це сприяло переосмисленню біоморфізму не лише як стилістичного явища, а як концептуальної моделі морфогенезу, що описує формування структури через природні принципи росту та розвитку. Саме завдяки таким пошукам мистецтво модерну і авангарду підготувало ґрунт для появи біонічних ідей: через біоморфні образи в живописі, скульптурі та декоративних формах усвідомлено естетику природних структур, яка згодом почала безпосередньо втілюватися в архітектурі й промисловому дизайні.

У 1910–1930-х роках конструктивізм загалом став тією платформою, де природні аналогії почали сприйматися не як декоративний мотив, а раціональний принцип оптимізації форми. Дослідження співвідношення маси, опору, ритму, руху та рівноваги, що активно розвивалися у скульптурі та архітектурі, поступово переходили у сферу предметного проектування. Ідея про те, що форма має бути «вирослена» з функції та середовища, а не нав'язана ззовні, стала одним із перших кроків до промислової біоніки.

У цьому контексті цілком доречно розглянути проєкт Володимира Татліна «Летатлін» як один із найяскравіших прикладів прото-біонічного мислення у дизайні. «Летатлін» був експериментальним орнітоптером – апаратом із маховими крилами, створеним за аналогією до природної механіки польоту птахів. Це не стільки авіаційний прототип, скільки інженерно-художня модель, у якій природні принципи розглядалися як основа формотворення та конструктивної логіки. Працюючи над апаратом, Татлін детально вивчав будову та морфологію пташиного крила, зокрема крил лелек, спостерігаючи за їхньою здатністю утримувати рівновагу в повітряних потоках. Він аналізував структуру пір'я, еластичність перетинок, поведінку гнучких поверхонь у потоці та особливості махового руху. Саме ці спостереження лягли в основу ранніх моделей «Летатліна», зібраних із легких каркасів і тканинних оболонок, що наслідували природні конструкції [6].

Важливим для становлення цього проєкту був український період діяльності В. Татліна. Під час роботи у Київському художньому інституті (1925–1927 pp.) він розгорнув серію формально-конструктивних експериментів, зокрема зі створення моделей крил і аналізу природних структур. Тоді ж формувався його підхід до поєднання каркасної жорсткості та гнучких поверхонь, що в подальшому стали визначальними принципами апарату. Український досвід роботи з матеріалом, спостереження за живою природою та аналіз структурної рівноваги стали підґрунтям для остаточного формування морфології «Летатліна». Завершені моделі апарату нагадували не стільки технічний літак, скільки біоморфну конструкцію, що відтворює логіку природних оболонок і принципи еволюційної оптимізації. Таким чином, «Летатлін» постає як унікальний інженерно-художній експеримент, у якому природні механізми польоту стають моделлю формотворення. А український період творчості В. Татліна відіграє ключову роль у становленні цієї концепції – як етап, коли закладено основні ідеї його прото-біонічного підходу [7].

Попри стилістичну та методологічну різноманітність – від інтуїтивної органіки сюрреалістів до інженерної абстракції конструктивізму – біоморфна логіка формотворення у мистецтві модернізму спиралася на спільне світоглядне підґрунтя. Для митців першої третини ХХ століття природа перестає бути зовнішнім мотивом або декоративною алюзією і починає розглядатися як структурний прототип, носій внутрішніх законів організації форми. Форма дедалі частіше мислиться як динамічна система, що розвивається за принципами росту, напруження, ритму, рівноваги та адаптації, які корелюють із закономірностями природних морфогенетичних процесів.

Важливо, що ця зміна була не лише естетичною, а, передусім, епістемологічною: замість наслідування зовнішніх контурів природи митці звертаються до її «внутрішньої логіки» [28], моделюючи природні структури за принципом організації, а не за подобою. Саме увага до структурного, функціонального та процесуального аспектів формотворення створює передумови для того, що згодом буде окреслено як морфогенетичне мислення: художня форма розглядається як результат дії об'єктивних закономірностей, а не лише суб'єктивного жесту.

У сукупності ці різні художні вектори сформували інтелектуальний клімат модернізму, у якому ідея органічної форми набула універсального значення – від живопису та скульптури до проектування предметів, середовища й архітектури. Мова вже не йшла про стилізацію природи: природу почали сприймати як модель структури, джерело раціональних закономірностей, оптимальних рішень та еволюційних механізмів розвитку форми. Саме в цьому контексті перехід від біоморфізму в мистецтві до органічної архітектури, а згодом – до архітектурної біоніки постає не як хаотичний «стрибок», а як логічне продовження єдиного світоглядного процесу. Художні експерименти 1910–1930-х років створили нову «екологію мислення», у межах якої архітектура починає осмислюватися як живий організм, що розвивається, взаємодіє з довкіллям і підпорядковується принципам природної доцільності.

2. Архітектура як живий організм: від органічної форми до біоніки та параметрики.

Перші прояви органічного мислення в архітектурі з'явилися ще наприкінці XIX – початку XX століття. Каталонський архітектор Антоніо Гауді заклав основи того, що пізніше назвуть біоморфною й навіть біонічною архітектурою. У його проєктах конструкції не стилізують природу, а виростають з її структурних принципів. У Саграда Фамілія колони-підпори розгалужуються як стовбури дерев, реалізуючи природний принцип розподілу навантаження через розгалуження. У будинку Бальо хвилясті покрівлі та кістякоподібні опори наслідують структури морських організмів, а фасади нагадують ритми живої тканини. Гауді фактично став одним із перших, хто запропонував структурний (а не декоративний) спосіб наслідувати природу – тим самим підготувавши ґрунт для органічної архітектури XX століття.

На початку XX століття ця інтуїтивна біоморфність набуває концептуальної цілісності у творчості Френка Ллойда Райта. Його принцип «органічної єдності» будівлі з довкіллям ґрунтувався не на декоративному наслідуванні природних мотивів, а на структурній відповідності форм природним закономірностям. У проєктах Fallingwater (1935 р.) та Usonian Houses (перший реалізований – Jacobs House I, 1937 р.) Райт формує модель архітектури як цілісної системи, у якій простір, конструкція, матеріал і ландшафт взаємодіють у єдиному морфогенетичному процесі. Архітектура в нього не «вписується у природу», а виростає з неї – як «природне продовження місця» [42].

Дослідник архітектури Вітольд Рибчинський наголошує, що Райт розглядав будівлю як організм, що має власну внутрішню логіку зростання. Замість класичного поділу на фасад і структуру він пропонує модель «суцільної просторової тканини», де конструкція не приховується, а формує естетику об'єкта [42; 44–48]. Саме завдяки цьому органічна архітектура Райта виходить за межі стилістики й постає як світоглядна концепція, заснована на природних принципах рівноваги, адаптації та оптимізації.

Попри те, що Райт не використовував термін «біоніка», його підхід заклав інтелектуальний фундамент для подальшого наукового осмислення природних структур у проектуванні. Ідея про те, що форма має бути результатом функції, конструктивної доцільності та контексту середовища, перегукується з тим, що пізніше стане методологією архітектурної біоніки. В. Рибчинський підкреслює, що органічність Райта – це не імітація природи, а розуміння архітектури як процесу, аналогічного природному зростанню [42].

Термін «біоніка» з'явився лише у 1960-х роках і пов'язаний, передусім, із техніко-інженерними дослідженнями, на відмінному від біоморфізму в мистецтві 1930-х. Його теоретичні передумови формувалися у природничих і матеріалознавчих студіях середини XX століття. Узагальнюючи ці підходи, Дж. Гордон у книзі Structures: Or Why Things Don't Fall Down (1978 р.) показує, що природі властиві високі стандарти матеріальної економії, жорсткості та структурної раціональності. Аналізуючи природні оболонки, кісткові структури та поведінку гнучких матеріалів, Гордон підкреслює, що організми створюють конструкції, в яких напруга, товщина й форма еволюційно оптимізовані [23].

Ці закономірності – адаптивність, мінімізація матеріалу, оптимізація навантажень – стають фундаментом для технічної біоніки, що активно розвивається у 1950–1960-х роках. Подальші дослідження у сфері біоміметики [47] показали, що природні структури можна розглядати як високоефективні інженерні моделі, придатні для адаптації у будівельних конструкціях. Відтак архітектурна біоніка виростає на перетині інженерної раціональності та органічного формотворення.

Архітектурна біоніка сформувалася як дисципліна, що вивчає природні принципи конструктивної організації та адаптує їх для проектування споруд. У післявоєнні роки її розвиток пов'язаний з дослідженнями Фрея Отто, зокрема його пневматичних і мембранних конструкцій, які моделювалися на основі павутин, мильних плівок і біологічних оболонок [37].

Один із найвизначніших архітектурних проєктів XX століття – Olympiastadion München (Олімпійський стадіон у Мюнхені, 1972 р.), створений Фреєм Отто у співпраці з бюро Behnisch & Partner, – став зразковим утіленням біонічного принципу «природного мінімуму». Його знаменита прозора тентова покрівля постала

на основі експериментів із мильними плівками та канатними мережами, які саморганізовувалися у поверхні мінімальної енергії – найбільш раціональні для сприйняття навантажень. Завдяки цьому архітектура стадіону поєднує легкість, конструктивну раціональність і органічну пластику, фактично відтворюючи логіку природних мембран та біологічних оболонок [38]. Архітектурна біоніка стала логічним продовженням органічної архітектури, однак її головна відмінність – перехід від метафоричної подібності до структурної еквівалентності. Якщо для Райта природа була джерелом гармонії, то для біоніків – джерелом інженерної логіки.

Органічна архітектура та архітектурна біоніка репрезентують дві послідовні стадії еволюції біоморфного мислення в архітектурі XX століття – від інтуїтивного наслідування природних принципів до їх науково-структурного опрацювання.

Кінець XX – початок XXI століття ознаменували новий стрибок у розвитку біонічного та морфогенетичного підходу в архітектурі. Поява цифрових технологій і систем параметричного моделювання радикально розширила можливості формотворення: архітектори отримали інструменти для проєктування вільних криволінійних поверхонь, складних подвійно вигнутих оболонок і топологічних структур, раніше практично недоступних для точного розрахунку.

Цифрова революція стала підґрунтям для становлення параметричної архітектури – напряду, що відновив органічну естетику на новому технологічному рівні. Як відзначає Майкл Хензел, розвиток алгоритмічних методів проєктування та спеціалізованих програмних засобів докорінно змінив творчу методологію, дозволивши працювати з формою як із динамічною системою, здатною адаптуватися до контексту й середовища [27]. Саме цифрові інструменти усунули обмеження традиційного креслярського апарату та відкрили шлях до появи нових біоморфних і параметричних типологій, заснованих на принципах природної мінімізації, еволюційної оптимізації та структурної адаптивності.

До творців біонічної та параметричної архітектури належать відомі новатори: Грег Лінн, Сантьяго Калатрава, Норман Фостер, Заха Хадід – усі вони у своїх проєктах тією чи іншою мірою звертаються до природних аналогій та типів організації форми. Одним із ключових теоретиків цього напрямку є Грег Лінн, автор концепції «блоб-архітектури»¹, детально викладеної у книзі *Animate Form* (1999 р.). Лінн трактує архітектурну форму як динамічну топологічну поверхню, що формується не як статичне геометричне тіло, а як результат дії множинних параметрів – сили, руху, часу та середовища [31; 10–12]. У центрі його підходу – ідея «анімованої форми», що володіє внутрішньою змінністю та може «розростатися, перетікати чи трансформуватися» [31; 20–23].

Особливо важливим є перенесення Лінном у сферу архітектури принципу динамічної стабільності: навіть у застиглому стані форма залишається «анімованою за походженням», тобто містить у своїй пластичності сліди тих сил, що її сформували. У книзі подано низку прикладів – від барокових криволінійних структур до деформаційних моделей Д'Арсі Томпсона – які Лінн трактує як історичні передумови сучасної біоморфної логіки [31; 17–20; 26]. Експерименти з цифровою морфогенетикою наприкінці 1990-х стали основою для появи нових біоморфних павільйонів і будівель, демонструючи, що алгоритмічна оптимізація здатна породжувати форми, не менш раціональні та витончені, ніж еволюційні структури в природі. Лінн підкреслює, що форма не повинна бути символічною метафорою (квітки, мушлі тощо): її походження може бути наслідком взаємодії сил середовища, що зчитуються у «ландшафтних поверхнях» та їхніх градієнтах [31; 28–31].

На відміну від Ліннового акценту на процесуальності та топологічній анімації, Сантьяго Калатрава розвиває іншу лінію біонічної архітектури. Його проєкти спираються на анатомічні та структурно-біологічні аналоги: форми нагадують скелети птахів, хребтові арки чи м'язові зв'язки. Якщо Лінна цікавить цифрова динаміка, то Калатрава працює переважно з метафорою руху в застиглій матерії. Принципи формотворення, що моделюють «розкриття», «скручування» чи «розтягування» природних структур, – як у *Turning Torso* або *City of Arts and Sciences* – наслідують біомеханіку живих організмів, але залишаються матеріалізованими у сталевих рамах, бетонних оболонках і статичних інженерних вузлах. Його біоніка – це інженерно-скульптурна логіка, що відтворює природні конструктивні принципи, але не спирається на цифрову топологічну динаміку.

Іншу траєкторію розвитку пропонує Заха Хадід. Її архітектура резонує з природними процесами – потоками, ерозією, турбулентністю – не відтворюючи при цьому біологічних форм буквально. Якщо Калатрава працює з анатомічною морфологією, то Хадід інтерпретує природу як динаміку безперервності, у якій простір деформується і «перетікає», утворюючи параметричні складки та прошарування. У таких проєктах, як *MAXXI* (Рим, 1998–2010 pp.) чи *Heydar Aliyev Center* (Баку, 2007–2012 pp.), простір постає як множинний, розшарований і мобільний, демонструючи як алгоритмічні методи працюють із багатовекторністю деформацій – подібно до того, як Лінн застосовує сплайни та анімаційні моделі.

Паралельно з Лінновими експериментами, сучасна архітектура дедалі більше відмовляється від буквальных «будинків-квітів» чи «будинків-равликів», розглядаючи їх як кітч; у центрі уваги опиняються біонічні конструктивні принципи. Легкі порожнисті опори за аналогією зі стеблами рослин, гексагональні коміркові структури, інспіровані бджолиними сотами, застосовуються у фасадних оболонках та просторових покрівлях [27; 34]. У цьому контексті особливо значущою є Ліннова увага до градієнтних полів сил: відповідно до його моделі, один і той самий об'єкт у різних полях градієнтів

може набувати різних конфігурацій [31; 31–21]. У цьому сенсі анімована архітектура виступає не стилем, а принципом мислення: формою як процесом, що розгортається через взаємодію систем і нагадує біологічні моделі диференціації та морфогенезу.

Розвиток біонічної та параметричної архітектури в Україні демонструє поступове, але послідовне інтегрування природоорієнтованих принципів у сучасні проєктні практики. Як зазначають О. Крижанівський та І. Співак, українська архітектурна школа дедалі активніше сприймає біоніку не лише як естетичний ресурс, а інструмент екологічної оптимізації, параметричної раціоналізації конструкцій і формування здоровішого просторового середовища [3].

Одним із найпоказовіших напрямів є творчість «Makhno Studio», де параметричні та біоморфні технології поєднуються з локальними природними та етнокультурними мотивами. Інтер'єри студії спираються на принципи «природної пластики»: глиняні структури, натхненні геологічними формаціями; світильники й декоративні об'єкти, що моделюють клітинні або рогові структури; керамічні композити з фактурою, подібною до міцелію чи тріщин пересохлої землі. Градієнтність поверхонь, м'яка топологія форм і тактильна виразність матеріалу виразно демонструють біоморфний алгоритм формотворення, близький до принципів Ліннгової анімованої морфології.

До українських архітектурних практик, що інтегрують природні аналогії, належать і низка сучасних житлових та громадських комплексів, де виразно простежується тенденція до біокліматичного дизайну. Зокрема, у проєктах таких бюро як Archimatika, ZOTOV&CO та FORMA Architects, активно застосовуються нерегулярні фасадні оболонки, що працюють як сонцезахисні фільтри; зелені покрівлі та терасуарні ландшафти; асиметричні планувальні моделі, що враховують природну інсоляцію та провітрювання. Подібні рішення перегукуються з принципами Калатрави і Хадід – не в буквальному копіюванні форм, а орієнтації на біологічні процеси рівноваги, адаптивності та потоковості.

Покажемо також поступ у сфері суспільно-культурних просторів, де українські архітектори інтегрують біонічну логіку у міську тканину. Наприклад, міські павільйони з дерев'яних ламелей, що працюють як «штучні крони» для тіні та вентиляції; перголові структури, побудовані за аналогією зі структурою рослинних стебел; фасадні решітки з гексагональною клітинною геометрією, інспірованою бджолиними сотами, – усе це свідчить про перехід від декоративної біоморфності до конструктивної біоінженерної логіки.

У цьому контексті особливо ваговою є теза О. Крижанівського та І. Співак про формування в Україні «біонічного стилю» – стилю, у якому природні закономірності стають моделлю організації архітектурної системи: від пластики та матеріалу до екологічної функції та енергетичного балансу [3]. Українські приклади демонструють зміщення у бік свіжої біопарадигми, де природа виступає не декором, а методом проєктування, що узгоджується з глобальними тенденціями морфогенетичного та параметричного мислення.

3. Біоморфні стратегії у дизайні: від технічної раціоналізації до біоінспірованих інновацій

Перші спроби інтегрувати природні структурні принципи у промислове формотворення постали на перетині мистецтва авангарду та інженерно-конструктивного мислення. Якщо біоморфізм у живописі і скульптурі модернізму відкрив нове бачення органічної форми як динамічної системи, що розвивається за внутрішніми закономірностями, то ранній промисловий дизайн прагнув перекласти ці закономірності на мову конструкції, матеріалу та функції. Саме художні експерименти 1910–1920-х років сформували уявлення про форму як процес, що залежить від росту, напруження та рівноваги, підготувавши ґрунт для наукового осмислення природної морфології.

Поступове переорієнтування від інтуїтивного біоморфізму до раціонального розуміння органічної форми у 1920–1930-х роках стало можливим завдяки появі праць, автори яких описували природну геометрію через фізичні та математичні закономірності. Визначальним у цьому контексті є дослідження Д'Арсі Томпсона *On Growth and Form* [46]. Томпсон показав, що форма організмів є результатом дії сил, пропорцій, масштабів та економії матеріалу, а не художньої символізації. Він наголошував, що контури рослин і тварин формуються під впливом «системи сил, які моделюють зростаючий організм» [46; 12] і що природні структури – кістки, панцирі, стебла – оптимізують напруження за мінімальної кількості речовини [46; 754].

Аналізуючи поверхневу напругу, Томпсон довів, що клітинні оболонки й мильні плівки природно формують мінімальні поверхні – найбільш ефективні у переносі сил [46; 34–36; 98–103]. Саме ці принципи згодом стали основою експериментів Фрея Отто з мембранними структурами у 1950–1970-х роках. У розділах про координатні перетворення Томпсон описує «родину трансформацій», що дозволяє виводити форму одного організму зі структури іншого; ця логіка стала передумовою параметричного мислення, розвиненого у цифровій морфогенетиці Грега Лінна [31], Акіма Менгеса та Майкла Хензела [31; 34].

Праця Томпсона надала дизайнерам і архітекторам міжвоєнного періоду науковий інструментарій, що дозволяв сприймати природні форми як структурні моделі. Саме тому *On Growth and Form* вважають першим фундаментом біоміметичного мислення XX століття: вона створила інтелектуальне середовище, у якому зародилися ранні моделі біоінспірованого дизайну – від раціональних ламінованих конструкцій до перших спроб морфогенетичного моделювання.

Під впливом модерністського інженерного мислення першої половини XX століття – від ідей Ле Корбюзьє, викладених у *Vers une architecture*, до аналітичних студій Зіґфріда Гідіона у *Mechanization*

Takes Command – природні форми починають осмислюватися не як декоративні алюзії, а конструктивні моделі. Корбюзьє наголошував, що інженерні споруди – літаки, пароплави, автомобілі – формують естетику точності, оскільки походять із раціональних вимог функції, а не з орнаментальної традиції [30]. Природа в цьому контексті постає «найраціональнішим інженером», що створює структури з мінімальною витратою матеріалу – теза, зміст якої що перегукується з морфогенетичними ідеями Д'Арсі Томпсона.

Зігфрід Гідіон у *Mechanization Takes Command* підкреслював, що індустріальна цивілізація, попри прагнення дистанціюватися від «органічного», постійно повертається до природних принципів організації, адаптивності та економії матеріалу. Аналізуючи еволюцію меблів, побутових предметів і транспортних форм, він показує, що технічна логіка ХХ століття дедалі більше ґрунтується на природних конструктивних закономірностях – ритмах, оболонках, силових лініях [22]. Така реконцептуалізація природи як інженерної матриці стала фундаментом для становлення раннього промислового біодизайну.

У цьому інтелектуальному середовищі в промисловому та меблевому дизайні 1920–1940-х років формуються перші системні прояви біоморфного – точніше, біотехнічного – формотворення. У меблевій майстерні Баухаузу (Дессау, 1925–1928 рр.) Марсель Бройер експериментував із ламінованою фанерою, випробовуючи гнуті багатошарові конструкції, здатні наслідувати природні механізми структурної гнучкості. Паралельно у Веймарі Еріх Дікманн у Державній вищій будівельній школі (*Staatliche Bauhochschule*) розвивав дослідження гнутої деревини та фанерних панелей, розширюючи модерністський дискурс раціональної дерев'яної конструкції поза межами Баухаузу.

Одним із перших, хто інтегрував природні принципи росту, гнучкості та адаптивності у предметний дизайн, був Алвар Аалто. На відміну від багатьох модерністів, які сприймали дерево як суто технологічний матеріал, Аалто трактував його як «живу структуру» зі здатністю до пружної деформації, що визначало характер його формотворення. Крісло *Paimio Chair* (1931–1932 рр.), створене для санаторію Пайміо, стало одним із перших промислових об'єктів, спеціально розроблених для медичних потреб: нахил спинки та вигин корпусу були оптимізовані для полегшення дихання пацієнтів із хронічними захворюваннями легень. Ламінована гнута фанера, яку застосував Аалто, наслідувала природні моделі гнучких, але міцних рослинних структур [44].

Розробивши новий метод гнуття фанери, Аалто створив принципово безперервні криволінійні поверхні, де конструкція й естетика поєднуються в єдину морфогенетичну форму. До одних із найвідоміших його об'єктів належать *Stool 60* (1933 р.), де вперше реалізовано інноваційну ніжку «L-leg», та *Tea Trolley 900* (1937 р.), представлений на Всесвітній виставці в Парижі. Обидва проєкти стали зразками біоморфного модернізму, в якому раціональна дерев'яна конструкція поєднується з органічною пластичністю. Саме розуміння меблів як морфогенетичних об'єктів, форма яких виникає з природної поведінки матеріалу та логіки людського руху і визначило внесок Аалто у становлення раннього біотехнічного мислення [44].

Паралельно у США 1930–1940-х років формується стиль стрімлайн модерн (*Streamline Modern*), побудований на наукових дослідженнях аеродинаміки. Природа – передусім обтічні форми риб, птахів і морських ссавців – стала моделлю оптимізації руху. Спрямованість на мінімізацію опору матеріалізувалася у таких промислових об'єктах як холодильники *Coldspot Super Six* (Raymond Loewy, 1935 р.), потяги *Burlington Zephyr* (1934 р.) та автомобілі *Chrysler Airflow* (1934 р.), де аеродинамічне формотворення застосовували системно [33]. У цих прикладах біоморфна естетика постає як інженерна стратегія підвищення ефективності та енергетичної оптимізації руху.

У 1930-х роках інженер Річард Бакмінстер Фуллер запропонував низку структурних моделей, що наслідували логіку природних оболонок і мінімальних поверхонь. У книзі *Nine Chains to the Moon* (1938 р.) він аналізує ефективність біологічних і технічних систем, закладаючи підґрунтя теорії рівноваги натягу та стиску. Його геодезичні куполи та модульні конструкції, співвіднесені з природними «сендвіч-структурами» – кістками, стеблами, мушлями – стали важливим етапом становлення біотехнічного мислення в архітектурі та дизайні [20].

Подальший розвиток ці пошуки отримали у роботах Чарльза та Рей Еймс, які в 1940-х роках експериментували з гнутою фанерою, створюючи сидіння, форма яких наслідувала анатомію людського тіла [36]. Їхні проєкти 1940–1946 років – *LCW Chair* та прототипи фанерних військових нош – стали ранніми моделями біомеханічного мислення в дизайні, у яких форма визначається логікою навантажень, опірністю матеріалу та природною ергономією. Взаємодія матеріальної поведінки й анатомічної відповідності заклала основу для подальшого розвитку органічної мови форм у американському дизайні середини ХХ століття.

Узагальнюючи, ідеї природної оптимізації – гнучкості, мінімальної маси, обтічності та структурної адаптивності – входять у дизайн не як біологічні метафори, а як принципи технічної раціоналізації. Ранній промисловий дизайн 1920–1940-х років став першою фазою становлення біоморфної раціональності, у якій природні закономірності трансформуються у технологічні та матеріалознавчі рішення, готуючи підґрунтя для подальшого розвитку біоніки і параметричного дизайну.

Із 1960-х років низка дизайнерів і конструкторів незалежно звертається до природних структур, трактуючи їх як ефективні морфологічні й конструктивні рішення, що сформувалися внаслідок тривалих еволюційних процесів. У 1960–1980-х роках формуються перші системні передумови біодизайну, коли природні морфології починають розглядатися не лише як естетичні алюзії, а як конструктивні моделі технічної оптимізації.

Одним із таких фахівців був британський інженер Алан Ньютсон, який працював над транспортними системами та застосовував принципи природної аеродинаміки – зокрема морфологію риб і птахів – для мінімізації опору повітря в корпусах цивільних і вантажних машин. Його підхід спирався на дослідження, що активно розвивалися в той час у морській біології та гідродинаміці, зокрема на аналіз ламінарної течії у морських ссавців, задокументований фахівцями NASA та Військово-морської дослідницької лабораторії США (ONR). У цих роботах показано, що дельфіни та кити здатні підтримувати ламінарний потік уздовж тіла завдяки обтічній морфології та мікроструктурі шкіри; така здатність суттєво зменшує турбулентність і пояснює високу енергетичну ефективність їхнього руху [29; 19]. Отже, ці дослідження стали одним із перших наукових обґрунтувань застосування природних моделей у транспортному дизайні, продемонструвавши можливість прямого перенесення біологічних механізмів у технічні системи.

Тоді ж американський дизайнер Сід Мід, співпрацюючи з корпорацією Ford Motor Company, а також студіями Universal Pictures та Walt Disney Studios, створював футуристичні транспортні системи, у яких застосовував обтічні корпуси, натхненні природними моделями швидкого руху. Мід підкреслював, що стилістика швидкості невіддільна від фізики руху, тому його транспортні концепти органічно вписувалися в еволюцію стрімлайн-модерну 1930-х років, проаналізованого Томасом Майклом у праці *Design in the USA* [33]. Саме Мід став одним із перших дизайнерів, чії візуальні моделі руху передбачили появу CAD-інструментів та продемонстрували потенціал безперервної органічної поверхні, яка згодом стане ключовою рисою параметричної морфології.

У 1970–1980-х роках біодизайн набуває системного характеру в творчості німецького дизайнера Луїджі Колані – однієї з найяскравіших фігур, які зуміли інтегрувати біологічні закономірності в промислову формотворчість на рівні цілісної концепції. Колані виходив із переконання, що природні форми – біологічні оболонки, обтічні поверхні, морфологія тварин – є найбільш енергетично ефективними моделями для технічних об'єктів. У його роботах 1960–1980-х років (транспорт, побутова техніка, меблі) біоморфна форма постає не як стилізація, а як результат системної аеродинамічної оптимізації, що ґрунтується на принципах мінімального опору й плавної геометрії поверхні [9].

Його роботи для фірм VDO, Fiat, Canon, Lufthansa, Yamaha та інших показують послідовне застосування природних закономірностей – аеродинаміки, біомеханіки, ергономічних криволінійних форм – як підстави для конструктивного формотворення. Колані стверджував, що природа не знає жорстких кутів, а отже, ефективна технічна форма має бути пластичною, безперервною та оптимізованою для потоків [9]. П'ятитонна вантажівка Colani-Truck (1978 р.) демонструвала зменшення опору повітря до 30% порівняно з серійними моделями – один із перших задокументованих випадків, коли біоморфна поверхня безпосередньо вплинула на енергоефективність транспортного засобу. Таким чином, у творчості Колані інтуїтивний органіцизм модернізму трансформується в свідомо артикульований біоінспірований підхід.

У ширшому інтелектуальному контексті цей зсув співпадає з розвитком системної біології, кібернетики другого покоління (І. Пригожин, Е. Янтш), теорій самоорганізації (Г. Гакен), а також екологічного мислення, що інтегрує природні системи у моделі сталого розвитку. Важливою інтелектуальною віхою стає праця Фрітйофа Капри *The Web of Life* (1996 р.), у якій обґрунтовується розуміння природи як «мережі процесів», що формують структури через взаємодію потоків, енергії і інформації. Цей підхід заклав основи для подальшого переосмислення форми як наслідку системних взаємодій, а не як статичного об'єкта [16].

У 1990-х роках формується термінологічна база сучасного біодизайну. У 1997 році Джанін Беніус вводить поняття «біомімікрії» для визначення інновацій, що безпосередньо наслідують природні стратегії, алгоритми та моделі оптимізації. Беніус класифікує природні рішення за принципами ефективності, циркулярності та адаптивності, наголошуючи, що технологічні механізми, винайдені людиною, здебільшого повторюють функції, які еволюція вдосконалює мільйони років [14].

Паралельно у науково-технічному середовищі наприкінці 1990 – початку 2000-х років з'являється поняття біоміметики, систематизоване у фундаментальному виданні Йосефа Бар-Коена. У цій праці зібрано перші системні дослідження штучних м'язів (electroactive polymers), адаптивних конструкцій, робототехнічних систем, поверхонь із керованою морфологією та технологій копіювання природних структур. Бар-Коен наголошує, що біоміметика є не стилістичним, а передусім інженерним напрямом, який працює з природними аналогами на рівні матеріалу, функції та поведінки систем [12].

На межі 1990–2000-х років біоінспірований підхід починає проникати і у масовий промисловий дизайн, де природні форми трактуються передусім як моделі ергономічної логіки, пластичної оптимізації та органічної геометрії. Однією з ключових фігур цього процесу стає Філіп Старк, чия органічна морфологія – від соковижималки Juicy Salif (Alessi, 1990), що інтерпретує силуети морських організмів, до прозорого крісла Louis Ghost (Kartell, 2002), побудованого на принципі «капсульної» оболонки – яскраво демонструє вплив природних контурів і плавної кривизни на формотворення.

Хоча Старк не працює у сфері біоміметики в науковому сенсі, його об'єкти послідовно апелюють до природних аналогій, а в авторському виданні Philippe Starck [9] презентовано сформовану ним дизайн-філософію, у якій природа постає джерелом інтелектуальної та матеріальної економії. Старк, на відміну від інженерного біодизайну Колані, популяризує органічну пластику в масовому предметному дизайні. Його роботи закріплюють органічні морфології як нову візуально-функціональну норму початку XXI століття.

У першій чверті XXI століття біоінспірований і біоміметичний підходи перетворюються на один із провідних напрямів експериментального предметного дизайну. Одним із найяскравіших практиків стає британський дизайнер Росс Лавгроув, який поєднує новітні матеріали з формами, нав'язаними природними структурами та принципами зростання. У його стільцях *Supernatural* (італ. бренд Moroso, 2005) та *Diatom* (Moroso, 2014) перфорована оболонка є водночас і легкою, і міцною: такий «жировідтинний» дизайн імітує природну ефективність, усуваючи непотрібну масу та пропускаючи світло подібно до того, як сонячні промені фільтруються крізь листя.

Логіка росту кісткової тканини надихнула нідерландського дизайнера Йоріса Лаармана. Його культовий стілець *Bone Chair* (2006 р.) спроектований за допомогою алгоритму оптимізації форми, що імітує здатність кісток «відкидати» непотрібну масу: програмне забезпечення видаляло з цифрової моделі всі ділянки, не потрібні для міцності, тому фінальна структура нагадує мереживо з кісткових балок. У контексті аналізу цього об'єкта низка критиків – зокрема Оуен Едвардс у *Smithsonian Magazine* – охарактеризували підхід Лаармана як високотехнологічну версію ар-нуво («high-tech Art Nouveau»), підкреслюючи поєднання природних морфогенетичних алгоритмів та інженерних можливостей цифрової епохи [17].

Ще далі у бік залучення живих процесів у дизайні рушили автори, що працюють на межі біології та матеріальної інженерії. Так, професорка Массачусетського технологічного інституту (MIT) Нері Оксман досліджує біофабрикацію – інтеграцію живих організмів у проектування. У її експериментальному павільйоні *Silk Pavilion* (2013 р.) справжні шовкопряди виступили «співавторами» конструкції, виплітаючи шовковий купол на цифрово спроектованому каркасі [39].

Інший приклад – стілець *Mycelium Chair* (2013 р.) голландського дизайнера Еріка Кларенбека, надрукований на 3D-принтері з використанням живого грибного міцелію. Каркас із суміші води, соломи та біополімеру був засіяний грибами, що проростають всередині конструкції і надають їй додаткову міцність – у результаті утворюється предмет меблів, який буквально «виросло» і який виглядає так, наче міг би бути створений самою природою. Цей проєкт презентується як одна з ключових моделей біологічної матеріалізації в сучасному дизайні [35].

Таким чином, біодизайн у першій чверті XXI століття еволюціонував від простого наслідування форм до глибшого залучення живих систем на рівні матеріалів, алгоритмів і процесів.

У сучасному українському предметному дизайні біоінспірований підхід формується переважно через роботу з локальними природними матеріалами, екологічними технологіями та морфологіями, запозиченими з природного середовища. Одним із найпопулярніших прикладів є практика дизайнерки Вікторії Якуші, яка в межах студії *FAINA* розвиває концепцію «живого мінімалізму». У цьому підході природна форма та матеріальність розглядаються як носії культурної пам'яті й стійкості. З 2019 року студія впроваджує власний біокомпозит *ZTISTA*, створений з комбінації глини, целюлози, льону та рецикльованих органічних волокон, що дозволяє формувати пластичні, «живі» поверхні з мінімальним техногенним слідом [48]. За даними офіційного каталогу *FAINA*, матеріал розроблено як альтернативу синтетичним композитам, оскільки він придатний до біорозпаду й виробляється виключно з місцевих ресурсів [18].

Інший напрям біоінспірованої естетики в українському предметному дизайні репрезентує київський митець і дизайнер Сергій Махно. Якщо у попередньому розділі розглянуто архітектурний вимір його творчості, то в предметному дизайні С. Махно зосереджується на трансформації природної морфології у керамічні та дерев'яні об'єкти. Його колекція *Zemlya* (2023 р.) демонструє інтерпретацію «природних» форм через глину, дерево та пористі композити; у пояснювальних матеріалах до колекції підкреслено «стихійну» та нерівномірну морфологію, що наслідує принципи природного росту [32]. Твори С. Махна постають як синтез локальної ремісничої традиції та сучасних дизайнерських стратегій, споріднених із біоморфним формотворенням.

Показовим прикладом екологічно орієнтованого формотворення, що поєднує біодизайнерські засади з архітектурними рішеннями, є діяльність харківської студії *Ryntovt Design*. Проєкт *Friend House* (2012 р.), опублікований у міжнародному виданні *Designboom*, реалізовано з використанням виключно місцевих природних матеріалів – глини, дерева, очерету та лляних утеплювачів – що забезпечує біорозкладність конструкцій та гармонійне включення будівлі в природний ландшафт [43]. Студія декларує принцип «еко-локальності», згідно з яким форма, матеріал і технологія визначаються природними властивостями регіону.

У сукупності аналізовані практики засвідчують, що український контекст біодизайну першої чверті XXI століття формується переважно в руслі роботи з натуральними та біорозкладними матеріалами, локальними ресурсами, органічними морфологіями та екологічно орієнтованими принципами формотворення. Ці тенденції узгоджуються з глобальними векторами біоінспірованого та матеріально орієнтованого дизайну, де природа постає не лише естетичною метафорою, а джерелом раціонального формотворення, матеріальної економії та культурно вкоріненої екологічності.

Аналіз еволюції біоморфних експериментів у дизайні – від ранніх інженерних пошуків модернізму до біоінспірованих та матеріально орієнтованих практик початку XXI століття – засвідчує системну зміну парадигми. Природа переходить від статусу естетичної метафори до ролі конструктивної та функціональної моделі, що визначає логіку формотворення. Поява концептів біомімікрії та біоміметики, розвиток системної біології та цифрових морфогенетичних алгоритмів створили теоретичне підґрунтя, у межах якого природні структури осмислюються як оптимізаційні рішення. На початку XXI століття

дизайн демонструє перехід від наслідування природних форм до проєктування за принципами природи, де ключовими стають адаптивність, матеріальна економність, екологічна інтегрованість і процесуальність. Біоморфні експерименти таким чином постають не стилістичним феноменом, а складовою ширшого світоглядного зсуву, що визначає розвиток сучасного дизайну.

Висновки. Дослідження засвідчило, що еволюція біоморфних принципів формотворення розгорталася у трьох взаємопов'язаних напрямках – образотворчому мистецтві, архітектурі та дизайні, – де природа поступово переходила від ролі образного джерела до статусу структурної й процесуальної моделі. У мистецтві модернізму біоморфні форми набули морфологічної автономії, що підготувало підґрунтя для науково обґрунтованих підходів другої половини XX століття. В архітектурі простежувалася траєкторія від органічної пластики до біонічних і параметричних методів, у яких природні закономірності трансформувалися в алгоритми та конструктивні рішення. У дизайні відбувся перехід від органічної естетики модернізму до біоміметики, цифрової оптимізації та біоматеріальних технологій. Українські практики демонструють споріднену тенденцію – інтеграцію природних моделей, локальних матеріалів та екологічно орієнтованих принципів. Загалом природа постала універсальним інструментом формотворення, що визначав методологічні засади мистецького, архітектурного і дизайнерського проєктування

Примітки:

¹. Блоб-архітектура (blob architecture) – напрям у сучасній архітектурі кінця XX – початку XXI століття, що базується на формуванні м'яких, обтічних, безперервних об'ємів, що нагадують «краплі» або «багаточастинні живі організми». Термін походить від англійського «blob» (binary large object) і водночас від асоціації з аморфною біологічною формою.

Список використаної літератури:

1. Жежеря О. Біоніка у світовій архітектурі та дизайні XX – початку XXI століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2023 <https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/190>.
2. Корницька О. Біоніка як чинник сучасного художнього формотворення, 2020. URL: /mnt/data/Корницька_78-Текст статті-68-1-10-20200307.pdf.
3. Крижанівський О. А., & Співак І. Р. Біонічні принципи в архітектурі та дизайні. *Теорія та практика дизайну: архітектура і будівництво*, 2023. 3–4 (29–30). С. 72–81. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.8>.
4. Мигаль С. П., Дида І. А., & Казанцева Т. Є. Біоніка в дизайні просторово-проєктного середовища. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2014. 228 с.
5. Орлова О. О. Екологічний фактор формоутворення в дизайні: автореф. дис.... канд. миств. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2003. 21 с.
6. Прокопчук І. Ю. Мистецтво українського авангарду 1910 – початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецького формотворення: дис. канд.... миств. / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2015. 232 с.
7. Прокопчук І. Ю., & Пахолок І. Р. Вплив ідей конструктивізму на становлення дизайну в Україні. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2020 (42). С. 222–229. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207660>.
8. Рижова І. та ін. (2024). Органічна архітектура та екологічне проєктування: сучасні тенденції. URL: /mnt/data/Рижова_312124-Текст статті-721863-1-10-20240925.pdf.
9. Bangert A., & Colani L. Colani : The art of shaping the future. Bangert Verlag, 2005.
10. Banham R. Theory and design in the first machine age. Architectural Press, 1960.
11. Bar-Cohen Y. Biomimetics: Biologically inspired technologies. Boca Raton, FL : CRC Press, 2005.
12. Bar-Cohen Y. Biomimetics : Nature-based innovation. CRC Press, 2012.
13. Barr A. H., Jr. Cubism and abstract art [Exhibition catalogue]. The Museum of Modern Art, 1936.
14. Benyus J. M. Biomimicry : Innovation inspired by nature. William Morrow, 1997.
15. Botar O. I. (n. d.). Biomorphism. Routledge Encyclopedia of Modernism. Taylor & Francis. <https://www.rem.routledge.com/articles/biomorphism>.
16. Capra F. The web of life: A new scientific understanding of living systems. Anchor Books, 1996.
17. Edwards O. (2007, October). The Bone Chair by Joris Laarman. Smithsonian Magazine. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-bone-chair-162752949>.
18. FAINA (2022). ZTISTA material catalogue. FAINA Design. <https://faina.design>
19. Fish F. E. Influence of hydrodynamic design and propulsive mode on mammalian swimming energetics. Australian Journal of Zoology, 1993. 42 (1). P. 79–101.
20. Fuller R. B. Nine chains to the moon. J. B. Lippincott, 1938.
21. Gabo N., & Pevsner A. The Realistic Manifesto, 1920.
22. Giedion S. (1948). Mechanization takes command: A contribution to anonymous history. Oxford University Press. <https://www.upress.umn.edu/9780816690435/mechanization-takes-command/>
23. Gordon J. E. Structures : Or why things don't fall down. Da Capo Press, 1978.
24. Grigson G. Comment on England. Axis, 1935. 1. P. 8–10.
25. Grigson G. Painting and sculpture. In G. Grigson (Ed.). The Arts to-day. John Lane, The Bodley Head, 1935. P. 71–112.
26. Haddon A. C. (1895). Evolution in art: As illustrated by the life-histories of designs. Walter Scott. <https://archive.org/details/evolutioninarta00hadd>
27. Hensel M. (2013). Performance-oriented architecture: Rethinking architectural design and the built environment. Wiley.
28. Higgie J. (2021). A guide to biomorphism. Tate Etc. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-52-summer-2021/guide-biomorphism-jennifer-higgie>.

29. Kramer M. O. Boundary-layer stabilization by distributed damping. *Journal of the American Society of Naval Engineers*, 1960. 72 (1). P. 25–33.
30. Le Corbusier. (1923). Vers une architecture. Éditions G. Crès. https://www.mondothèque.be/wiki/images/d/d4/Corbusier_vers_une_architecture.pdf
31. Lynn G. Animate form. Princeton Architectural Press, 1999.
32. Makhno Studio (2023). Zemlya Collection. <https://www.sergey-makhno.com>
33. Meikle J. L. Twentieth century limited: Industrial design in America, 1925–1939. Temple University Press, 2001.
34. Menges A., & Hensel M. Morpho-ecologies. A.A. Publications, 2006.
35. Myers W. Bio design: Nature + science + creativity. Thames & Hudson, 2018.
36. Neuhart J., Neuhart M., & Eames R. Eames design : The work of the office of Charles and Ray Eames. Harry N. Abrams, 1989.
37. Otto F. Naturformen. Karl Krämer, 1962.
38. Otto F. Tensile structures. MIT Press, 1973.
39. Oxman N., & The Mediated Matter Group. (2013). Silk Pavilion. MIT Media Lab. <https://www.media.mit.edu/projects/silk-pavilion/overview/>
40. Rizzoli A. Art Nouveau: Architecture and ornament. Thames & Hudson, 1999.
41. Rubin W. S. Dada, Surrealism and their heritage. The Museum of Modern Art, 1968.
42. Rybczynski W. The look of architecture. Oxford University Press, 2001.
43. Ryntovt Design. (2012). Friend House. Designboom. <https://www.designboom.com/architecture/ryntovt-friend-house-10-17-2012/>
44. Schildt G. (1991). Alvar Aalto: The mature years. Rizzoli.
45. Starck P., & Boissière O. (1991). Philippe Starck. Taschen.
46. Thompson D. W. On growth and form (Vols. 1–2). Cambridge University Press, 1942.
47. Vogel S. Cat's paws and catapults: Mechanical worlds of nature and people. W. W. Norton & Company.
48. Yakusha V. (2021). Living minimalism as a design philosophy. Victoria Yakusha Studio. <https://victoriayakusha.com>

References:

1. Zhezheria O. Bionika u svitovii arkhitekturi ta dyzaini XX – pochatku XXI stolittia. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 2023 <https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/190>.
2. Kornyska O. Bionika yak chynnyk suchasnoho khudozhnoho formotvorennia, 2020. URL: /mnt/data/Kornyska_78-Tekst statti-68-1-10-20200307.pdf.
3. Kryzhanivskiy O. A., & Spivak I. R. Bionichni pryntsyipy v arkhitekturi ta dyzaini. *Teoriia ta praktyka dyzainu: arkhitektura i budivnytstvo*, 2023. 3–4 (29–30). S. 72–81. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.8>.
4. Myhal S. P., Dyda I. A., & Kazantseva T. Ye. Bionika v dyzaini prostorovo-proiektynoho seredovyscha. Lviv : Vyd-vo Lviv. politekhniki, 2014. 228 s.
5. Orlova O. O. Ekolohichniy faktor formotvorennia v dyzaini: avtoref. dys.... kand. mystv. / Khark. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. Kharkiv, 2003. 21 s.
6. Prokopchuk I. Yu. Mystetstvo ukrainskoho avanhardu 1910 – pochatku 1930-kh rokiv: obrazotvorchi idei kubofuturyzmu ta yikhnyi vplyv na protses mystetskoho formotvorennia: dys. kand.... mystv. / Lviv. nats. akad. mystetstv. Lviv, 2015. 232 s.
7. Prokopchuk I. Yu., & Pakholok I. R. Vplyv idei konstruktyvizmu na stanovlennia dyzainu v Ukraini. *Visnyk KNUKiM. Serii «Mystetstvoznavstvo»*, 2020 (42). S. 222–229. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207660>.
8. Ryzhova I. ta in. (2024). Orhanichna arkhitektura ta ekolohichne proiektuvannia: suchasni tendentsii. URL: /mnt/data/Ryzhova_312124-Tekst statti-721863-1-10-20240925.pdf.
9. Bangert A., & Colani L. Colani : The art of shaping the future. Bangert Verlag, 2005.
10. Banham R. Theory and design in the first machine age. Architectural Press, 1960.
11. Bar-Cohen Y. Biomimetics: Biologically inspired technologies. Boca Raton, FL : CRC Press, 2005.
12. Bar-Cohen Y. Biomimetics : Nature-based innovation. CRC Press, 2012.
13. Barr A. H., Jr. Cubism and abstract art [Exhibition catalogue]. The Museum of Modern Art, 1936.
14. Benyus J. M. Biomimicry : Innovation inspired by nature. William Morrow, 1997.
15. Botar O. I. (n. d.). Biomorphism. Routledge Encyclopedia of Modernism. Taylor & Francis. <https://www.rem.routledge.com/articles/biomorphism>.
16. Capra F. The web of life: A new scientific understanding of living systems. Anchor Books, 1996.
17. Edwards O. (2007, October). The Bone Chair by Joris Laarman. Smithsonian Magazine. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-bone-chair-162752949>.
18. FAINA (2022). ZTISTA material catalogue. FAINA Design. <https://faina.design>
19. Fish F. E. Influence of hydrodynamic design and propulsive mode on mammalian swimming energetics. *Australian Journal of Zoology*, 1993. 42 (1). R. 79–101.
20. Fuller R. B. Nine chains to the moon. J. B. Lippincott, 1938.
21. Gabo N., & Pevsner A. The Realistic Manifesto, 1920.
22. Giedion S. (1948). Mechanization takes command: A contribution to anonymous history. Oxford University Press. <https://www.upress.umn.edu/9780816690435/mechanization-takes-command/>
23. Gordon J. E. Structures : Or why things dont fall down. Da Capo Press, 1978.

**Розділ X. ПРИРОДА ЯК МОДЕЛЬ ФОРМОТВОРЕННЯ :
ЕВОЛЮЦІЯ БІОМОРФНИХ ПРИНЦИПІВ У МИСТЕЦТВІ, АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ**

24. Grigson G. Comment on England. Axis, 1935. 1. R. 8–10.
25. Grigson G. Painting and sculpture. In G. Grigson (Ed.). The Arts to-day. John Lane, The Bodley Head, 1935. R. 71–112.
26. Haddon A. C. (1895). Evolution in art: As illustrated by the life-histories of designs. Walter Scott. <https://archive.org/details/evolutioninarta00hadd>
27. Hensel M. (2013). Performance-oriented architecture: Rethinking architectural design and the built environment. Wiley.
28. Higgle J. (2021). A guide to biomorphism. Tate Etc. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-52-summer-2021/guide-biomorphism-jennifer-higgle>.
29. Kramer M. O. Boundary-layer stabilization by distributed damping. *Journal of the American Society of Naval Engineers*, 1960. 72 (1). R. 25–33.
30. Le Corbusier. (1923). Vers une architecture. Éditions G. Crès. https://www.mondothèque.be/wiki/images/d/d4/Corbusier_vers_une_architecture.pdf
31. Lynn G. Animate form. Princeton Architectural Press, 1999.
32. Makhno Studio (2023). Zemlya Collection. <https://www.sergey-makhno.com>
33. Meikle J. L. Twentieth century limited: Industrial design in America, 1925–1939. Temple University Press, 2001.
34. Menges A., & Hensel M. Morpho-ecologies. A.A. Publications, 2006.
35. Myers W. Bio design: Nature + science + creativity. Thames & Hudson, 2018.
36. Neuhart J., Neuhart M., & Eames R. Eames design : The work of the office of Charles and Ray Eames. Harry N. Abrams, 1989.
37. Otto F. Naturformen. Karl Krämer, 1962.
38. Otto F. Tensile structures. MIT Press, 1973.
39. Oxman N., & The Mediated Matter Group. (2013). Silk Pavilion. MIT Media Lab. <https://www.media.mit.edu/projects/silk-pavilion/overview/>
40. Rizzoli A. Art Nouveau: Architecture and ornament. Thames & Hudson, 1999.
41. Rubin W. S. Dada, Surrealism and their heritage. The Museum of Modern Art, 1968.
42. Rybczynski W. The look of architecture. Oxford University Press, 2001.
43. Ryntovt Design. (2012). Friend House. Designboom. <https://www.designboom.com/architecture/ryntovt-friend-house-10-17-2012/>
44. Schildt G. (1991). Alvar Aalto: The mature years. Rizzoli.
45. Starck P., & Boissière O. (1991). Philippe Starck. Taschen.
46. Thompson D. W. On growth and form (Vols. 1–2). Cambridge University Press, 1942.
47. Vogel S. Cats paws and catapults: Mechanical worlds of nature and people. W. W. Norton & Company.
48. Yakusha V. (2021). Living minimalism as a design philosophy. Victoria Yakusha Studio. <https://victoriayakusha.com>

UDC 7.01 + 72.01 + 7.05

**NATURE AS A MODEL OF FORM-MAKING :
THE EVOLUTION OF BIOMORPHIC PRINCIPLES IN ART, ARCHITECTURE AND DESIGN**

This chapter of the collective monograph examines nature as a universal model of form-making, offering a comprehensive analysis of the evolution of biomorphic principles in art, architecture and design from the late nineteenth century to the early twenty-first century. The purpose of the study is to identify the historical logic, conceptual foundations and methodological continuity that shaped the transition from decorative natural motifs to structurally grounded models of organic, bionic and bio-inspired design.

The methodological framework integrates art-historical analysis, comparative morphology, structural–functional interpretation, and design-theoretical approaches, enabling a systematic reconstruction of the stages through which natural form evolved from metaphorical reference to a paradigm of material, constructive and ecological rationality.

The results of the study demonstrate that early biomorphic tendencies of Art Nouveau and the avant-garde gradually gave way to scientifically informed models of form formation: organic architecture, architectural bionics, hydrodynamic and structural analogies, parametric and morphogenetic design, biomimicry, digital optimisation and the use of biomaterials. In product and industrial design, this evolution is traced from bent-plywood experiments and streamline aerodynamics to contemporary practices of biofabrication and sustainable material strategies. The chapter also highlights the Ukrainian context, showing how the work of FAINA (Victoria Yakusha), Makhno Studio and Ryntovt Design incorporates local resources, natural morphologies and ecological sensibilities within the broader field of bio-inspired design.

The conclusions emphasise that nature functions not merely as a source of visual analogies but as a structural, material and procedural model that informs contemporary principles of form-making. The chapter argues that biomorphic evolution constitutes an integrated paradigm bridging artistic morphology, architectural systems and design technologies, and contributes to the theoretical understanding of sustainable and biologically informed design cultures of the twenty-first century.

Key words: biomorphism; natural models of form-making; art; architecture; design; morphogenesis; bio-inspired design; ecological rationality.

Матеріал надійшов до редакції 30.11.2025
Отримано після доопрацювання 6.12.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Олена ГОНЧАРОВА – доктор культурології, професор,
професор кафедри музейного менеджменту,
Київський національний університет культури
і мистецтв, Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-8649-9361>
Researcher ID: F-6473-2015
o.m_goncharova@yahoo.com

Olena GONCHAROVA – Doctor of Science in
Cultural Studies, Professor, Professor of the Museum
Management Department, Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

РОЗДІЛ XI. ТРАНСФОРМАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ЛАВІНІЇ ФОНТАНИ
В РАНЬОМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ БОЛОНЬ ТА РИМУ

Актуальність дослідження. Жінки ранньомодерного періоду італійської культури мали «значну культурну силу як художниці, меценатки та споживачки мистецтва» (М. Гаррард). Проте з огляду на обмежені економічні, політичні ролі, майнові права, їх обмежений доступ до освіти та влади, «для жінок не було відродження – принаймні, не в епоху Відродження» (Д. Келлі). Мета дослідження – з'ясувати специфіку трансформацій мистецьких практик художниці Лавінії Фонтани у ранньомодерний період італійської культури Болоньї та Риму. Методологія дослідження базується на комплексному підході, що складається з історичних методів: біографічного, історико-хронологічного, історико-порівняльного, а також іконографічного та іконологічного. Дослідження засновано на принципах об'єктивності та логічності в поєднанні з науковими підходами з позицій соціально-антропологічного детермінізму та діалектичного взаємозв'язку історико-культурного контексту та життєвого світу особистості, що дало змогу досягти обґрунтованих результатів. Наукова новизна роботи полягає в обґрунтуванні важливості трансформацій мистецьких практик Лавінії Фонтани в ранньомодерній культурі Болоньї та Риму для сучасної культурології, музеєзнавства, мистецтвознавства. Вперше здійснено комплексний розгляд її мистецьких творів у контексті музейних колекцій, поглиблення культурологічного дискурсу, розвитку музейних практик. У результаті проведеного дослідження проаналізовано культурну та мистецьку діяльність жінок у Болоньї, що засвідчує певну свободу виробництва в різних сферах. Виявлено особливу роль Болонського університету (1088 р.), в якому мали право навчатися дівчата, наголошено на культурному впливі патронів та меценатів мистецтва. Висновки. Професійна реалізація жінок-художниць полягає не лише в природі індивідуального генія, а й наявності та доступі до мистецької освіти. Визначено, що у професійному становленні жінок-художниць значною є роль батька-художника, чоловіка, або коханця-митця. Відтак успішнішою художницею могла бути черниця в монастирі, або донька художника в майстерні свого батька. З'ясовано, що завдячуючи навчання у школі маньєризму, мистецьким та меценатським контактам її батька, художника П. Фонтани, культурному академічному середовищу Болоньї, Л. Фонтана змогла отримати диплом Болонського університету, стати членкинею Римської Академії мистецтв, побудувати успішну кар'єру професійної художниці, отримувати престижні замовлення від італійського нобілітету, кардиналів, Римських пап, іспанського короля, короля та посла Персії на портретний, історичний, міфологічний, релігійний живопис, який нині перебуває у музейних та приватних колекціях світу. Вперше в сучасній історіографії опубліковано заповіт 1593 р. Просперо Фонтани, батька Лавінії. Культурно-мистецькі та соціально-гуманітарні реалії ранньомодерної Болоньї та Риму засвідчують трансформації парадигми сприйняття образу жінки-художниці.

Ключові слова: Лавінія Фонтана, Джан Паоло Заппі, ранньомодерна культура Італії, Ренесанс, маньєризм, картина, вітвар, мініатюра, жінка-художниця, музеєзнавство, музей, заповіт Просперо Фонтани, Болонья, Рим.

Актуальність дослідження. Трансформації мистецьких практик жінок-художниць ранньомодерної доби стали предметом досліджень музеєзнавців та мистецтвознавців в останній третині ХХ ст. У публікації «Чому не було видатних жінок-художниць?» (1971 р.) Л. Нохлін зазначала, що основними факторами стали обмеження доступу жінок до художньої освіти та соціальні стереотипи маскулінного суспільства. Відповідь на питання, чому не було видатних жінок-художниць, полягає не в природі індивідуального генія чи його відсутності, а в природі існуючих соціальних інститутів та в тому, що вони забороняють або заохочують у різних класах чи групах людей [62; 63, 42]. Натомість Е. Тафтс у монографії «Наша прихована спадщина, п'ять століть жінок-художниць» (1974 р.) задавала інше питання: «Чому так мало відомо про видатних жінок-художниць минулого?» [78, xv], вважаючи Лавінію Фонтану найбільш успішною художницею-портретисткою ранньомодерної Італії [78, 31]. Відтак у культурологічному дискурсі відбулися наукові розвідки, конференції, результати яких опубліковано у статтях, дисертаціях, монографіях. Заново відкрите жіноче мистецтво спонукало заснування 1981 року приватного Національного музею жінок у мистецтві (Вашингтон, США) меценатами В. і В. Ф. Холладей [61]. Виставка «Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana: A tale of two women painters», проведена у Національному музеї Прадо у 2019–2020 рр., актуалізувала мистецьку спадщину італійських художниць Софонісби Ангвіссолі та Лавінії Фонтани

[60]. У 2023 році Національна галерея Ірландії в Дубліні організувала виставку «Trailblazer, Rule Breaker», представивши збережені та відреставровані картини Лавінії Фонтани [59]. Разом із тим увага обумовила підвищений попит на її картини на світових аукціонах, зокрема сімейний портрет роботи Л. Фонтани придбано на аукціоні Сотбіс за 602.500 \$ приватним колекціонером [15]. Проте в українській культурології та музеєзнавстві дана проблематика залишається малодослідженою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній історіографії життя і творчість художниці висвітлювалися Б. Бон, Ш. Баркер, С. Вай, Й. Вернквіст, Р. Галлі, М. Гаррард, С. Віталі, О. Гончаровою, Л. Руїз Гомес, М. Т. Кантаро, М. Лопез Серрано, Л. Нохлін, К. П. Мерфі, П. Пергола, Р. Л. Робінсон, П. Рокко, Ю. Романенковою, Е. Тафтс, П. Тосіні, В. Фортунаті, В. Чедвік, Л. Д. Чейні та ін. [6–10, 12, 17, 19, 24, 25, 28–30, 32, 33, 36, 41, 45–48, 62, 63, 67, 72, 74–76, 78, 82, 84].

Жінки ранньомодерного періоду італійської культури, як наголошувала М. Гаррард, мали «значну культурну силу як художниці, меценатки та споживачки мистецтва» [37; 7]. Проте з огляду на обмежені економічні, політичні ролі, майнові права жінок, їх обмежений доступ до освіти та влади «для жінок не було відродження – принаймні, не в епоху Відродження» [41; 19], підкреслювала Д. Келлі. Разом із тим Б. Бон акцентувала, що культурна та мистецька діяльність жінок Болоньї засвідчувала їх відносну свободу виробництва в різних сферах [19; 113], оскільки особливу роль відігравав Болонський університет (1088 р.), в якому мали право навчатися дівчата, та патронат поціновувачів мистецтва. Із XIII ст. жінкам дозволялося навчатися в університеті, хоча й з певними обмеженнями. Вивчення канонічного права та юриспруденції було їм заборонено, але дозволялося вивчати такі предмети як історія та література, ботаніка та астрологія [48; 104].

Як звертала увагу Л. Нохлін, «усі жінки-художниці, майже без винятку, були або дочками батьків-художників, або, як правило, пізніше, у XIX та XX ст. мали тісний особистий зв'язок із сильнішою або домінантнішою чоловічою художньою особистістю» [62]. Порівняльний аналіз, проведений Л. Д. Чейні, визначав, що «в картинах чоловіків та жінок-художниць однієї епохи немає відмінностей між жіночим та чоловічим творчим розумом; у жіночих картинах є різні теми, яких немає в чоловічих картинах, із точки зору материнства, абортів та аспектів статевого розвитку» [29; 1, 7; 17]. Проаналізувавши гендерну диференціацію митців, В. Чедвік зазначала, що «наша мова та очікування від мистецтва схильні оцінювати твори, створені жінками як нижчої якості, ніж ті, що створені чоловіками, що призводить до їх нижчої грошової цінності» [8; 4, 28; 21]. М. Т. Кантаро звертала увагу на культурно-мистецьку активність Л. Фонтани упродовж майже 45 років та створені сотні творів, здійснюючи каталог картин, рисунків та втрачених творів [24; 344–349]. В. Фортунаті висвітлювала іконографію творів Л. Фонтани, використання майстерних цитат, літературних джерел, що сприяли усвідомленню нового феномену жінки-художниці [32]. Р. Л. Робінсон виявляла жіночий ідеал, характерний для епох Відродження та Бароко, що «частково є відображенням ідеалу, розвиненого в практиці автопортретів жінок» [74; 17, 8; 4]. К. П. Мерфі звертала увагу на роль батька-художника, підтримку чоловіка, вплив мистецького та академічного середовища, патронажу з боку нобілітету, суспільства Болоньї і Риму на формування творчої особистості та успіху професійної художниці [48; 287]. Е. Тафтс підкреслювала мистецьку активність і комерційну успішність Л. Фонтани, адже її вшановували римські папи й аристократія з комісійними і цінними подарунками [78; 31].

У XVI – поч. XX ст. ґрунтовні роботи, що висвітлювали життя і творчість болонської художниці Лавінії Фонтани, опублікували Дж. Бальйоне, Дж. Біанконі, Р. Борґіні, Дж. Босі, К. Бронзіні, М. Гваланді, Г. Джіордані, Й. фон Зандрайт, Л. А. Ланці, Дж. П. Ломаццо, К. Ч. Мальвазія, О. Рабаско, Л. М. Регг, Дж. Ф. Хілл та ін. [20–23, 39–40, 43, 44, 46, 47, 72, 73, 77].

У біографіях видатних художників, скульпторів та архітекторів (1550 р., 1568 р.) італійський історик мистецтва Дж. Вазарі згадував слова поета Л. Аріосто: «Le Donne son venute in eccellenza / Di ciascun Arte ov'hanno posto cura», «досконалості досягли всі ті жінки, які присвятили своє дозвілля мистецтву» [83; 174], і перераховував жінок-воїнів, поетес, філософів, науковиць, художниць та жінку-скульпторку. Дж. Ч. делла Кроче ґлофікував Лавінію Фонтану та відомих жінок у царині філософії, культури, мистецтва, арифметики, представниць нобілітету в «La Gloria delle Donne», опублікованій у Болоньї (1590 р.) [17; 432, 36; 63]. Італійський поет О. Рабаско присвятив екфрастичний вірш (1605 р.) «La Pallade Ignuda» Лавінії Фонтані, а також її картині, замовленій графом М. С. Альтемпсом IV [72; 125]. Варто відзначити діалоги К. О. Бронзіні (1580–1633 рр.) «Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo» (1622 р.) – 32-томну працю, присвячену гідності жінок-художниць, скульпторок та аристократок, підготовлену під патронатом жінок флорентійської родини Медічі [22]. У монографії К. Бонафеді «Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi» (1845 р.) ретельно досліджено біографії, діяльність та твори вісімнадцяти відомих жінок Болоньї і згадується Л. Фонтана як художниця римського папи Григорія XIII [7; 17]. ґрунтовністю вирізняється монографія Л. М. Регг «The Women Artists of Bologna» (1907 р.), у якій висвітлено життя, творчість чотирьох художниць із Болоньї [73].

Джерельну базу дослідження склали нотаріальні архіви, матеріали родини Фонтани, інвентарні книги музеїв, опубліковані та онлайн музейні колекції, стародруки з історії родин Болоньї, історії м. Болонья, історії культури і мистецтв, мистецтвознавства [13, 17, 18, 20–23, 26, 27, 31, 34–36, 38–40, 43, 44, 46, 47, 49–61, 65–71, 73, 77, 80–81, 83, 85].

Мета розділу полягає у з'ясуванні специфіки трансформації мистецьких практик італійської художниці Лавінії Фонтани у ранньомодерній культурі Болоньї та Риму.

Методологія дослідження базується на комплексному підході, що складається з історичних

методів наукового пошуку: біографічного, історико-хронологічного, історико-порівняльного, а також іконографічного та іконологічного. Дослідження засновано на принципах об'єктивності та логічності в поєднанні з науковими підходами з позицій соціально-антропологічного детермінізму та діалектичного взаємозв'язку історико-культурного контексту та життєвого світу особистості, що дало змогу досягти обґрунтованих результатів дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія жінок-художниць має подвійну мету: повернути жінок до історії та повернути історію мистецтва жінкам. В епоху Відродження лише кілька десятків жінок могли бути асимільованими до гуманістичного стандарту культури. Проблема полягала в тому, що існувало помітне обмеження можливостей та повноважень жінок. Адже жінки були позбавлені переваг економічного, політичного прогресу, досягнутого в певні періоди, що давало жінкам інший історичний досвід, ніж чоловікам [41; 4]. Відтак, на думку Л. Нохлін, «не було жодної надзвичайно видатної жінки-художниці, хоча було чимало цікавих і дуже гарних, які залишаються недостатньо дослідженими чи оціненими» [62]. Досліджуючи культурно-мистецькі практики художниць, Й. фон Зандрарт зауважує, що жіноче «нещасне покоління завжди бореться з домашніми справами, і тоді вони стають ніжними героїнями та непридатними для мистецтва, але дух генія неодноразово сяє в них у чудових витворах мистецтва» [77; 170].

Перша жінка, обрана до Римської художньої академії – Лавінія Фонтана (24.08.1552 – 11.08.1614 рр.) – народилась у Болоньї у «родині болонського художника Просперо Фонтани та Антонії де Бонардіс» [36; 10]. Як більшість художниць цього часу, Лавінія була портретисткою, а також писала картини на історичні, біблійні та міфологічні сюжети. Написані нею портрети користувались значною популярністю в аристократів та науковців міста [32].

Із часу її дебюту 1570 р. та до її смерті (1614 р.) художниця писала великі вівтарні образи, картини та мініатюри на міді. Вона підготувала сотні картин, використовуючи різні види матеріалів: полотно, дерево, мідь, дошку, папір, олово. Її мистецьке та особисте життя глибоко пов'язане з середовищем рідного міста, вихованням у пізньоманьєристській живописній культурі, впливом батька-художника та історичним контекстом. Художньо поєднавши засади пізнього маньєризму з ідейними потребами контрреформаційного живопису, вона засвоїла певною мірою натуралістичні новації середовища однолітків Караччі [24, 1; 7, 17–18]. Мистецька сцена Болоньї підтримувала постійні дружні стосунки та культурний обмін з її сучасними колегами, а також інтелектуалами ост. чверті XVI ст. Як писав Л. Ланці, «вона стала художницею папи Григорія XIII, і до неї особисто зверталися римські дами, чий прикраси вона відображала досконаліше, ніж будь-який художник-чоловік у світі. Вона досягла такого високого ступеня ніжності та м'якості в мистецтві, особливо після знайомства з роботами Караччі, що один чи два її портрети приписують Гвідо» [43; 64 а].

До кінця XVI ст. живопис у Болоньї не культивувався так, як у багатьох містах Італії, зокрема, Мантуї, Феррарі чи Флоренції. Однак пізніші інвентаризації майна з середини 1570-х років свідчать про зростання попиту на картини. Зразок життя вельмож, як можна побачити в будівлях і картинах, відображав значні фінансові бонуси та привілеї, які патриції отримували від своїх відносин із папською державою, Римом [48; 28–30]. Створення релігійних картин, вівтарних образів для приватних, сімейних каплиць у парафіяльних церквах та творів на замовлення релігійних орденів було пов'язане з працею кардинала Г. Палеотті, архієпископа Болоньї (1522–1597 рр.), «Discorso intorno alle immagini sacre e profano», яка сформувала ідеологічне підґрунтя для художнього виробництва в місті [48; 28–30]. Архієпископ заохочував жінок брати активну участь у християнській реформі. Підхід Палеотті створив діалог між *maniera devota* та *mano donnesca*, у якому гендер одночасно впливав на виробництво сакральної візуальної культури та, у свою чергу, зазнавав її впливу [75; 2].

У 1088 р. у Болоньї, як відомо, засновано перший університет в Європі, який зараховував на навчання дівчат. У XVI–XVII ст. університет пережив значний розквіт науки завдяки видатним ученим. Специфіка університетського міста виявилася й у мистецькій діяльності болонської художньої інтелігенції: портрети вчених, лікарів і професорів замовляли для оформлення площ і власних будинків. У Болоньї була найрозвиненіша – можливо, єдина – школа жінок-художниць за межами монастиря в ранньомодерній Італії, починаючи з XI ст., розвиваючись у суспільстві XVI ст. та процвітаючи протягом XVII ст. Виняткова культурна та мистецька діяльність жінок свідчить про те, що Болонья мала специфічний характер, що сприяв жіночій творчості, дозволяючи відносну свободу виробництва в різних сферах [19; 113]. Університетський дух сприяв лібералізації поглядів, що дозволило Л. Фонтані отримати мистецьку освіту, здобути диплом Болонського університету та зробити професійну кар'єру [48; 84–85], отримати значні естетичні та інтелектуальні знання, засвоїти та сприйняти емблематичні, міфологічні і філософські традиції, розуміння теоретичних аспектів мистецтва, використання матеріалів та художніх прийомів [30; 6].

Критерії мистецтва, краси та мудрості Фонтани, успадковані від маньєристської концепції краси, зокрема, заснованої на концепції Дж. Вазарі, колеги її батька Просперо. У своїх передмовах до *Vite* (Життєписів художників), Вазарі пояснив, що він мав на увазі під красою, яка складається з вивчення природи, захоплення природою шляхом її наслідування та перевершення природи шляхом її

вдосконалення. Його ідеали краси походять із класичної концепції фізичної краси та неоплатонічного уявлення про красу духовну [30; xxi]. Як було традиційно для жінок-художниць в Італії XVI ст., Лавінія навчалася мистецтву рисунка та живопису в боттезі (художній майстерні) свого батька. Там у юному віці вона познайомилася з двома культурами: мистецькою та інтелектуальною. Під керівництвом свого батька Просперо вона пройшла навчання в школі маньєризму, дотримуючись ідеалів про природні форми за допомогою *disegno* (дизайну) і метафізичної фантазії захоплення *bellezza* (краси) в мистецтві [30; 12].

Описуючи культурно-мистецькі практики художниці, Р. Боргіні зауважує в «*Il riposo*» (1584 р.), що «Лавінія, яка дуже добре малює, написала багато картин у громадських і приватних місцях» [20; 568]. Дж. П. Ломаццо звертає увагу в «*Idea del tempio della pittura*» (1590 р.) на «*grandissima ritrattrice. In Bologna sono l'opere della mirabile ritrattrice, & istupenda coloratrice, Lavinia Fontana figliuola di Prospero Fontana pittore anch'egli famosissimo*», «видатну художницю-портретистку. У Болоньї знаходяться твори чудової портретистки та професійної колористки Лавінії Фонтани, доньки Просперо Фонтани, також відомого художника» [44; 161]. Оретті пише, що шляхетні дами Болоньї вважали кольори картин Лавінії гарними, а зображення їхніх прикрас настільки милими, що всі вони хотіли, щоб вона їх написала, і бажали бути її улюбленицями. Вони також почали платити їй значні кошти за роботу. Дж. Бальйоне стверджує, що незабаром Лавінія могла зрівнятися з Ван Дейком [73; 203], адже «батько навчив її своєму таланту так, що вона стала надзвичайно вправною *Maestra* і чудово писала портрети» [46; 179]. К. Бронзіні у «*Della dignità et della nobiltà delle donne*» (1622 р.) зазначає, що «вона створила картини, рідкісні і дорогі, ... з чудовими головами, рідкісною узгодженістю у суглобах кінцівок і стільки інших приголомшливих чудес, що дивує, як рука жінки могла створити такі божественні картини за дуже короткий час» [17; 431–432; 22]. К. Ч. Мальвазія у «*Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*» (1678 р.) називає Лавінію Фонтану «небесною людиною, яка від природи на роботі» [46, 179] й описує її життя, творчість, картини [46; 176–180]. Л. А. Ланці вважав у «*The History of Painting in Italy*» (1828 р., англ. пер.), що Л. Фонтана «обдарована генієм, і її власні портрети, виконані нею самою, прикрашають галерею Флоренції та інші колекції» [43; 64 a].

Лавінія написала портрети аристократів із відомих болонських родин Гоццадіні, Алідозі, Аліпранді, Гарцони, Руїні, Бонкомпанї (сина римського папи Григорія XIII, родом із Болоньї); римських родин Боргезе, Утілі Маселлі; науковців К. Сігоніо, Дж. Меркуріалі, А. Аквіліно, Л. Бокка ді Ферро, Е. Боттігарі, римського папи Григорія XIII, монаха Панігароли тощо. Їх загальна кількість становить 57 портретів.

Перший зареєстрований «Автопортрет» Л. Фонтани – рисунок червоною та чорною крейдою [24; xi], що нині зберігається в колекції П. Моргана в Нью-Йорку. Рисунок датовано бл. 1575 р. Художниця зображає себе у віці 23 років. На рисунку акцентовано порядок, дизайн і гармонія ліній. Твір передає виразне відчуття молодості. Стиль художниці досягнутий у тандемі з її художньою освітою, яку культивували в майстерні її батька. Згідно з Р. Л. Робінсон, у ній помітний вплив ломбардських портретів італійської знаті роботи С. Ангвіссолі. Сукня – досить вишукана. Лавінія вже в юному віці вміла чудово писати. «Автопортрет» свідчить про те, що Лавінія була зачарована дрібницями репрезентації у живописі [74; 94].

Хоча про історію родини і раннього дитинства художниці відомо досить мало, деякі елементи встановлені. У 1539 р. Просперо одружився з Антонією де Бонардис, сестрою Перегріно Бонардиса, який керував важливою друкарнею в Болоньї [48; 38–39]. Просперо використав посаг дружини у триста скуді, щоб прикрасити та розширити будинок, придбаний на Віа Галлієра (Via Galliera), який швидко став одним із наймодніших місць у Болоньї. За словами К. Ч. Мальвазії, цей будинок став центром інтелектуальних, культурних та мистецьких дискусій, де зустрічалися та розважалися ті, хто цікавився цими галузями. Таким чином, Просперо став господарем своєрідного салону, «невеличкої республіки» науки та мистецтв у Болоньї. У середині XVI ст. у Болоньї статус художника не був таким високим як у Флоренції, Римі чи Венеції. Художники все ще належали до тієї ж гільдії, що й майстри сідел та мечів і тому все ще вважалися ремісниками. Просперо прагнув рівності з літераторами, високопоставленими церковними діячами, вченими та дворянами. Усвідомлюючи свій соціальний статус, він спочатку не навчав свою дочку як професійну художницю [48; 39]. Після народження Лавінії, батько звернувся до чоловіків високого рангу, які могли б вплинути на його життя та кар'єру його доньки. Агостіно Герколані та Андреа Бонфіліолі, обидва представники знатних родин із будинками на вулиці Віа Галлієра, стали покровителями дитини (24 серпня 1552 р.), коли її охрестили в болонській церкві Сан-П'єтро [48; 39–40].

Лавінія стала єдиною донькою і спадкоємицею П. Фонтани після смерті брата Фламініо [36; 11] та старшої сестри Емілії у 1568 р. [47; 181, 48; 40].

У 1560-х рр., щоб отримати більший дохід, Просперо почав виконувати роботу за межами Болоньї, працюючи на інших художників. Він працював на Вазарі над фресками гротесків на поч. 1560-х рр. у Палаццо Веккьо у Флоренції. Близько 1566 р. він поїхав до Фонтенбло, Франції, щоб працювати на Пріматіччо, хоча погане здоров'я змусило його повернутися до Болоньї.

Як довго тривала ця хвороба, невідомо, але вона зменшила його здатність шукати замовлення за межами Болоньї. На той час Просперо було майже 60, старий чоловік за мірками того часу, який міг лише дивитися в майбутнє, в якому його здатність заробляти зменшиться. Тому до кінця 1560-х рр. економічні імперативи, очевидно, спонукали до переосмислення стратегії родини Фонтани. Відтак професійна художня кар'єра для доньки, що залишилася, стала сімейною метою [48; 41]. В ситуації,

коли родині Лавінії були потрібні гроші, її власні амбіції та схильності, можливо, поєдналися з їхніми інтересами, і перетворили її на професійну художницю [48; 42].

Досліджуючи біографію та творчість Лавінії Фонтани, Дж. Босі зауважує, що «незважаючи на високі почесті та численні похвали, які вона чула, вона ніколи не запишалася: коли знатні та поважні люди пропонували їй вийти заміж, вона вміла скромно відмовити» [21; 83]. Вона боялася потрапити до рук чоловіка, який через невігластво чи амбіції завадить їй продовжувати займатися ремеслом, від якого вона отримувала стільки пошани та прибутку [21; 84].

«Автопортрет Лавінії за спінетом із служницею» 1577 р. написаний для її нареченого Дж. П. Заппі. Розмір картини (27x24 см) дозволив легко перевезти його з Болоньї до Імоли (Рис. 1). Цей невеликий автопортрет Л. Фонтани є важливим документом для підтвердження свідомої ідентичності, якої шукала художниця в пізньому Відродженні. У 25 років, напередодні одруження, Лавінія будує свою історію за допомогою майстерних цитат, використовуючи літературні джерела, які в середині XVI ст. сприяли новому феномену жінки-художниці [32]. У латинському написі вона проголошує свою ідентичність, відображаючи приклади міфічних жінок-художниць, уславлених Плінієм (1577 р., 27x24 см, інв. ном. 743, Академія Св. Луки, Рим) [13]. Її автопортрет був написаний, і весілля було організовано в 1577 році [48; 60, 6; 74].

Характеризуючи особливості її індивідуальної манери, Ю. Романенкова зауважує, що «Лавінія Фонтана не була винятком із правила, чії автопортрети 1570-х років, очевидно, також традиційні іконографічно, психологічний стан дівчини передано досить поверхово, але Лавінія виконує дуже професійно з технічної точки зору – вона справжній професіонал, кожна деталь роботи написана бездоганно. Лавінія вдається до зображення себе з суто жіночою делікатністю, у розкішних костюмах, із великою кількістю мережива та прикрас, кожна деталь яких написана з професійністю мініатюристики, але, водночас, вона не втрачає відчуття цілого, об'єднує твір тоном, не впадаючи в дріб'язковість» [10; 114]. На думку дослідниці, роботи Фонтани свідчать про її знайомство з французьким живописом школи Фонтенбло, хоча ми не маємо інформації про подорожі художниці до двору французького короля, але вплив французького варіанту мистецтва відчутний – саме в ті часи майстри стилю Фонтенбло культивували сцени «дам за туалетом», які часто використовували Ф. Клуе, аноніми Фонтенбло.

Взаємний вплив французької та італійської складових маньєризму найкраще відчувався в живописі Фонтани. Вплив фламандського мистецтва також не є чужим, адже схильність до надмірної деталізації притаманна саме фламандським художникам, які, до речі, склали ядро Другої школи Фонтенбло. Палітра робіт Л. Фонтани стримана, монохромна, вона також звертається до традиційних іконографічних схем – зображує себе за музичним інструментом (портрет за клавесином) або за столом із аркушем. У автопортретах Фонтани також помітний вплив Тіціана, насамперед у композиційних рішеннях [10; 114].

Художниця наголошує не на формі інструменту, а на власному акті гри на ньому, передаючи ідею володіння собою. Водночас вона репрезентує не лише тіло, а й талант, здібності та розум. Л. Фонтана отримала мистецьку освіту, поєднану з жіночим художнім ідеалом як джерелом натхнення. Систематична освітня ініціатива спонукала її до навчання гри на музичних інструментах, співу, мистецтву, вивчення мов, включаючи латину, літературу, історію, науку і поезію [74; 96].

Батько художниці не лише навчив доньку мистецтву живопису, а й подбав про її соціальне становище. Важливим історичним джерелом, підтверджуючим вище наведене, є публікація «Лавінія Фонтана, художниця 1552–1614» (1940 р., перевид. 2019 р.) Р. Галлі, директора муніципальної бібліотеки Імоли, де зберігався сімейний архів родини Фонтани–Заппі [36]. Як пише Р. Галлі, 13 лютого 1577 р. С. Заппі зустрівся з П. Фонтаною, щоб попросити руки Лавінії для Дж. Паоло, свого другого сина. Ініціатором цього кроку був лікар В. Гіні, син лікаря Л. Гіні з Імоли [36; 12]. Особисто молоді люди не були до того знайомі.

Гіпотеза про те, що Дж. Паоло відвідував майстерню П. Фонтани, де закохався в Лавінію, є вигадкою [36; 13]. К. П. Мерфі у монографії «Лавінія Фонтана: художниця та її покровителі в Болоньї XVI ст.» та Р. Галлі у згадуваній вище монографії виявляють деталі шлюбного контракту між Л. Фонтаною та Дж. П. Заппі. Це був революційний документ, у якому зазначалося, що в якості приданого Лавінії дали будинок у парафії Сан-Бенедетто, що призначався для її безпеки у вдівстві, але пара не мала жити в ньому. Дж. Паоло мав погодитися не лише до переїзду до Болоньї, але й до життя з Лавінією в будинку Просперо, де тесть контролюватиме їхні витрати на життя, і він повинен був пообіцяти, що вони з Лавінією не будуть переїжджати з цього будинку до смерті Просперо. Крім того, орендна плата за будинок у Сан-Бенедетто, яка становить 105 лір на рік, мала бути передана на користь Просперо пожиттєво. Після смерті батька вони можуть рухатися куди завгодно, але мають взяти з собою і піклуватися про матір Лавінії. Якщо Заппі не виконає цих обіцянок перед смертю Просперо, С. Заппі доведеться заплатити Просперо 500 скуді [48; 64, 6; 76, 7; 21, 36; 15–16]. Після заміжжя Лавінія залишалася під владою батька, якому мала передавати свої доходи, проте отримала ідеального чоловіка. Художниця знайшла в особі свого чоловіка людину неперевершеної доброти та ніжного характеру: таким чином вона змогла присвятити себе живопису [21; 84].

Разом із тим у 1593 р. її батько написав заповіт на користь своєї дружини та доньки. Згідно з нотаріальними архівами Болоньї, опублікованими місцевим ученим М. Гваланді у «*Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti*» (1842 р., Т. 3), «VIII. 1593. 15 березня, акт Джуліо Чезаре Велі L. X. N. 28. Заповіт

Просперо, сина Сільвіо, художника ФОНТАНА. Просперо, парафії св. Крістіни делла Фондацца. Залишив своїй дружині Антонії Бонарді 350 лір та право користування будинком на вул. Галлієра, що межує з черницями св. Марини Магдаліни, св. Бенедикта. Після цього він призначив свою доньку спадкоємицею, ЛАВІНІЮ відому художницю, заміжною за Дж. Паоло Заппі» [47, Т. 3, 181; 7, 21].

Подвійний портрет подружньої пари, виконаний Л. Фонтаною, демонструє увагу до деталей, якості та хроматизму. Дві невеликі картини на міді, виконані в 1577–1585 рр., нині перебувають у Музеї Сарагоси, Іспанії [54]. На думку Р. Галлі, художниця могла зобразити себе та чоловіка, Дж. П. Заппі (Рис. 3) [54; 36, 34].

Інший підтверджений автопортрет Л. Фонтани має назву «Автопортрет у студіоло» (Рис. 2) і датований 1579 р. (Галерея Уффіці, коридор Вазарі, Флоренція). Твір є мініатюрою на міді, має лише 15 см у діаметрі, проте на ній проникливо зображено жінку в чоловічому світі. Лавінія зобразила себе в просторі студіоло. Автопортрет замовлений у 1578 р. римським меценатом А. Чіакконіо, соратником Ф. Орсіні. Обидва чоловіки ідентифіковані в контексті кола Фарнезе на момент завершення картини [74; 105]. Р. Галлі пише, що Лавінія подарувала автопортрет Чіакконіо на його прохання в 1579 р. [36; 57–58].

Завдяки шлюбу з представником дворянського роду, зв'язкам її матері – Антонія де Бонардіс була членом родини, що володіла відомою друкарнею в Болоньї, та успішним замовленням її батька на картини, Лавінія встановила свої стосунки з інтелектуалами Болоньї, серед яких лікар Вінченцо Гіні, гуманісти Карло Сігоніо та Ахілле Боккі, а також природознавець Улісс Альдрованді. Соціальний статус Л. Фонтани змінився з простої дочки художника на докторку, випускницю Болонського університету та шляхетну донну: освічену, вірець мистецтва рисування та живопису, а також гри на музичному інструменті та викладання. Прикладами помітних трансформацій є підписи на її «Автопортретах» 1577 р. та 1579 р., що нині зберігаються в Академії Св. Луки та галереї Уффіці [30; 18].

Наприкінці 1570- початку 1580-х рр. Лавінія Фонтана зображувала видатних мешканців Болоньї, зокрема, написала чоловічі портрети ерудованих гуманістів, лікарів, прелатів і вчених: «Портрет Карло Сігоніо» (Міський музей, Модена), «Портрет сенатора Орсіні» (1577 р., 119x110 см, інв. ном. VxE 197; VxM 5689, музей витончених мистецтв, Бордо), «Портрет Альфонсо Лоренцо Строцці» (колекція графа Дал Перо, Флоренція), «Портрет Бартоломео Пассеротті» (музей Давіа Барджелліні, Болонья); «Портрет брата Франческо Панігароли» (1585 р., інв. ном. 1890, 807, галерея Пітті, Флоренція), «Портрет Джироламо Меркуріале» (1588–1589 рр., 119x88,9 см, інв. ном. 37.1106, Художній музей Волтерса, Балтімор, США). Жіночі портрети Лавінії Фонтани також подавали зображення ерудованих жінок та шляхетних донн Болоньї, серед яких Лаудомія Гоццадіні (1600 р., 27,5x21,3 см, інв. ном. 2022.3.119; D.864.1.6; 560, Музей образотворчих мистецтв та археології, Безансон, Франція), Костанца Алідозі (1594 р., 62x47 3/8 дюйма, Національний музей жінок у мистецтві, Вашингтон, США), Ізабелла Руїні (1593 р., 85x75 см, інв. ном. OdA Pitti 536, галерея Пітті, Флоренція), Б'янка Капелло (кін. XVI–XVII ст., 76x60,5 см, інв. ном. P.46.1.422, Музей образотворчих мистецтв, Валансьєн, Франція), Костанца Сфорца ді Санта Фйоре, невістка папи Григорія XIII (1594 р., 112x88 см, приватна колекція, придбано 2016 р., Аукціонна палата Уппсала, Швеція), Джиневра Альдрованді Герколані (1595 рр., 114,62x94,62 см, інв. ном. 37.1915, Художній музей Волтерса, Балтімор, США) [36; 36, 38, 39]. Завдяки своїй успішній здатності спостерігати за природою та деталями природних форм, Фонтана застосовувала тонкощі дизайну до натюрмортів, а також до таких матеріалів, як мереживо, шовк, оксамит та ювелірних виробів у портретах жінок. Зокрема, вона детально розглянула вставку коштовностей у тканини та їх відбиття світла, встановивши важливий соціальний статус моделі. Жінки, зображені нею в побутовій обстановці, одягнені в найкраще вбрання, пестять собачку або обіймають дитину [30; 18].

Як уважає Б. Бон, спеціалізація на портретному живописі, типова для більшості художниць періоду чинквеченто, прив'язувала жінок до форми мистецтва, менш прибуткової та менш престижної, ніж історичний живопис. Але портрети становлять лише половину з приблизно 112 збережених картин Л. Фонтани, яка також написала чимало приватних релігійних картин і публічних вівтарних образів [19; 115–116]. Л. Ланці звертає увагу на кілька вівтарних картин у Римі та Болоньї, написаних Л. Фонтаною в батьківському стилі, що стосується колориту; але менш успішно в плані дизайну та композиції [43; 64 а].

Першим публічним замовленням Лавінії стало «Мадонна Ассунта з Понте-Санто та святі Кассіано і Петро Хризолог» (Музей Сан-Доменіко, Міські музеї Імоли, Імола, Італія), підписане та датоване 1584 р., виконане на прохання Муніципальної ради Імоли за часів римського папи Григорія XIII. Вівтар замовлений для розміщення на вівтарі каплиці ратуші, що будувалася як вотивна жертва на знак подяки Мадонні, яку шанували у Понте Ротто, пізніше Понте Санто, за порятунок мешканців цього міста від епідемії [53, 62–63; 24, 345]. Це був перший випадок, коли жінка отримала замовлення на вівтар у католицькій Європі (Рис. 10).

Зміцнена порадою батька, уважно ставлячись до нововведень Карраччі, Фонтана вийшла за рамки пізньюманьєристської традиції в розташуванні святих Кассіано та Петра Хризолога, захисників міста, що наближається до сакрального мистецтва Б. Чезі [32; 46]. Фігури двох святих енергійно зображені і виглядають, передусім, як портрети чоловіків, драпірованих у багаті та професійно написані мантиї [36, 52]. Успіння, Внебовзяття Богородиці зображено на вершині трикутника, біля основи якого розташовані реалістичні портрети святих Кассіано та Петра Хризолога, які доручають Імолу Діві Марії. Міський

вид Імоли передано з топографічною увагою. Невеликі фігури, що з'являються на задньому плані, ймовірно, натякають на чудесні події. Композиція нагадує Сікстинську Мадонну Рафаеля, яка тоді знаходилася в П'яченці [53; 62–63].

Згодом Л. Фонтана виконувала замовлення у церквах Болоньї, написавши картини на релігійні сюжети: «Розп'яття» у церкві Мадонни дель Соккорсо; «Христос із натовпом і 5 хлібами та 2 рибами» у церкві С. Аполонії; у церкві Сан-Джакомо-Маджоре панель із зображенням Мадонни та святих Космо, Даміана та Катерини [46; 178], а також на ній портрет члена родини Кальчіна, яка володіла каплицею; велика картина «Розп'яття» у ризниці у вітварі церкви Санта Лучії; «Пресвята Богородиця з немовлям Ісусом, святими Йосифом і Йоакімом» у церкві Мадонни дель Бараккано [23: 23, 30, 35, 118, 121]; «Народження Діви Марії» у церкві С. Б'яджо [46, 178], тепер у церкві С. Трійці [21, 85]; «Св. Франциск ді Паола благословляє сина Луїзи Савойської» у капелі Віццані церкви Санта-Марія-делла-Морте, 1590 р., (нині – Національна пінакотекка Болоньї, інв. ном. 505, Італія) [69; 39, 26]; «Успіння» у вітварі родини Палеотті в церкві Сан-П'єтро, розпочате її батьком перед смертю [46; 178]; «Освячення Діви Марії» зі святими Доніно, Петром Хрїзолого та іншими постатями з реалістичними портретами для каплиці родини Гнетті в церкві Санта-Марія-дель-Серві (1599 р., нині – Музей витончених мистецтв, інв. ном. 16, Марсель, Франція) [46, 178; 48, 281].

Вітварна картина «Народження Діви Марії» [46, 178] написана між 1590 і 1595 рр. для каплиці Геллі Палеотті та Кальдеріні в церкві Сан-Б'яджо, звідки вона походить (Рис. 9). У цьому вітварному образі Лавінія трактує тему, їй особливо близьку через її жіноче буття, і занурює своїх персонажів у повністю темне середовище, де різні епізоди розкриваються лише кількома тьманими вогнями. Світло різко мерехтить на різних епізодах розповіді, які зигзагоподібно піднімаються від переповненого низу цієї композиції до кільця спостерігаючих ангелів угорі [78, 34; 24, 344; 66]. На передньому плані полум'я каміна освітлює служницю, яка миє новонароджену дитину в тазу, між двома молодими жінками, які гріють одяг та пелюшки біля вогню, поки маленький песик і великий кіт б'ються за невеликий простір біля андирона. За цими фігурами – глибока темна борозна, що проходить діагонально крізь усю композицію, веде погляд до тла, де святий Йоаким, батько і єдиний присутній чоловік, дякує небу за подію, щойно виявлену тьманим світлом лампи, що також освітлює алегоричну передачу тазика від старої до молоді жінки. Праворуч світло свічки акцентує увагу на Святій Анні, яка все ще лежить, чистить одне з яблук, запропонованих на підносі служницею, а інша передає під ковдру мідну грілку, повну вугілля. Картина належить до періоду повної зрілості художниці, коли вона враховує реформу Карраччі. Нині вітварний образ перебуває у церкві С. Трінта, Болоньї [66; 21, 85]. Рисунок до картини «Народження Діви Марії», що знаходиться у відділі графічного мистецтва (інв. ном. 21111, Лувр, Франція), дає уявлення про трансформацію творчого задуму художниці.

Сан-Б'яджо також була власною парафіяльною церквою Лавінії після того, як її родина переїхала з Віа Галлієра до району біля Страда Маджоре. Джан Паоло Заппі описує їхніх дітей, зокрема Лаудомію, яка народилася в 1588 р., та Просперо, 1589 року народження як таких, що народилися в цій парафії». Отже, ця сцена народження могла мати особливе значення для Лавінії. Народження Діви Марії та народження Івана Хрестителя були популярними зображеннями в мистецтві епохи Відродження [48; 274].

Згідно з записами Джан Паоло у його «Книзі баптизму» для цих двох дітей занотовано: «Вхід. 29 жовтня. 1588 р. у суботу ввечері о 8-й год. у мене народилася донька, і я охрестив її в неділю, 30 числа, і назвав її Лаудомія, компаратором був пан П'єр Франческо делла Фава і Комаре – пані Костанца, дружина пана Дж. Галеаццо Барджелліні у каплиці Сан-Б'яджо-ін-Картелларія-нова в будинку спадкоємців Кораллі поблизу згаданого Сан-Б'яджо в Болоньї» [48; 275]. А потім: «У четвер увечері 28 грудня 1589 р. о 8 год. вечора у мене народився син, і я охрестив його в неділю 31 числа і назвав його Просперо. Пан Рафаель Ріарій та його подруга пані Елізабетта, дружина пана графа Джуліо Пеполі, були присутні у каплиці Сан-Б'яджо-ін-Картелларія-нова в будинку вдови Кораллі» [48; 275].

Найбільш переконливим доступним документальним свідченням, що підтверджує розвиток стосунків між Лавінією Фонтаною та болонськими дворянками, є записи, зроблені її чоловіком, Джан Паоло Заппі в «Книзі баптизму» його з Лавінією дітей, про імена болонських дворянок, що були хрещеними матерями дітей Фонтани-Заппі. Серед них Леона Бові Палеотті (дружина брата Габріеле, сенатора-гуманіста, Камілло), Лаудомія Гоццадіні, Костанца Б'янетті Барджелліні та Елізабетта Пеполі, Костанца Сфорца Бонкомпаньї; всі вони були членами перших родин Болоньї [48: 103, 150]. Серед покровителів та замовників Лавінії Фонтани є хрещені батьки її дітей, такі як Джеронімо Бонкомпаньї та Рафаеле Ріаріо, а також чоловік Костанци Алідозі, Рідольфо Ізолані, батько Ізабелли Руїні, Карло Руїні та її чоловік Джованні Анджелелі. Улісс Альдрованді також був, як і чоловіки з родин Пеполі, Орсі, Мальвецці, Фава, Б'янетті, Бонфіолі та Бентівольйо [48; 257].

Шлюб із графом Джан Паоло Заппі підвищив соціальний статус художниці. Разом із тим, як писав Фра Філіппо Барб'єрі у листах Б'янці Капелло, її манери та пристойність явно надавали їй вигляду вихованості, який став би дуже привабливим для болонської знаті – відчуття, що Лавінія Фонтана була майже (якщо не зовсім) однією з них [48; 104].

Шляхетні болонські родини мали палаци на Страда Маджоре, і свідченням зміни клієнтської бази Лавінії є

те, що наприкінці 1580-х рр. вона та її родина переїхали з Віа Галлієра до району біля Страда Маджоре [48; 119]. Різноманітність її покровителів та їх мистецьких потреб демонструє розширення та успіх бізнесу Фонтани.

Замовники вітварних картин бажали бути зображеними на них як донатори, подеколи разом із родиною, дітьми. Картина Лавінії Фонтани «Освячення Діви Марії» призначена для дітей (1599 р., 280х186 см, інв. ном. 16, Музей витончених мистецтв, Марсель, Франція, підписана LAVINIA FONT... E Z PL SNC MDLXXXIX (S.D.B.M.). К. Ч. Мальвазія вказував, що картина розміщувалася в каплиці родини Гнетті в болонській церкві Санта-Марія-дель-Серві [46; 178]. Освячення Діви Марії на небесах відбувається у верхній частині картини, але нижче увагу глядача привертають св. Агнеса та св. Єлена, які стають на коліна перед Дівою Марією [36; 40]. Свята Єлена вказує пальцем, привертаючи увагу Діви Марії до фігур під ними: двох маленьких хлопчиків, одягнених однаково в сучасний одяг, яким святий Донніно вручає ключ, а найближче до глядача – фігура святого Петра Хрїзолога, яка наливає олію на тарілку, ймовірно, щоб помазати голови двом дівчаткам, трохи старшим за хлопчиків і також одягненим однаково, що стоять перед ним на колінах.

Картина, очевидно, є дитячим вітварем Гнетті, призначеним для публічного показу в одній з найбільших церков Болоньї, яку відвідувала більшість знаних родин, що жили на Страда Маджоре [48; 281].

Якщо Лавінія писала найвідоміших мешканців та гостей Болоньї, вона також була готова працювати для того, хто свого часу вважався одним із найменш відомих у Болоньї, хоча й мав певну популярність. Сципіоне Кальчина, банкір і бізнесмен, походив зі старої болонської родини купців, лікарів та юристів. У 1590-х рр. Кальчина відігравав значну роль у болонських ділових колах. Проте протягом 1580-х рр. він став людиною, яку не поважали в Болоньї, *persona non grata*. Причина його опали зафіксована в хроніках Гізеллі про життя міста. 1 жовтня 1580 р. «Сципіоне Кальчина, який все ще був відсутній за жакхливий гріх содомії, визнав себе винним і сплатив штраф у розмірі тисячі триста скуді» [48; 93]. Його звільнили та помилували. Содомія, як секс між двома дорослими чоловіками, була серйозним звинуваченням, яке в деяких випадках каралося смертю. Як зауважував М. Рок, в Італії епохи Відродження найпоширенішим способом покарання заможних винних було стягнення величезного штрафу [48; 94].

На певний час Кальчина переїхав до Анкони, а потім, найрозсудливіше, почав шукати наречену. Адже одруження зніматиме пляму з його репутації, а також забезпечить йому підтримку з боку ширшої родинної групи. Його поведінка в Болоньї, ймовірно, зробила престижний шлюб у його рідному місті важкодоступним. У травні 1582 р. Кальчина домовився про шлюб із Катериною Боніні, донькою Ніколо Боніні з Флоренції. Вона мала вийти заміж за Сципіоне з посагом у розмірі 2000 скуді, що не набагато перевищувало штраф Сципіоне за содомію [48; 94]. Варто відмітити, що у документі про виплату посагу зазначено, що Ніколо почне здійснювати платежі для Сципіоне та оплачувати утримання Сципіоне та його дружини протягом одного року, але оплата почнеться в день, коли шлюб буде здійснено в його (Ніколо) будинку № 75. Батько Катерини явно хотів переконатися, що шлюб його дочки буде здійснено як на ділі, так і на словах. Сципіоне та його дружина повернулися до Болоньї наприкінці 1580-х рр. [48; 95].

Він замовив вітвар для своєї сімейної каплиці в церкві Сан-Джакомо-Маджоре. Перша згадка про цей вітвар є у Мазіні, який стверджує, що він належить руці Лавінії Фонтани. Рішення Кальчини вибрати її для написання його вітваря, ймовірно, є прикладом ефективності сімейних зв'язків покровительства, які художниця встановила ще у 1580-ті рр. Сципіоне Кальчина був родичем однієї з найважливіших покровительок Лавінії, хрещеної матері її доньки, Лаудомії Гоццадіні [48; 95].

Каплиця Кальчини присвячена святам Космі та Даміану і побудована його предком, Джованні Кальчиною у 1408 р. Коли Сципіоне Кальчина встановив вітвар у каплиці в 1589 р., він також почепив табличку, яка пояснює, що вітвар був його замовленням (1589 р., олія на полотні, 320х200 см, нац. код катал. 0800047163, базиліка Сан-Джакомо-Маджоре) [27].

Сюжет картини підтримує традицію освячення каплиці, зображуючи святих Косму та Даміана. Однак саме фігури, що оточують святих, насправді висвітлюють наратив Сципіоне Кальчини. Адже він відіграє помітну роль донора. Незвично, що Сципіоне розміщений у центрі вітварної картини (фігури донорів частіше займають кут вітваря), тому його акт поклоніння на колінах відіграє ключову роль в оповіді твору. На сходах над ним зображена свята Катерина, яку можна впізнати за її колесом. Враховуючи, що вона є святою, на честь імені дружини Сципіона – Катерини, такий вибір не здається цілком довольним. Вище зображена Діва Марія з Дитиною на руках. Обидва дивляться на святу Катерину, Діва Марія кладе руку їй на плече, а свята Катерина жестом указує на Сципіона Кальчину. Правдоподібне тлумачення цієї конфігурації, враховуючи історію замовника, полягає в тому, що завдяки шлюбу зі своєю дружиною Катериною, Сципіоне виявив своє щире каяття за скоєний раніше злочин, і що саме через Катерину, яка пов'язує його з Дівою Марією та Дитиною, він також буде прийнятий до Царства Небесного. Сан-Джакомо-Маджоре була болонською церквою, яку відвідували багато перших родин Болоньї (деякі з яких мали там каплиці), тому цей вітвар можна розглядати як публічну візуальну експозицію Кальчини [48; 95–96].

Л. Фонтана написала значну кількість творів для публічних та приватних місць.

Досліджуючи культурно-мистецькі практики Лавінії, Л. М. Регг склала список її творів у Болонській галереї [73; 216–222] та Болонській академії в Італії [73; 213–216].

Нині в Національній пінакотечі Болоньї знаходяться картини Лавінії Фонтани, зокрема, «Портрет

родини Гоццадіні», 1584 р., олія на полотні, 253,5х191 см, інв. ном. 1161; «Портрет дитини в ліжечку», 1583 р., олія на полотні, 113 х 126 см, інв. ном. 149; «Портрет ученого», 1581 р., олія на полотні, 87х72 см, інв. ном. 6472; «Святий Франциск ді Паола благословляє сина Луїзи Савойської», 1590 р., олія на полотні, 212,3х139,2 см, інв. ном. 505 [69].

Картини художниці перебувають у провідних музейних та приватних колекціях Європи і США. Зокрема, у колекції Уффіці знаходилися дві картини і п'ять мініатюр Л. Фонтани: «Портрет Франческо Панігароли», 1585 р. (інв. 1890, ном. 807, у колекції Уффіці з 1771 р., нині в Палацо Пітті); «Не торкайтеся мене», 1581 р. (інв. 1890, ном. 1383, у колекції з 1632 р.); мініатюра «Автопортрет Лавінії Фонтани», 1579 р. (інв. 1890, ном. 4013, поступила з вілли Медічі Poggio a Caiano 1713 р.; у колекції мініатюр Уффіці з 1948 р.) (Рис. 2); мініатюра «Портрет молодого людини», ор. 1575–1599 рр. (інв. 1890, ном. 4101, в колекції з 1948 р.); мініатюра «Портрет молодого жінки» (інв. 1890, ном. 8840, у колекції з 1948 р.); мініатюра «Портрет жінки» (інв. 1890, ном. 8842; у колекції Уффіці з 1948 р.); мініатюра «Портрет жінки», сер. XVI ст., (інв. 1890, ном. 8844), у колекції Уффіці з 1948 р. [71; 80]; у кабінеті рисунків та гравюри Уффіці перебуває одинадцять рисунків із колекції Л. де Медічі [24, 2]; два рисунки з колекції Е. Сантареллі 1870 р. [26; 178].

Завдяки меценатській та колекціонерській діяльності В. Ф. та В. Холладей, заснований ними Національний музей жінок у мистецтві (Вашингтон, США) нині має у колекції два репрезентативних портрети аристократок, написані Лавінією: «Портрет Костанци Алідозі», бл. 1594 р., «Шлюбний портрет болонської дворянки (Лівія Медічі Бандіні?)», бл. 1580 р. [61].

У колекції Національної художньої галереї Вашингтона (США) представлено «Портрет Лучії Бонасоні Гарцоні», бл. 1590 р. (інв. ном. 2022.38.1) (Рис. 13). Картина відзначає таланти та переплетені історії двох творчих жінок: художниці Л. Фонтани та лютністки й співачки Л. Бонасоні Гарцоні. Фонтана та Гарцоні жили в Болоньї, у другій пол. 1500-х рр. і були успішними мисткинями свого часу. Вони обидві подолали обмеження суспільства, де домінували чоловіки, щоб отримати широке визнання. Фонтана зображує Гарцоні в елегантно деталізованій сукні та коштовностях, що свідчить про її високий статус в італійському суспільстві. На столі, позаду неї, лежить перевернута лютня разом із нотами для гри [58]. На думку Л. Ланці, Лавінія «працювала з певною жіночою наполегливістю, щоб її портрети точніше виражали кожен ліній та рису природи в обличчях, кожен вишуканість мистецтва в драпіровці» [43; 64 а].

Лавінію та Лучію поєднували не лише мистецькі, а й особисті відносини. Коли донька Лавінії, Костанца народилася 20 квітня та була охрещена 23 квітня 1595 р., хрещена мати Костанца Сфорца Бонкомпаньї була відсутня, а Лючія Гарцоні виступала її представником. Хрещеним батьком дитини був Оттавіо Бандіні, віце-легат [48; 150].

У книзі Л. Помпео «Відомі італійські родини» (1839 р., т. III), популяризуються картини Л. Фонтани, зокрема, портрет родини Гоццадіні (1584 р., інв. ном. 1161, Національна пінакоотека Болоньї, Італія) за допомогою техніки офорту та акватинти, художника А. Фруллі, гравера К. Дж. Ромоло [42; 69].

Характеризуючи портретний живопис Л. Фонтани, американська історикиня мистецтв Е. Тафтс зауважує, що вона «стала надзвичайно популярною серед провідних сімей Болоньї, що були в захопленні від ніжних кольорів і її вміння детально розписувати їх вишуканий одяг і прикраси» [78; 31]. На портреті родини Гоццадіні зображений старий сенатор Гоццадіні, який сидить, а з обох боків – його дві дочки та їх чоловіки. Дочки заміжні за двоюрідними братами, що пояснює схожість подружжя. Парча та коштовності, які носять жінки, відтворені блискучими кольорами. Відкриття простору за допомогою погляду в далеку залу або кімнату повторюється Л. Фонтаною в ряді її чоловічих портретів, наприклад, видатного проповідника великого посту Фра Панігароли (Уффіці, Флоренція), Франческо даль Перо (колекція даль Перо, Імола) і Карло Сігоніо (Муніципальний музей, Модена) – цікавий поворот до сучасної школи Фонтенбло, прихильність до поєднання погляду вдалину з крупним планом мотиву гарно вбраної жінки. Лавінія також створила власну особливу формулу зображення жінок: вони сидять у кріслі, однією рукою пестять, як правило, віддану собачку. Художня галерея Волтерса, США володіє одним із цих портретів; серед інших – «Портрет дами Руїні» (галерея Пітті, Флоренція) і «Портрет Костанци Алідозі» (Національний музей жінок у мистецтві, Вашингтон, США). У цих роботах багатство деталей поєднується з глибиною характеристик, що виправдовує славу Лавінії як портретиста [78, 32; 69].

Картина на біблійний сюжет «Візит цариці Савської до царя Соломона», поза сумнівом, приписується Лавінії з часів Оретті (Рис. 7), 1599 р., Дублін, Національна галерея Ірландії [59]. Напис латинською мовою на основі сходів у лівому кутку подає біблійну цитату, в якій цариця Савська відвідала Соломона та зробила йому подарунки.

Цариця Савська, почувши про славу царя Соломона в ім'я Господа, прийшла випробувати його загадками, з вельми великим багатством, верблюдами з пахощами, золотом, коштовними каміннями, подарувавши царю 120 талантів золота, як написано у Біблії, Третій Книзі Царств, 10: 1–2, 10; Другій Книзі Параліпоменон, 9: 1–9 [3]. У манускрипті «Кебра Нагаст», історії королів Ефіопії, описується слава та мудрість царя Соломона та візит Македи, цариці Савської (Шеби) до Єрусалиму з коштовними подарунками, яка повернулася згодом додому вагітною і народила сина Менелека від Соломона [79; XXXI].

На картині жінки в блискучому сучасному вбранні із золотом і коштовностями стоять біля цариці, яка

стає на коліна перед царем Соломоном; поряд представлено слугу, маленьку людину, та німецького дога. Це – найбільша картина Л. Фонтани, що збереглася, і найбільший оповідальний твір, який вона будь-коли створювала. Досліджуючи історію живопису Італії, Л. Ланці в «The History of Painting in Italy. From the period of the revival of the fine arts to the end of the eighteenth century» (англ. пер. 1828 р.) характеризує картину болонської школи «Цариця Савська перед тронем царя Соломона» Лавінії Фонтани, яку він бачив у колекції покійного маркіза Дж. Замбеккарі: «...вона зобразила у формі алегорії герцога та герцогиню Мантуанських, оточених багатьма придворними лордами та дамами, одягненими у розкішному стилі» [43; 64 а].

Як зауважує Дж. Босі у «Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze Felsinee» (1855 р., Т. 2), «відомі портрети герцогів Мантуї та різних діячів їх двору, зображених в алегорії на картині, що зберігається у галереї Замбеккарі, висвітлює історію Соломона на троні, який приймає царицю Савську» [21; 84]. Е. Тафтс також запропонувала конкретну ідентичність фігури Соломона як Вінченцо I, герцога Мантуанського, який жив у 1562–1612 рр. (майже одночасно з Лавінією) та Леонори де Медічі як цариці Савської [48; 150–151, 78; 32–33]. Патроном цієї картини, ймовірно, був член родини дал'Анні, у якої Елеонора зупинилася в 1600 р., і в якій родина Гонзага зупинилася раніше [48; 153]. Цариця Савська дуже схожа на Леонору, як бачимо її, зображену Рубенсом на картині «Трійця, яку обожає Гонзага» [78; 32].

Дослідження палітри фарб, які використовувала Л. Фонтана у картині «Візит цариці Савської до царя Соломона», здійснено Національною галереєю Ірландії у 2021 р. Результати показали, що художниця використовувала різноманітну палітру фарб, серед яких й токсичні елементи, наприклад, кіновар – ртутно-сульфідний пігмент [59]. Ймовірно токсичні елементи могли впливати як на здоров'я художниці, так і її дітей.

Італія епохи Відродження користувалася різноманітними предметами, створеними як допоміжні засоби при пологах і народженні дитини, серед них підноси для пологів (*deschi di parto*), камені-талісмани, або відбитки та молитви святої Маргарити. Крім того, у Болоньї з'являється особливий тип релігійної картини в описах майна кінця XVI – початку XVII ст. – *quadro* (або *quadretto*) *dal letto*. Цей тип картини, очевидно, створювався для того, щоб почепити над ліжком або прикріпити до каркаса ліжка. Зазвичай популярною темою була сцена з життя Христа, як на картині зі св. Марією Магдалиною «Не торкайся мене», 1581 р., олія на полотні, 80х65,5 см, інв. ном. 1890, 1383, Галерея Уффіці, Флоренція, Італія [12; 52; 79]; Благовіщення, 1599 р., олія на міді, 35,88х27,15 см, інв. ном. 37.1814, Художній музей Волтерса, США [36; 22]; або Мадонна з немовлям, як на картині «Свята родина» 1575 р., інв. ном. Gal.-Nr. 121, Галерея старих майстрів, Дрезден, Німеччина [38]; «Весільний бенкет у Кані», бл. 1575–1580 рр., олія на міді, інв. ном. 2022.28, Музей Дж. Пола Гетті, Лос-Анджелес, США [55].

Тому доречно, що в 1590-х рр. Лавінія Фонтана написала серію невеликих картин типу *quadri dal letto*, на яких зображено Немовля-Христос, що спить, і Його сім'я оточує Його. Ці невеликі зображення, очевидно, адаптовані з великомасштабної картини «Святе сімейство зі сплячим Христом-Немовлям», підписаної та датованої 1589 р. «З однаковою майстерністю вона створила низку кабінетних картин, таких як «Святе сімейство» для Ескоріала, високо оцінена Маццоларі» [43, 64 а].

Завдяки зв'язкам, встановленим у Римі з А. Чіакконіо, секретарем іспанського кардинала Ф. Пачеко, Лавінія отримала замовлення на картину, призначену для вітваря Пантеону немовлят у монастирі Ель-Ескоріал [32]. Картина «Святе сімейство зі сплячим Христом-Немовлям» була надіслана до Ескоріалу і нині знаходиться у 6-й камері вітваря у каплиці-похованні інфантів [45; 79; 46, 179, 48; 248–249]. Твір багатий іконографічними значеннями, завдяки гаслу «*Cog meum vigilat*», «Мое серце не спить», Пісня Пісней Соломона, 5:5 [3], зображеному вздовж краю ліжка, на якому лежить Ісус. Алюзія, що нагадує про важливість споглядання та мовчання для досягнення істини.

Ф. Пачеко записує прибуття картини Фонтани до Мадрида в 1593 р. Він пише, що за неї сплачено 2 тис. дукатів [48; 250]. К. Ч. Мальвазі стверджує, що Лавінія Фонтана створила принаймні десяток картин на цю тему, з яких сьогодні відомо лише п'ять. Серед них 1 – на віллі Боргезе (підписана і датована 1591 р.), 1 – у Стокгольмі, 2 – у приватних колекціях, і 1 – у Музеї образотворчих мистецтв у Бостоні [48; 249].

Картина «Сон Ісуса» з римської галереї Боргезе, задокументована в домі Боргезе з 1693 р., виконана Л. Фонтаною в 1591 р. (Рис. 8). Це зменшена версія відомої картини зі Святим сімейством іспанського Ескоріала, на якій художниця написала ще фігури святої Єлизавети і двох ангелів, які підтримують завісу балдахіну [35]. Незважаючи на трудомістку афектацію композиції, це одна з найкращих робіт еміліанської художниці [67; 35].

Вона продовжувала регулярно підписувати свої картини до кінця свого життя [76; 26–27]. Після заміжжя підпис на картинах Лавінії змінився з «LAVINIA PROSPERI FONTANA» на «DE ZAPPIS» [36; 55], «Lavinia Fontana de Zappis fecit» (1585 р.), «Lavin. Font. de Zappis» (1592 р.), «Lav. Fon. Fa» (1601 р.) [46; 177–178]. Загалом художниця підписала майже 40 % портретів [76; 8].

У портрети римського папи Григорія XIII (Уго Бонкомпаньї, 1502–1585 рр.), родом із Болоньї, Лавінія виробила незалежний стиль, поєднавши формальність центрально-італійських моделей з натуралістичними тенденціями північно-італійської традиції, підписавши «GREGORIVS.XIII.PONT. OPT. MAX» угорі по центру (Рис. 11). Нині перебуває в приватній колекції, придбаний за 40000 £ 18.05.2017 р., лот 563, на аукціоні Крістіс [2].

У 1578-1595 роках художниця не лише наполегливо працювала, набуваючи нової клієнтели, але й виконувала обов'язки дружини і матері [48; 84]. У той період Лавінія була майже весь час вагітною, народивши у шлюбі одинадцять дітей, з них молодших – у віці 40 та 42 років, проте більшість її дітей померли невдовзі після народження: 19 січня 1578 р., Емілія; 29 листопада 1578 р., Ораціо (помер через кілька місяців); 4 листопада 1579 р., Ораціо; 2 січня 1581 р., Лаура (померла через два дні); 22 травня 1583 р., Фламініо (пережив свою матір); 13 січня 1585 р., Ораціо (пережив свою матір); 7 червня 1587 р., Северо (помер у 1590 р.); 29 жовтня 1588 р., Лаудомія (померла у 1605 р.); 28 грудня 1589 р., Просперо (пережив свою матір); 5 грудня 1592 р., Северо; 20 квітня 1595 р., Костанца [12; 232].

Лавінія Фонтана пережила сильний біль втрати, про що свідчать маленькі хрестики, які Джан Паоло Заппі робив у його «Книзі баптизму» біля імен їх дітей, які помирали, більшість – лише через кілька днів або навіть годин після народження. Поруч із хрестом він писав записку, щоб повідомити, що вони перейшли до кращого життя. Дитяча смертність серед патриціанських сімей також була дуже високою [48; 240].

М. Т. Кантаро зауважує, що Лавінію пережили лише троє її дітей: Фламініо, нар. 22 травня 1583 р.; Ораціо, нар. 13 січня 1585 р.; Просперо, нар. 28 грудня 1589 р. [12; 232]. Відомо, що однією з хрещених матерів дітей Фонтани була герцогиня К. Сфорца Бонкомпаньї (невістка римського папи Григорія XIII). Адже у книжечці «Спогади» Дж. П. Заппі старанно нотував дати народження одинадцяти дітей разом з іменами їх хрещених батьків і матерів [24; 2].

Разом із тим Лавінія продовжила професійне мистецьке навчання, отримавши у 1580 р. диплом Болонського університету, перебуваючи серед «Donne Addottrinate» [48; 84–85], поєднуючи роль плідної матері та плідної художниці.

Написаний нею портрет вагітної жінки (1580 р.), продано на аукціоні Сотбіс 01.02.2024 за 114.300 \$, може представляти саму Лавінію, яка створила кілька автопортретів протягом своєї кар'єри [1; 30, ix], нині – у приватній колекції Лоренцо Ваталаро, Мілані. Ця нещодавно перевідкрита картина Лавінії Фонтани зображує елегантно вбрану дворянку. Зображена на три чверті зросту, вона тримає в лівій руці хустку, оздоблену мереживом, яку кладе на свій помітно округлий живіт. Якщо це справді автопортрет, то задум картини, ймовірно, полягає в поєднанні ролей багатодітної матері та успішної художниці, обидві з яких втілює Фонтана (Рис. 4). Вишуканий одяг жінки складається з чорного оксамитового верхнього одягу, оздобленого золотом ниткою та прикрашеного маленькими червоними стрічками. Сукня має жовті тафтові рукави та вишуканий мереживний комір, що обрамляє її обличчя та привертає увагу до її виразних рис. Увага, яку Фонтана приділила костюму, нагадує вислів К. Ч. Мальвазії про те, що болонські дворянки «не бажали нічого більшого, ніж бути зображеними нею», значною мірою завдяки оборкам, які «вона зображує краще, ніж будь-який чоловік у світі» [1].

Грунтуючись на цій модній сукні, М. К. Галло датує портрет перш. пол. 1590-х рр., що узгоджується з припущенням М. Пуліні, що робота є автопортретом Фонтани приблизно з 1592 р., коли художниця була вагітна. В. Фортуна також датує портрет останнім десятиліттям XVI ст. М. Т. Кантаро розміщує його на межі XVI ст., безпосередньо перед переїздом художниці до Риму в 1604 р. На моделі вишукані, але не екстравагантні, прикраси: нитка перлів на шиї, прості золоті браслети на кожному зап'ясті та по одній каблучці на кожній руці. З її двониткового золотого намиста звисає вишуканий кулон із дорогоцінним камінням (можливо, аметистом) та трьома перлинами. Її каштанове волосся зібране у стилі, який К. Галло датує початком 1590-х рр.; три золоті шпильки прикрашають заплетену зачіску [1].

Груповий портрет родини Фонтани, на якому художниця ймовірно зобразила себе, свого чоловіка, батька Просперо, який на той момент уже помер, матір Антонію та трьох дітей (1595–1603 рр.), перебуває у пінакотеці Брера в Мілані, інв. ном. 382 [68]. Проте, як вважає К. П. Мерфі, це – портрет «Вдови та її родини», який викликає найбільше питань та суперечок щодо ролі матріархального статусу вдови. Особа родини досі невідома, і немає жодних підказок щодо походження роботи. Портрет порушує питання «arzore» (або «вдови»), слова, яке використовується в Емілії-Романії для позначення усвідомлення материнської генеалогії. На картині зображено три покоління родини, що складається з літнього чоловіка та жінки, двох юнаків та молодої жінки, а також хлопчика та дівчинки, які стоять навколо столу [48; 217]. Старий і стара – чоловік і дружина, вони одного віку. Однак вона одягнена в траурний одяг, а він поклав руку на чорного собаку. Отже, можна припустити, що старий помер і, як і на портреті родини Гоццадіні (Національна пінакотека, Болонья), знову поєдналися живі та мертві. Звернений до неба жест молодої жінки та те, що маленька дівчинка тримає відкритий молитовник, засвідчують те, що вони моляться за померлих. Усі чоловіки родини знаходяться з лівого боку зображення, тоді як три жінки згруповані праворуч. Жіноча група пов'язана міцніше, ніж чоловіча. Композиційно вони утворюють поколіннєву трійцю з маленькою дівчинкою на передньому плані [48; 218].

Разом три жінки зображають відповідальність, спадщину та долю. Моральні цінності родини представлені вірністю – символічною собакою, на яку вказує літній голова родини, та християнською вірою – молитовником, який тримає дівчинка. Портрети Фонтани втілюють багатогранне життя вдів болонського патриціату, справжніх жінок, які долають нові обставини. Такі портрети розміщувалися в сімейному палацці як приватні зображення, що бачили рідні та друзі. Втім вони не відображають повної міри інтересу болонських вдів до мистецтва [48; 219].

Картина поступила у 1808 р. від Міністерства фінансів у складі дев'яти картин із колекції арт-

дилера з Равенни Дж. Б. Піо, який їх придбав між 1797 р. та 1806 р., попередній провенанс невідомий. Згідно з інтерпретацією К. П. Мерфі, це – репрезентація невідомої родини, одна з експериментальних робіт Лавінії, в якій вона дотримувалася натуралістичної стилістики [12; 182].

У XVI ст. зростали замовлення представників болонського нобілітету на дитячі портрети, але жодної задовільної причини зростання їх популярності не запропоновано. Як мода, інтерес до дитячих портретів, можливо, спочатку виник у XVI ст. завдяки тенденціям у Флоренції та Венеції, таким як портрети дітей Медічі роботи Бронзіно, що стали актуальними при флорентійському дворі [48; 260]. Відомі вісім портретів дітей, переважна більшість яких підписана Лавінією Фонтаною [48; 262]. У 1582-1592 рр. Фонтана написала чимало дитячих портретів, детально виписуючи одяг, мереживо, білизну з бахромою, перли, домашні меблі, закріпивши свою славу серед болонської аристократії: «Дитина у ліжечку» (1583 р., 113х126 см, інв. ном. 149, Національна пінакотeka Болоньї, Італія) [69; 14, 278–279]; «Портрет Антонії Гіні», яка померла від віспи у віці 2 років 9 місяців (1583 р., 89х71 см, нині у приватній колекції, придбаний за еквівалент 18.600 євро 01.01.1970 р., лот 735, на аукціоні Крістіс); «Портрет дівчинки в рожевій вишитій сукні з кораловим намистом» (поч.-серед. 1580-х рр., олія на металі, приватна колекція, придбано за 81.250 \$ 30.01.2014, лот 2, на аукціоні Сотбіс) [16; 36, 69]; «Портрет молодого хлопця в повний зріст із собакою» (поч. 1590-х рр., олія на полотні, 228х146 см, приватна колекція, придбано за 162.500 євро, 16.06.2021 р., лот 11, на аукціоні Крістіс); «Портрет юного дворянина з родини Колонна, можливо Джуліо Чезаре Колонна (1602–1681)» (олія на полотні, 109,5х77 см, приватна колекція, придбано за 50.000 фунтів стерлінгів, 07.07.2017 р., лот 121, на аукціоні Крістіс); «Портрет Антонієтти Гонсалес», яку називають «волохатою» (1595 р., 57х46 см, інв. ном. 997.1.1, художній музей Блуа, Франція); «Іпполіта Савіньяні у 12 місяців», «Маленька дівчинка з собакою» (Хоуптаун-хаус, Південний Квінсферрі, Шотландія, Великобританія).

У картині «Дитина у ліжечку» (1583 р., Національна пінакотeka Болоньї, Італія) художниця винаходить нову іконографію, зображуючи людську епоху, світанок життя, раніше ігнорований митцями (Рис. 5). У зображенні, хоча й обмеженому суворим етикетом міжнародного портретного живопису, повільно виникає «відчуття дитинства», що викликає в пам'яті відокремлені та тихі часи світу, ще позбавленого власної історії [69; 14, 278–279; 24, 344]. Якщо й існує портрет, на якому дитина зображена у величній манері, то це – «Дитина у ліжечку». Композиційно вона недалеко відходить від жанру, що став популярним наприкінці XVI – початку XVII ст., – немовлят, загорнутих у пелюшки. Зображення дитячого ліжечка – одна з небагатьох ілюстрацій цього періоду розкішних меблів, які заможні батьки могли купувати для своїх дітей. Воно схоже на гробницю з балдахіном, із колонами, пілястрами, гравірованим деревом і загорнуте в тонкий льон. Сама дитина до шиї вкрита мереживом. Дитина – гарненька і на вигляд здорова, з густим волоссям, рожево-білим кольором обличчя та яскравими очима, що зосереджують погляд глядача. Навколишній простір і тло дозволяють глядачеві помітити, що ліжечко розміщено у великій кімнаті з колонами та мармуровою підлогою. Особливий інтерес викликають фігури на задньому плані, які затінені. Очевидно, що дві жінки схиляються над скринєю біля вікна, сцена, яку зазвичай зображують на задньому плані жіночих портретів. Наявність скрині нагадує cassone, повний нового одягу нареченої, і дозволяє глядачеві уявити, що скриня на цій картині повна білизни та одягу для цієї дитини. Батьки дитини явно прагнуть дати глядачеві портрету зрозуміти, що на утримання їхньої дитини не шкодували жодних коштів [48; 264–265].

«Портрет дівчинки в рожевій вишитій сукні з кораловим намистом» (поч.-серед. 1580-х рр., приватна колекція) є чудовим прикладом зображень дітей, у чому Лавінія була особливо майстерною. Як мати одинадцятьох дітей, вона писала їх із легкістю та натуралізмом, надаючи їм неймовірної чарівності. Зображена досить серйозна молода дівчина, що сидить, і перебуває, можливо, на порозі жіночого віку. Вона одягнена в гарну рожеву вишиту сукню та коралове намисто, стародавній талісман, який захищає дітей від злих впливів. Яскраву увагу художниці до деталей можна побачити в тонко розписаному мереживному комірті та коштовностях, що прикрашають її волосся (Рис. 6) [16; 36, 69]. Портрет дівчинки є маленьким тондо, а фігура розміщена всередині кругового простору. Проте нагадує своїм одягом, зачіскою, стилістикою «Автопортрет Лавінії біля спінета зі служницею» 1577 р. з Академії Св. Луки та «Автопортрет Тондо» 1579 р. із галереї Уффіці. Він подібний до низки портретів того періоду.

Жіночі постаті є головними героїнями картин Фонтани біблійного чи міфологічного змісту, які подеколи є алегоричними портретами. Юдиф була біблійною героїнею, що звільнила свій народ, звабивши та вбивши тирана Олоферна [25; 10]. Художниця висвітлювала біблійну легенду про зустріч хороброї Юдиф з Олоферном, згідно з «Книгою Юдиф», у якій прямо згадується Олоферн: «Він не вчинив зі мною гріха мені на ганьбу та сором» [3]. Відомі ті картини на тему Юдиф та Олоферна. Одна написана для болонського прелата Д. Ратта, датується 1595 р. і знаходиться в Болоньї, у Рітіро Сан-Пеллегріно [12; 209]. Друга картина «Юдиф із головою Олоферна», 1600 р. (Рис. 15) зберігається у музеї Д. Барджелліні в Болоньї [50]. Місце дії відбувається вночі, і героїня, жестикулюючи, показує глядачеві моторошний трофей. Лавінія вільно інтерпретує біблійний сюжет, підкреслюючи в одному творі – аспект божественного натхнення, а в другому, який є ймовірно портретом, – зваблення [25; 10–12]. На думку Р. Галлі, Юдиф із музею Д. Барджелліні є «вдалою інтерпретацією венеційського мистецтва» [36; 51].

Велика картина олією «Юдиф і Олоферн» (1590–1599 рр., Художня галерея Стюард, Парма)

зображає Юдиф, що кладе голову Олоферна в мішок, який тримає її служниця. Атрибуція картини Лавінії Фонтані запропоновано Чирілло та Годі в 1987 р. [70]. Ще одна картина «Юдиф та Олоферн», 1590–1595 рр. із колекції Національного музею Кракова (Польща), яку приписують Лавінії Фонтані через стилістичну схожість, поєднує зображення біблійної героїні Юдифі з портретом художниці. Юдиф тримає закривавлений меч і голову ассирійського вождя за волосся. Фонтана одягнула свою героїню в сучасний одяг, доповнений мереживним комірцем, перлами на шиї та золотим ланцюжком, а волосся уклала у модну на той час зачіску. Юдиф на картині Фонтани – не молода дівчина, а зріла жінка, яка усвідомлює свої дії для порятунку Вітчизни [56; 36, 47].

Лавінія продовжує писати картини на релігійну тематику, зокрема «Видіння Святого Гіацинта», 1598–1599 рр. на замовлення Джироламо Бернеріо, кардинала д'Асколі для його каплиці в церкві Санта-Сабіна на Авентинському пагорбі в Римі. Як зауважував біограф Дж. Бальйоне, картина «Св. Гіацинта» принесла їй велику славу, саме тому її чоловік, який незадовго до цього переїхав до Риму, попросив її переїхати разом з усією родиною. У Лавінії також були захисники, шанувальники та друзі в Римі. «Джован Паоло, чоловік, і я багато разів розмовляли, і я сказав йому, щоб він попросив вас приїхати до Риму, де я хочу служити вам усім серцем і без жодних вагань», – писав Розато Розаті, секретар кардинала Дж. Бернеріо, у листі від 4 березня 1600 р. [36: 19, 41].

На думку флорентійського мистецтвознавця XVII ст. Філіппо Балдінуцчі, «її картина в Санта-Сабіні, на якій вона зображувала Діву Марію з Немовлям Христом і св. Гіацинтом, принесла Лавінії велику честь, частково за диво, яке вона несла, за те, що вона створена жіночою рукою, а частково за повагу, що є результатом шанобливих слів громадськості» [75; 16].

У 1603 р. її запрошено до Риму під час понтифікату Климента VIII (Іпполіто Альдобрандіні). У 1604 р. Лавінія Фонтана разом зі своїм чоловіком, вісімдесятирічною матір'ю та чотирма дітьми, які залишилися живими, виїхала з Болонь до Риму на запрошення Джироламо Бернеріо, кардинала д'Асколі [48; 285].

Як пише К. Ч. Мальвазія, «вона отримала тут велику користь і зобразила більшість дам Риму, а особливо дам-принцес і багатьох принців і кардиналів, завдяки яким вона здобула велику славу і честь» [46; 179]. Вона писала картини для Бонкомпаньї, Конті, Боргезе, Барберіні, Альтемпса тощо [36; 20]. У 1605 р. Лавінія Фонтана стала офіційною художницею-портретисткою при дворі Папи Павла V (Камілло Боргезе), який став її шанувальником; написала його портрет, призначений королю Персії, портрети послів, князів, кардиналів [36; 23]. Невдовзі після переїзду до Риму її прийняли до Академії Сан-Луки, і вона стала контактувати з римською знаттю, ставши вельми затребуваною портретисткою [12; 232].

Лавінія також отримувала публічні замовлення в Римі на вівтарі церков. Фонтана займалася оздобленням капели Рівальді у церкві Санта-Марія-делла-Паче, разом з Альбані та Пассіньяно у 1611–1614 рр. Вона отримала престижне замовлення на вівтарний образ «Мучеництво святого Стефана» у базиліці Св. Павла за мурами. Договір розподілу, складений 19 лютого 1603 р., підписаний її чоловіком і «промоутером» Дж. П. Заппі, що поручився за свою дружину, і абатом Анджело з Генуї, клієнтом. У договорі часто з'являється ім'я кардинала Асколі, Дж. Бернеріо, чий вирішальний інтерес можна зрозуміти [32].

Проживаючи в апартаментах палацу родини д'Есте в Римі, Лавінія писала монументальну картину «Мучеництво святого Стефана». 28 квітня 1604 р. В. Роберті, представник кардинала д'Есте, пише з Риму кардиналу, що «її власні кімнати настільки низькі, що картина не вміщується, вона бажає протягом 2 місяців мати можливість працювати у великій і просторій кімнаті, оскільки ця пані заслуговує на все за свою чесноту» [36; 20–21].

Л. Фонтана заохотила К. Бронзіні подивитися її картину «Мучеництво святого Стефана» у базиліці Св. Павла за мурами, про що історик мистецтва згадує у ґрунтовній праці «Della dignità et della nobiltà delle donne» (1622 р.). Він був здивований тою «великою і рідкісною картиною, на якій зображено святого Стефана, якого побивають камінням, багатою досконалістю винаходу та різноманітними чудовими фігурами. Вона перевершувала багатьох у винахідливості, професійній манері, розсудливості і досконалості; так мені справді здалося. На додаток до цього ця рідкісна жінка створила деякі інші картини, настільки рідкісні і дорогі, що навряд чи хто може подумати зрівнятися з нею в дизайні чи благодаті, цінності і силі мистецтва» [17; 432; 22].

Проте римський критик і художник Джованні Бальйоне, хоч і високо оцінював портрети Фонтани, скаржився, що це масштабне замовлення стало публічним провалом художниці: «Лавінія написала «Побиття камінням Святого Стефана Першомученика» з безліччю фігур і славою вгорі, що зображує відкрите небо. Оскільки фігури були більшими за натуральний розмір, вона заплуталася і не досягла такого успіху, як сподівалася, бо існує чимала різниця між звичайною картиною та вівтарями такого розміру, які лякають навіть найвидатніші уми» [46; 179]. Однак потрібно мати на увазі, що його думка може бути запламована тим фактом, що він хотів отримати це замовлення для себе [75; 35].

У римський період вона написала релігійні картини «Св. Катерину», «Св. Чечілію», «Св. Ан'єзе», «Св. К'яру» олією на сланці для боків арки, що відокремлює головний вівтар Рівальді церкви Санта-Марія-делла-Паче [24: 2, 345; 32; 36, 53; 46, 180].

Згідно з К. Ч. Мальвазією, у Лавінії було троє дітей, зокрема дочка, яка затуманила собі зір шиттям, та син на ім'я Фламінію (на честь її померлого брата 1544 р. нар.), яких вона привезла з собою до Риму. Фламінію був настільки простим, що служив розвагою та жонглером у передпокої, тоді, коли його викликали до палацу, він служив Його Святості, який вже забезпечив йому пристойний пансіон. Він зізнався, що успадкував свою простоту від батька, а не від матері, яка була такою ж проникливою та мудрою, як і добродісною і доброю [46; 178].

У Римі художниця пережила подвійну родинну втрату: померла її донька Лаудомія (25 травня 1605 р.), похована у церкві Санта-Сусанна, та матір Антонія де Бонардіс (15 вересня 1607 р.), похована у Сан-Вінченцо і Анастасіо [36, 23].

Життя в Римі стало часом великих особистих труднощів для Лавінії. Джуліо Манчіні, ватиканський лікар, що став мистецтвознавцем, стверджує, що смерть її чотирнадцятирічної доньки Лаудомії спустошила Лавінію, і вона так і не оговталася від свого горя. Враховуючи, що Лаудомія померла в 1605 р., останні дев'ять років життя Лавінії, мабуть, були проведені у великих душевних муках. У листі до Карло Ферранте до Кремони 1609 р. вона писала про свої «зламани руки», припускаючи, що вона, можливо, страждала на артрит. Однак Лавінія продовжувала працювати до самої смерті в 1614 р. [48; 286].

Вона також продовжувала писати приватні портрети для аристократії. Художниця отримала замовлення та написала два портрети подружжя Рівальді на міді. Одним із кращих родинних портретів, написаних Лавінією у Римі, став портрет Б. дельї Утілі Маселлі, дружини дворянина П. Маселлі, в оточенні своїх шістьох дітей (Рис. 14). Напис уздовж верхнього краю полотна ідентифікує тих, хто сидить як родину Маселлі. Текст епітафії на її могилі в церкві Сан-Лоренцо-Дамазо в Римі відкрив її флорентійське походження, заміжжя з римським кавалером П. Маселлі та смерть у вересні 1605 р. у віці 37 років після народження 19 дітей. Портрет вирізняється увагою до зачісок, включаючи квіткову пов'язку Б'янки, вишитих костюмів, що дає уявлення про моду того часу, психологічне зображення персонажів. Мати і донька відрізняються від хлопчиків вишуканими прикрасами, золотими сережками і перлами на шиї. Майже всі маленькі діти тримають предмети. Хоча Б'янка зображена тут із 5 своїми синами, особливу увагу привертає дівчинка Верджинія, оскільки вона – єдина дитина, яку Б'янка обіймає, і лише вона має своє ім'я над головою. Ймовірно портрет написаний спеціально для неї, тим більше, що картина залишилася в родині її нащадків [15]. Портрет продано на аукціоні Сотбіс за 602.500 \$ до приватної колекції, лот 48, 26.12.2012 [15]. Нині перебуває у колекції Художнього музею Сан-Франциско, США, інв. ном. 2024.7 [31].

Міфологічні картини Л. Фонтани містять не лише маньєристську естетику, але й почуття гумору та насолоду від винаходу маньєристської зарозумілості під хмарою суперечливих візуальних і моральних реформ [30, ххі]. Художниця використовувала емблематичні джерела, до яких належать алегорії, персоніфікації, міфологічні уявлення в літературі та образотворчому мистецтві. Завдяки її культурному академічному середовищу, мистецьким і меценатським контактам її батька, Л. Фонтана знала про літературні та візуальні друковані традиції XVI ст., пов'язані з емблематичними та міфографічними джерелами. Таким чином, дзеркало з його фізичним відображенням може натякати на феномен оптичного світла або, на метафізичному рівні, на духовне освітлення, що відображає красу, яка є джерелом мудрості [30, 1]. Композиційно персоніфікація використовує людську фігуру з символічними атрибутами для висвітлення абстрактної ідеї, наприклад, оголена фігура Венери, яка тримає дзеркало, символізує красу, або голова Януса, що символізує розсудливість, тримає дзеркало, що символізує мудрість [30; 2].

На картині «Венера та Купідон» (1592 р.) прозора вуаль, вишита золотою ниткою надзвичайної витонченості, більше розкриває, ніж приховує, мармурове тіло Венери з тонкою шиєю та ніжними рисами обличчя, які найкраще підкреслюють розкішні ювелірні вироби. Насправді це замаскований портрет, метод уславлення аристократки Ізабелли Руїні (1592 р., інв. ном. D.874.15, Музей образотворчих мистецтв, Руан, Франція), зображеної у форматі бюста, з ідеалізованим тілом в образі Венери (Рис. 16) [49; 21, 344; 30, х].

Ізабелла мала значний посаг у розмірі 8.000 скуді та красу. Анонімний італійський поет «Poesie in lode di vane Dame Bolognesi» кінця 1580-х рр. називає Ізабеллу Руїні Анджелелі «Сонцем», а у своєму вірші він проголошує, що вона, як яскраве сонце, може прогнати всі хмари з неба [48; 138].

Існує значна кількість зображень, які можна ідентифікувати як Ізабеллу Руїні. Серед них два свинцеві медальйони, спочатку розфарбовані, на яких зображена жінка в профіль із кучерявим рудуватим волоссям і трохи пухким підборіддям. Вона одягнена в сукню з гудзиками спереду та рюшами. Рисунок у колекції Archiginassio ідентифікує це зображення як Ізабеллу Руїні. У палаці Пітті є портрет роботи Лавінії Фонтани, підписаний і датований 1593 р., на якому зображена жінка з таким самим рудуватим волоссям і пухким підборіддям, як і жінка на медальйоні, одягнена в сукню з подібними гудзиками та рюшами. У тій самій галереї є копія цього портрета Крістофано дель'Альтіссімо з написом «Болонська дворянка з дому Руїні» [48; 139–140].

Як зазначає М. Т. Кантаро, «Венера та Купідон» у Руані, що зображує переважно оголену до поясу Венеру з Купідоном, підписану та датовану Лавінією 1592 р., стилістично та композиційно близька до оголених «Дам у туалеті» – жанру портретів французьких куртизанок, створених школою Фонтенбло. Беручи до уваги зв'язок між художниками Фонтенбло та Болоньї, такий вплив на Лавінію не є незвичайним [48; 139–140]. Будь-хто, знайомий з Ізабеллою Руїні, одразу впізнав би її у цій Венері. Враховуючи, що вона

була дворянкою, а не куртизанкою, таке впізнання виявилось б досить скандальним, і можна лише зробити висновок, що ця картина замовлена для обмеженої аудиторії, якщо не для однієї чи двох осіб. В історичних джерелах, що стосуються Лавінії Фонтани, немає згадки про картину, тому можна лише здогадуватися, хто міг бути її покровителем. Важко уявити, що це був хтось, крім Ізабелли чи її чоловіка Джованні Анджелелі. Ізабелла, оточена вченими та знатними людьми, які вихваляли її красу, могла б вважати привабливою ідею зобразити себе Венерою. Або ж її чоловік, можливо, хотів бачити дружину втіленням богині кохання. Малоімовірно, що Лавінія насправді зобразила тіло Ізабелли з натури, а натомість надала їй відповідно еротизовану форму, майстерно драпіровану прозорою вуаллю із золотою ниткою [48; 144].

Відтак Лавінія Фонтана була першою художницею, яка зображала жінок оголеними та вперше – вагітною жінку. Фундаментально підривна у своєму мистецтві, вона кидала виклик дискурсу зсередини, стратегічно створюючи автопортрети, щоб продемонструвати свої інтелектуальні та художні здібності, тоді як більш еротичні теми створені нею на замовлення з метою викликати захоплення в приватному порядку [84; 32].

У 1595 р. Лавінія Фонтана завершила свою картину «Марс і Венера», написану на приватне замовлення, можливо, для Джакомо Бонкомпанї, сина папи Григорія XIII (фундація Каса де Альба, палац Лірія, Мадрид, Іспанія). На картині зображено Марса та Венеру в спальні, де Марс сидить ліворуч від Венери, яка також сидить, але на окремому стільці. На задньому плані – ліжко, на якому спить Купідон. Марс має лише шолом та шовковий одяг, що покриває нижню частину тіла. Він дивиться на Венеру, торкаючись її лівої сідниці. Венера оголена, сидить на знятому одязі, повернувшись спиною до глядача; вона носить перлове намисто та сережки, а в правій руці тримає квітку. Вона дивиться через плече, прямо на глядача картини (Рис. 17) [34; 30, х; 84, 34].

Л. Д. Чейні інтерпретує картину Фонтани «Марс і Венера» як видіння, де давні ідеали фізичної краси зливаються з неоплатонічним поглядом на розуміння краси душею. Однак, посилаючись на Б. Варчі, Л. Ебрео та М. Екіколу – усіх авторів, які дещо по-різному досліджують ідеї про тіло та почуття – вона не враховує зростаючий інтерес до епікуреїзму, зосередженого на важливості досвіду через почуття, який утвердився у філософському дискурсі ранньомодерного періоду. Вона стверджує, що Фонтана, незважаючи на свої сміливі мотиви, завжди працювала в межах своєї культури та її моральних, релігійних та гендерних кодів [84; 32–33]. На думку Ш. Баркер, Лавінія Фонтана стала першою європейською художницею, яка звернулася до ризикованого жанру еротичних картин з оголеною натурою. Цей факт став зрозумілим лише нещодавно, значною мірою тому, що історики мистецтва раніше прагнули узгодити плотські сюжети Фонтани з її релігійними образами, інтерпретуючи її картини з оголеними Мінервами як несексуальні, цнотливі алегорії миру та платонічного кохання. Однак, більше неможливо заперечувати, що оголені жінки Фонтани навмисно чуттєві, з появою в музейному та виставковому просторі в останні роки кількох відверто зухвалих робіт, зокрема «Марса та Венеру» оп. 1595 р. [84; 33].

Важливим джерелом натхнення для Лавінії Фонтани, можливо, були «Символічні питання» Ахілла Боккі (1574 р.), які проілюстрував батько художниці, Просперо Фонтана [18; xviii–xxv]. Наприклад, Символ X показує кореляцію між Палладою та Венерою, які описуються як уособлення благотворної чесноти та справжньої волі відповідно. У тексті богині стають союзницями, які прагнуть добра в житті, сидячи на одному троні. Багато віршів твору А. Боккі передають потребу приборкати пристрасті та напругу між бажанням і розумом, що натякає на платонівські підтексти. Дійсно, Мінерва також є богинею мудрості, яка знає, коли необхідно зберігати мир. Із цієї метою вона ніби укладає пакт про невійськовість із Любов'ю, яка не наважується стріляти в богиню-воїна [82; 8]. На думку авторки, іконографічно важливим є також Символ IX (Рис. 18), на якому зображено шляхетну Констанцію, з оголеним торсом, шоломом на голові та плащем на спині, що тримає спис у правій руці, щит – у лівій руці, має меч у піхвах [18; xviii]. Адже її образ нагадує картину Л. Фонтани «Оголена Паллада» 1604–1605 рр. Як пише Ахілле Боккі, «КОНСТАНЦІЯ ТУТ УЯВЛЕНА. Графиня Констанція стоїть із широким, невтомним обличчям, її меч, озброєний незламним залізним боком, тримає; Лемнійська егіда тримає спітніле ковадло і не боїться жодних підступів, не відвертається від жодних небезпек, але непохитний проти зла її дух; завжди у негараздах вона застосовує свою праву руку, сильну та люту, покладається на свій спис» [18; xix].

Можливо існував зв'язок між творчістю Л. Фонтани та граверкою Діаною Мантованою. Ймовірно, Л. Фонтана була натхненною зображенням Венери з «Бенкету богів» у Палаццо дель Те в Мантуї. Оригінал роботи Дж. Романо був відомий їй завдяки гравюрі Мантовани і, можливо, вона використовувала його як модель для своєї оголеної фігури богині в «Мінерві, що одягається». М'які вигини тіла Мінерви у версії Фонтани і специфічна поза фігури, повернутої до нас спиною, перегукуються з фігурою богині Мантовани. Колекція гравюр Мантовани перевидана в 1613 р., після її смерті і в тому ж році, що й картина Мінерви Л. Фонтани [75; 37–38; 85].

Коли Лавінія прибула до Риму, вона вже була відомою, але їй було важко вписатися в мистецьку панораму, в якій домінували такі особистості як Караваджо та багато інших новаторських художників. Проте їй вдалося привернути увагу поетів і письменників, які присвячували їй вірші та вихваляли талант художниці [25; 13]. Карло Чезаре Мальвазія згадував художницю: «Таким чином, за стільки якостей, які

в ній виражені у найвищому ступені, вона заслужила на те, щоб Римська академія присвятила їй велику збірку віршів, помістивши її портрет на фронтиспіс. Її оспівували Маріні, граф Рідольфо Кампеджі та інші відомі письменники того століття» [46; 178–179].

Серед віршів академіка Рідольфо Кампеджі (1608 р.) знаходимо апологетичний сонет, звернений до художниці, яка стала «справжньою окрасою нашого часу», а в «Галереї» Джамбатісто Маріно (1620 р.) – поему, присвячену картині Л. Фонтани – Іродіади, з головою святого Івана Хрестителя. Подальші похвали у віршах та прозі надійшли від урбінського поета та математика Бернардіно Бальді, художника та літератора Франческо Каваццоні, болонського вченого Овідіо Монтальбані, Джуліо Чезаре делла Кроче, портрет якого написала Лавінія (нині втрачений), та відомого поета та знавця мистецтва Чезаре Рінальді, також члена родини Джелаті. У 1609 р. Лавінія листувалася з Ферранте Карлі, який через Акілле Боккі попросив у неї картину [72; 129, 36; 63–65].

Згідно з Мальвазією, Л. Фонтана написала портрет відомого поета Джуліо Чезаре Кроче, коваля за професією, цілком відданого високій, грайливій поезії. У його описі життя читаємо: «Нещодавно мій портрет написала Лавінія Фонтана. Мій портрет вивезено до Польщі, щоб я там жив» [46; 177]. Дж. Чезаре делла Кроче глорифікував Лавінію у дзвінких віршах:

Tra' quali a questa etate par, che sia
Gran stupor dele genti, e di Natura Lavinia Fontana alta pittrice,

Unica al mondo, come la fenice. Серед яких у цьому віці здається, що це велике здивування людей і природи Лавінія Фонтана, видатна художниця, унікальна у світі, як фенікс [17; 432, 36; 63].

Італійський поет Оттавіано Рабаско написав екфрастичний вірш, опублікований в 1605 р. під назвою «La Pallade Ignuda» на честь Лавінії Фонтани, а також присвячений графу Марко Сіттіко Альтемпсу IV. Видавцем книги був Гульєльмо Фаччіотті [72; 125]. Згідно з дослідженнями П. Тозіні (2020 р.), поема О. Рабаско «Оголена Паллада» ніколи не пов'язувалася з творчістю болонської художниці. Тому її повторне відкриття є також цінним джерелом для дослідження зв'язків, які Лавінія Фонтана встановила в Римі в останнє десятиліття її життя [72; 126].

Впливовий кардинал Марко Сіттіко Альтемпс IV замовив у неї дуже світську – майже еротичну – картину «Оголена Мінерва», нещодавно атрибутовану Л. Фонтані. Вишукана картина, що збагачує еротичну, міфологічну жилку, яку Лавінія вже досліджувала в Болоньї. Богиня у шоломі воїна та прозорих вуалях на тілі запрошує глядача увійти до її кімнати, де вона збирається одягнути багатий плащ. Атмосфера полотна ніжна та приваблива, хроматичне нанесення делікатне [25; 13]. Вона збирається одягнути дорожочинний військовий жилет, прикрашений золотим плетінням та перлами. Хоча шолом з пір'ями вже є на її голові, щит і спис усе ще лежать на столі, тоді як багаті обладунки лежать на землі. Мінерва, усвідомлюючи, що за нею спостерігають, вагається, повертаючись до пильного погляду глядача (Рис. 19). Інтимна сцена, зафіксована Лавінією Фонтаною, передає тонкий еротизм, який дивує глядача [82; 5–6].

Оскільки вірш О. Рабаско датується 1605 р., зрозуміло, що він має стосуватися іншої версії картини «Оголеної Мінерви» (154x115 см), що нині знаходиться в приватній колекції Павірані в Болоньї, більш легковажного і, можливо, більш вдалого варіанту, ніж варіант Боргезе [72; 129].

Già veggio della Dea crollar l'elmo e vibrar l'Asta
E in atto altero, e vago
Già di vivace ardir teco contrasta,
fiera e ridente mira,
E mille faci da' begli occhi spira...
E se l'elmo le copre
Le chiome, e presso tien l'Asta, e lo Scudo;
Venere pur si scopre
Al vivo Avorio del bel corpo ignudo
E son Arti dell'Arte
L'Armi, o le invola al suo giacente Marte. Я вже бачу як падає шолом Богині,
і спис тремить.
І в гордовитому та доблесному становищі
Вже вона протистоїть тобі з живою мужністю,
гордим та усміхненим поглядом,
І тисячею смолоскипів з її прекрасних очей...
І якщо шолом покриває її
волосся, і тримає спис і щит поруч;
Венера все ще відкриває себе
Живій слоновій кістці прекрасного оголеного тіла,

І це Мистецтва

Зброя, або вона краде її у свого лежачого Марса [72; 129].

Поет у передмові до поеми чітко дає зрозуміти, що ідея картини стала продуктом розуму його покровителя, Марка Сіттіко IV, який особисто сформував «концепцію», яку потім чудово втілила в живопис Лавінія: тому присвята на фронтиспісі прославляє обох винахідників витонченого образу [72; 135]. Він оспівує її «небесну манеру» та здатність вірно зображувати природу, визначаючи її як «божественну майстриню» [82; 5]. Поетичне звеличення Мінерви, з одного боку, задовольняло смак до «кімнат Венери», поширених у римських палацах із початку XVII ст., з іншого боку, у своїй ролі метафори живопису, вона відповідала культивуванню ерудованої алегорії серед поціновувачів живопису [72; 138].

Безпосередній аналіз картини Л. Фонтани засвідчує, що вуаль, яку богиня тримає в руках, складається з геральдичних кольорів Альтемпса: синього, червоного та золотого. Ці кольори, разом із білим, повторюються в пір'ї герба Мінерви, що ще більше підтверджує зв'язок із поемою О. Рабаско та замовленням Марко Сіттіко Альтемпса IV [72; 134].

Згадувана картина «Оголена Паллада» Л. Фонтани (1604–1605 рр., приватна колекція Павірані, Болонья, Італія) знайдена лише у 2002 р., хоча в 1971 р. із документа стало відомо, що Лавінія Фонтана зобразила іншу картину, на якій зображено цей сюжет.

Примітно, що досі вважалося, що ця картина виконана в 1613 р., одночасно з версією Боргезе. Ця помилка виявлена з листа 1613 р., написаного Етторе Дозіо Фонтана. У листі автор повідомляє, що він придбав «Оголену Палладу» Лавінії Фонтани в Римі для графа Франческо Гамбари [82; 3]. Попри знайомство Л. Фонтани з графом Гамбарою, який вже придбав принаймні одну її картину влітку 1604 р., доведено, що граф не був початковим замовником Болонської оголеної Паллади. Фактично, фундаментальне джерело, до якого зверталася П. Тозіні, засвідчує, що замовником Паллади Павірані став граф М. С. Альтемпс IV. Отже, граф Гамбара, мабуть, придбав полотно в 1613 р., одразу після від'їзду Марко Сіттіко до Зальцбурга, де його призначено архієпископом [82; 4].

Варто зауважити, що серед головних вказівок болонського архієпископа Г. Палеотті у «*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*» (1582 р.) щодо сакральних та профанних образів був заклик побожним митцям уникати безпідставної наготи чи розпусних зображень. Під час своїх досліджень в *Discorso* Палеотті, безперечно, консультувався з митцями того часу, з якими він співпрацював, навіть запозичив копію «Життя художників» Просперо Фонтани. Просперо був художником, який найбільше спілкувався з Палеотті, про що свідчать листи, що залишилися. Архів Ізолані містить листи Просперо до Палеотті щодо «Дискурсу про сакральні та профанні образи», в яких Просперо, слідом за Вазарі, обговорює занепад мистецтва після варварських вторгнень. Художник захищає необхідність вивчати як оголене тіло, так і античність для створення фігур; однак він нагадує Палеотті, що меценат також зобов'язаний не вимагати язичницьких чи хтивих картин, оскільки художник повинен завжди робити все, що вимагає меценат, щоб вижити. Просперо тут досить відвертий, але він пропонує варіант рішення: використання сповідника, який міг би відбити бажання патрона вимагати хтивих оголень; це переклало б відповідальність на мецената, а не лише на художника [75; 55].

На думку Просперо Фонтани, саме меценат винен у запиті на профанні зображення. Таким чином, в обох прикладах, хоч і з різних причин митець звільняється від провини. Іноді Біблія диктує наготу як-от страждання Христа на хресті та інші мученицькі смерті, але картина має бути написана з «*ratio, ordo, dignitas i pietas*». Можна виправдати зображення оголених Адама та Єви, але лише тому, що вони не усвідомлювали своєї наготи. І все ж саме в цьому кліматі Лавінія Фонтана створила свою Мінерву в «Акті одягання» (1613 р.) для кардинала Сципіона Боргезе в Римі. Технічно такі світські суб'єкти не підлягали церковній забороні на наготу, хоча високе релігійне становище цього могутнього патрона робило їх проблематичними. Нагота тут, швидше за все, була на його прохання [75; 56].

Обговорення Палеотті моральних зловживань є проблематичним, особливо коли йдеться про репрезентацію всіх профанних речей світу, оскільки саме тут стають відчутними протиріччя між католицькою реформою та ренесансним гуманізмом. Міфологічні картини «фальшивих богів і складних і жахливих гротесків, натхнених античним мистецтвом», Палеотті сприймає із значною недовірою. Його відмова від міфологічного апарату (відмова, яка, по суті, у свою чергу буде відкинута в бароковому Римі) ґрунтується не стільки на мотивах релігійної реформи (хоча вони присутні), скільки на принципах раціональності та реалізму, що виникають у період Відродження, і до кінця Чинквеченто, дедалі більше суперечать тій античній ерудиції, яка переважає на службі тріумфального папського Риму [64; 23].

Останньою картиною Л. Фонтани визнано «Одягання Мінерви» на міфологічний сюжет [74; 125–126], досить еротичне зображення оголеної богині без обладунків та одягу, виконану для кардинала С. Боргезе, племінника папи Павла V [32]. Картина в римській галереї Боргезе датується 1613 р., що підтверджується понівеченням і майже невидимим підписом і датою (...F. MDCXIII) під ногою сидячого амура та оплатою кардинала Боргезе того ж року за виконання рами картини позолотою Аннібале Дуранте. Більшість критиків вважають, що «Мінерву» замовив сам кардинал Сципіоне Боргезе, який був архієпископом Болонь між 1610 і 1612 рр. [72; 129]. Примітно, що авторство Лавінії Фонтани

підтверджено лише в 1954 р., коли Паола Делла Пергола опублікувала архівний документ. Після цього відкриття картина нарешті пройшла повну реставрацію Альваро Еспості, який виявив звичну фірмову формулу Лавінії Фонтани: «*Faciebat MDCXIII*» [82; 3].

Поза Мінерви, розроблена Лавінією Фонтаною, ймовірно, натхненна відомою античною Венерою Каліпігою, що експонується в колекції палацу Фарнезе з 1594 р. Оригінальна голова скульптури була відсутня та згодом реконструйована, що дало богині незвичайний погляд, через плече на власні сідниці. Цей погляд і жест відображають новий еротизм, проявлений у міфологічних сюжетах кін. XVI ст., пізніше виражений Лавінією Фонтаною. На думку Енріко Марії Даль Поццоло, та сама скульптура також надихнула Л. Фонтану на створення міфологічної картини, що зберігається у фонді Будинку Альби, на якій Марс і Венера зображені у відверто чуттєвому положенні [82; 9].

Картина «Одягання Мінерви» (1613 р.) написана в Римі, про що свідчить купол собору Св. Петра, який видно на задньому плані, частково прихованому темною стіною. На картині зображено Мінерву (Рис. 20), яка вважалася, згідно з міфологією, богинею мудрості та мистецтв, захисницею ткачів, на що натякають коштовні тканини, які вона збиралася носити. Біля її ніг можемо розпізнати щит і обладунки, які разом із совою, зображеною на підвіконні між оливковими гілками та шоломом, який тримає в руці купідон, є одними з її типових іконографічних атрибутів, 1613 р., інв. ном. 007, Галерея Боргезе, Рим [35]. Довгоногоу і цнотливу богиню пестить ніжність кольору і світла в стилі Карраччі, які підкреслюють її витончену чуттєвість. «Мінерва» Боргезе – це заповіт художниці, на думку В. Фортунаті, «символічна і ностальгічна проекція тепер уже далекої юності художниці» [32].

Як у Болоньї, так і Римі вона керувала школою живопису і відомо, що навчала молодих аристократок та видатних художників [36; 26]. Дж. Бальйоне характеризував Лавінію, як «*sicche divenne assai buona e pratica Maestra*», «вона стала дуже гарною та вправною вчителькою» [46; 179], оскільки терміном «*Maestra*» позначають не лише видатну художницю, а й вчительку живопису. Як пише Р. Галлі, в Болоньї одним з її учнів був Гоццадіні, чиє ім'я пов'язане з картиною у церкві Сан-Джованні-ін-Монте [36; 26]. Катерина Пеполі, дочка Елізабетти Пеполі, хрещена мати дитини Фонтани, вказана як одна з кумирів у списку болонських художників Гаetano Джіордані, опублікованому 1832 р. [48; 288–289]. Серед болонських учнів художниці М. Гваланді називає у «*Memorie originali Italiane riguardanti le Belle Arti*» (1840 р., Т. 1) Алессандро Тіаріні, який народився в Болоньї 20 березня 1577 р. у парафії Сан-Мартіно-далла-Кроче-дей-Санті. Він одягнений як священнослужитель, але залишив стихар і біретту, присвятивши себе живопису, до якого був покликаний. Лавінія Фонтана піклувалася про юнака, якого пізніше віддала до школи свого батька Просперо, а потім до школи Б. Чезі. Алессандро поїхав до Флоренції навчатися у Пассіньяні; після повернення додому він написав незліченну кількість робіт; Реджо та інші міста прикрашені багатьма його роботами: його стиль патетичний і грандіозний; він мав чимало скарг на Лодовіко Карраччі, але все ж пішов його слідами [47; Т. 1, 148]. Тіаріні розповідав К. Ч. Мальвазії особливості свого перебування у Л. Фонтани, «показуючи велике лебедине перо, письмовий інструмент, відкритий і повністю витканий з шовку та золота з квіткою на кінчику, який вона подарувала йому тоді, і який він зберігав на згадку до самої смерті, як гідну пам'ять» [46; 177]. Він помер 8 лютого 1668 р. [47, Т. 1, 148].

У Римі серед її учнів був художник Альберто де Россі, який пізніше став секретарем Академії Сан-Луки і хотів ушанувати свою вчительку та її батька, замовивши їхні портрети у 1633 р. у її сина Фламінію для колекції Академії [36; 26].

Завдяки своїм професійним успіхам, у 1611 р. Л. Фонтана була нагороджена портретом-медаллю, репрезентацією образу художниці на аверсі та Алегорії живопису на реверсі. Бронзова медаль датована 1611 р. і створена Ф. А. Казоні (Рис. 12). На аверсі викарбовано точне зображення художниці в профіль, «дуже респектабельної класичної римської матрони» [78; 34], яке «не є ідеалізованим, очевидна сила духу в рисах обличчя» [40; 81]. На реверсі зображено фігуру натхнення за мольбертом та підпис: *PERTE STATO GIOIOSO MI MANTENE* (бо ти підтримуєш мене в радісному стані), Національна художня галерея Вашингтона, США, інв. ном. 1957.14.1071.a [57; 40, 81, Plate XXXI.66].

11 серпня 1614 р. Л. Фонтана померла в Римі, в парафії Сан-Нікола-ін-Арчоне і похована в церкві Санта-Марія-сопра-Мінерва в гробниці. Нині немає жодних слідів її могили, але дві витончені плити з латинськими написами позначають місце її мавзолею [30; 12]. Після смерті дружини Дж. П. Заппі разом із дітьми повернувся до Імоли, де помер 30 листопада 1615 р. Їх син Ораціо став настоятелем церкви Сан-Касіано в Імолі [36; 24–26].

За своє життя Л. Фонтана написала 135 картин, найбільша з яких – вівтар «Мучеництво святого Стефана» в базиліці Св. Павла за мурами [46; 179] знищена під час пожежі 16 липня 1823 р. [36; 21]. Залишилася лише гравюра на папері Ж. Калло, що знаходиться у Національній галереї Вашингтона, інв. ном. 1969.15.266 [57]. Нині збереглося 112 картин Л. Фонтани, серед яких 28 приватних релігійних картин, 23 публічні релігійні картини, 3 міфологічні картини, 57 портретів, 1 – з давньої історії, 1 – жанрова картина [19; 125]. Трансформації мистецьких практик Лавінії Фонтани завдяки своїй різноманітності дозволяють зрозуміти смаки та бажання суспільства, специфіку ранньомодерної культури Болоньї та Риму.

Наукова новизна дослідження полягає в обґрунтуванні важливості мистецьких практик Лавінії Фонтани в ранньомодерній культурі Болоньї та Риму для сучасної культурології, музеєзнавства,

Розділ XI. ТРАНСФОРМАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ЛАВІНІЇ ФОНТАНІ В РАННЬОМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ БОЛОНЬЇ ТА РИМУ

мистецтвознавства. Вперше здійснено комплексний розгляд її мистецьких творів в контексті музейної діяльності, музейних колекцій, поглиблення наукового, культурологічного дискурсу, розвитку музейних практик та культурних індустрій. Уперше в сучасній історіографії опубліковано заповіт 1593 р. Просперо Фонтани, батька Лавінії.

Висновки. Досягнення Італії епохи Ренесансу, її протокапіталістична економіка, гуманістична культура допомогли створити з Лавінії Фонтани не лише естетичний об'єкт: виховану, цнотливу жінку, а й суб'єкт: самостійну мисткиню. Проте законні права більшості жінок-мисткинь були обмеженими, і для них не було Відродження. У результаті проведеного дослідження проаналізовано трансформації культурної та мистецької діяльності жінок у Болоньї, що засвідчують певну свободу виробництва в різних сферах. Виявлено особливу роль Болонського університету (1088 р.), в якому мали право навчатися дівчата, наголошено на культурному впливі патронів та меценатів мистецтва. Професійна реалізація жінок-художниць полягає не лише в природі індивідуального генія, а в наявності та доступі до мистецької освіти. Визначено, що в професійному становленні багатьох жінок-художниць значною є роль батька-художника, чоловіка, або коханця-художника. Втім успішнішою художницею могла бути черниця в монастирі, або донька художника в майстерні свого батька. Для реалізації кар'єри в мистецтві жінка-художниця мала бути нестандартною, сильною, особливо в минулі часи, щоб протистояти чи знаходити сили в ставленні родини. З'ясовано, що завдячуючи навчанню у школі маньєризму, мистецьким та меценатським контактам батька-художника Просперо Фонтани, культурному академічному середовищу Болоньї, Лавінія Фонтана змогла отримати диплом Болонського університету, побудувати успішну кар'єру професійної художниці, отримувати престижні замовлення від італійського нобілітету, кардиналів, Римських пап, іспанського короля, короля та посла Персії на портретний, історичний, міфологічний, релігійний живопис, який нині перебуває у музейних та приватних колекціях світу. Виявлено, що Л. Фонтана була першою художницею, яка зображувала оголену натуру та вагітну жінку. Менеджерські та промоутерські якості її чоловіка, Дж. П. Заппі, який часто виступав її гарантом, допомогли їй знаходити нові зв'язки та замовлення, отримувати гідну оплату за професійну мистецьку практику. Відтак Л. Фонтана здійснила тиху жіночу революцію, поєднуючи успішну кар'єру художниці, академіка Римської академії Св. Луки з роллю матері одинадцяти дітей. Культурно-мистецькі та соціально-гуманітарні реалії ранньомодерної Болоньї та Риму засвідчують трансформації парадигми сприйняття образу жінки-художниці.

Список використаної літератури:

1. Аукціонний будинок Сотбіс. Лавінія Фонтана. Портрет вагітної жінки, ймовірно автопортрет, лот 417, 01.02.2024, 114300 дол. URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2024/master-paintings-part-ii/portrait-of-a-pregnant-woman-probably-a-self> (дата звернення: 22.10.2025).
2. Аукціонний будинок Крістіс. Лавінія Фонтана. Портрет папи Григорія XIII (1502–1585), 18.05.2017 р., лот 563, 40000 £. URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6074459> (дата звернення: 15.09.2025).
3. Біблія; пер. І. Огієнка. URL: <https://only.bible/bible/ubio/> (дата звернення: 15.09.2025).
4. Вазарі Дж. Життєписи найславніших художників, скульпторів, архітекторів; пер. А. О. Перепаді, П. І. Соколовського. Київ: Мистецтво, 1970. 520 с. (Пам'ятки естетичної думки).
5. Виткалов С., Шумарова М. Музей у сучасному культурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* / Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне: РДГУ, 2022. Вип. 43. С. 81–86.
6. Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Лавінії Фонтани у соціально-гуманітарному дискурсі Болоньї. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. КНУКіМ*, 23–24 берез., 2023 р. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2023 [292 с.]. С. 71–79.
7. Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Лавінії Фонтани у ранньомодерній Болоньї та Римі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* / Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне: РДГУ, 2025. Вип. 50. С. 16–30.
8. Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* / Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне: РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 3–15. Режим доступу: https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=49:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-39&catid=27&Itemid=101 (дата звернення: 24.02.2025).
9. Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики: кол. монографія; відпов. ред. Ю. В. Трач*. Київ: Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2020. С. 81–121.
10. Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений*. 2015. Вип. 9 (24). С. 109–118.
11. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики: колект. монографія / Ю. С. Сабадаш, О. М. Гончарова, Л. Г. Дабло; ред.-уклад. Ю. С. Сабадаш, І. В. Петрова. Київ: Ліра-К, 2021 [432 с.]. С. 262–307. Режим доступу: https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/4611/1/Such_kult_mon_2021.pdf (дата звернення: 12.03.2025).
12. A tale of two women painters Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana. Ed. Leticia Ruiz Gómez. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019. 248 p.

13. Accademia Nazionale di San Luca, Roma, Italia. Retrieved from: <https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/autoritratto-alla-spinetta> (accessed 24.08.2025).
14. Art and Love in Renaissance Italy. Ed. Andrea Bayer. New York: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, New Haven and London, 2008. 376 p.
15. Auction House Sotheby's. Lavinia Fontana. Portrait of Bianca degli Utili Maselli, half length, in an interior, holding a dog and surrounded by six of her children. Lot 48, 26.12.2012, 602500 USD. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-old-master-paintings-n08825/lot.48.html> (accessed 03.05.2025).
16. Auction House Sotheby's. Lavinia Fontana. Portrait of a girl, in a pink embroidered dress, wearing a coral necklace oil on metal. Lot 2, 30 January 2014, 81250 USD. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/old-master-paintings-n09102/lot.2.html> (accessed 14.10.2025).
17. Barker Sheila. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3. P. 405–435.
18. Bocchii, Achillis. Bonon. Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque. Bononiae: Apud Societatem Typographiae Bononiensis, 1574. 358 p. <https://archive.org/details/achillisbocchiib00boc/page/n3/mode/1up?view=theater> (accessed 14.11.2025).
19. Bohn Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship*. Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna: Bononia University Press, 2013. 285 p. P. 113–127.
20. Borghini Raffaello. Il riposo. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p. Retrieved from: <https://archive.org/details/ripodosiraffaell00borg/page/n4/mode/1up> (accessed 08.02.2025).
21. Bosi Giuseppe. Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze Felsinee. Bologna : Tip. di Antonio Chierici da san Domenico, 1855. Vol. II. 400 p.
22. Bronzini Cristofano. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze : Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1622. Settimana prima, e Giornata prima. 126 p.
23. Bianconi Girolamo. Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame. Bologna : Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.
24. Cantaro Maria Teresa. Estratto da «Lavinia Fontana Bolognese «pittora singolare» 1552–1614». Milano, Roma : Jandi Sapi Editori, 1989. 353 p.
25. Cantaro Maria Teresa. Lavinia Fontana (1552–1614): the first professional female painter in the Italian history of art. *Observations: Women in Art and Design History*; Introd. D. McColm. Melbourne : National Gallery of Victoria, 2023. P. 2–16.
26. Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da E. Santarelli, scultore. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Firenze, 1870. Retrieved from: <https://euploos.uffizi.it/donazione-santarelli/178/> (accessed 01.04.2025).
27. Catalogo Generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura, Italia. URL: <https://catalogo.beniculturali.it/> (accessed 12.03.2025).
28. Chadwick Whitney. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London : Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.
29. Cheney Girolami Liana. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. P. 1–21.
30. Cheney Girolami Liana. Lavinia Fontana's Mythological Paintings: Art, beauty and wisdom. Cambridge Scholar Publishing, 2020. 318 p.
31. Fine Arts museums of San Francisco, USA. URL: <https://www.famsf.org/artworks/portrait-of-bianca-degli-utili-maselli-and-her-children> (accessed 24.04.2025).
32. Fortunati Vera. Fontana Lavinia. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 48 (1997).
33. Fortune Jane. Research program on «Women Artists in the age of Medici». Retrieved from: <https://www.medici.org/the-jane-fortune-research-program-on-women-artists-in-the-age-of-the-medici/> (accessed 14.02.2025).
34. Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Madrid, España. URL: fundacioncasadealba.com/ (accessed 14.02.2025).
35. Galleria Borghese, Roma, Italia. URL: <https://www.collezionegalleriaborghese.it/> (accessed 15.03.2025).
36. Galli Romeo. Lavinia Fontana pintora (1552–1614). Esp. ed.; Trad. P. P. Cepagatti. Madrid: Vola Archivos, 2019. 74 p.
37. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2, 2016. P. 5–43.
38. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Deutschland. Fontana Lavinia. Die Heilige Familie. Öl auf Buchenholz, 39,7 x 32 x 0,6-0,7 cm, Inventarnummer, Gal.-Nr. 121. URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/289860> (accessed 15.03.2025).
39. Giordani Gaetano. Guida per la Pontificia Accademia di belle Arti in Bologna. Bologna : Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.
40. Hill George Francis. Portrait medals of Italian artists of the Renaissance. London: P. L. Warner, publisher to the Medici society; Chiswick Press, 1912. 92 p. xxxii plates. URL: <https://archive.org/details/portraitmedalsof00hill> (accessed 25.02.2025).
41. Kelly Joan. Women, history & theory: the essays of Joan Kelly. Ed. C. R. Stimpson. Chicago & London : University of Chicago Press, 1986. 196 p.
42. Laboratorio delle Arti visive. Retrieved from: <https://stampeditraduzione.sns.it/schedastampa.php?id=2232> (accessed 08.03.2025).
43. Lanzi Luigi. The History of Painting in Italy. From the period of the revival of the fine arts to the end of the

**Розділ XI. ТРАНСФОРМАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ЛАВІНІЇ ФОНТАНИ
В РАНЬМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ БОЛОЇ ТА РИМУ**

eighteenth century. Transl. by Thomas Roscoe. London: W. Simpkin and R. Marshall, 1828. Vol. 5 (of 6). 494 p. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/39996/pg39996-images.html> (accessed 15.01.2025).

44. Lomazzo Gio. Paolo, pittore. Idea del tempio della pittura. Nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. Milano: per Paolo Gottardo Ponto, 1590. 168 p. URL: https://archive.org/details/bub_gb_YC59KugXgdQC/page/n193/mode/1up?view=theater (accessed 18.01.2025).

45. Lopez Serrano Matilde. El Escorial: el Monasterio y las casitas del Principe y del Infante. Madrid: Fisa-Barcelona, 1984. 224 p.

46. Malvasia Carlo Cesare. Lavinia Fontana. Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi. Bologna : Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. P. II. 416 p. P. 176–180. Retrieved from: <https://archive.org/details/felsinapittrice01victgoog/page/183/mode/1up> (accessed 12.03.2025).

47. Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti. Ed. Michelangelo Gualandi. Bologna: Pei tipi di Jacopo Marsigli, 1840. Seria Prima. 212 p.; Bologna: Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, 1842. Serie Terza. 208 p.

48. Murphy Caroline Patricia. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.

49. Musée des Beaux-Arts, Rouen, France. URL: <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/venus-et-cupidon> (accessed 14.02.2025).

50. Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini. Retrieved from: <https://www.museibologna.it/daviabargellini/> (accessed 25.06.2025).

51. Musei Civici d'Arte Antica: Collezioni Comunali d'Arte, Bologna, Italia. Retrieved from: https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=289641 (accessed 22.04.2025).

52. Museo San Domenico, Imola, Italia. URL: <https://imolamusei.it/museo-san-domenico/collezioni-darte-della-citta/> (accessed 07.04.2025).

53. Museo di San Domenico, Musei Civici di Imola Collezioni d'arte. Ed. Claudia Baroncini. Imola: Musei civici di Imola, Tipografia Fanti, 2011. 176 p.

54. Museo de Zaragoza, Zaragoza, España. URL: <http://www.museodezaragoza.es/coleccion/bellas-artes/renacimiento/> (accessed 23.09.2025).

55. Museum of Paul Getty, Los Angeles, USA. Lavinia Fontana. The Wedding Feast at Cana, 1575–1580. URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/10NKF6> (accessed 11.08.2025).

56. Muzeum Narodowe w Krakowie, Krakow, Polska. URL: <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/427352> (accessed 01.10.2025).

57. National Gallery of Art, Washington, USA. Felice Antonio Casone. Lavinia Fontana, 1552–1614, Bolognese Painter [bronze medal, obverse], 1611. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.45169.html> (accessed 11.08.2025).

58. National Gallery of Art, Washington, USA. Lavinia Fontana. Portrait of Lucia Bonasoni Garzoni, c. 1590. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html> (accessed 24.02.2025).

59. National Gallery of Ireland, Dublin, Ireland. URL: <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10779/the-visit-of-the-queen-of-sheba-to-king-solomon?ctx=ea666c66-7c80-4781-aad4-98eb62b7453c&idx=1> (accessed 01.10.2025).

60. National Museum Prado, Madrid, Spain. URL: <https://www.museodelprado.es/> (accessed 15.11.2025).

61. National Museum of Women in the Arts, Washington, USA. URL: <https://nmwa.org/> (accessed 08.03.2025).

62. Nochlin Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? Art News, January 1971. P. 22–39.

63. Nochlin Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 anniversary ed. London: Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.

64. Paleotti Gabriele. Discourse on Sacred and Profane Images; transl. by William McCuaig, Introd. by Paolo Prodi (based on Ed. Bologna: per Alessandro Benacci, 1582). Los Angeles: Getty Publications, 2012. 354 p.

65. Patrimonio Culturale dell'Emilia Romagna. Opere di Lavinia Fontana. URL: <https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/> (accessed 14.11.2025).

66. Parrocchia della Santissima Trinita, Bologna, Italia. URL: <http://www.parrocchiadellatrinita.it/content/la-nativita-C3%A0-della-vergine> (дата звернення: 08.06.2025).

67. Pergola Della, Paola. The Borghese Gallery in Rome. Transl. M. E. Stanley. 7-th reprint. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, 1959. 132 p.

68. Pinacoteca di Brera, Milano, Italia. URL: <https://pinacotecabrera.org/> (дата звернення: 01.06.2025).

69. Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Italia. URL: <https://pinacotecabologna.beniculturali.it/> (дата звернення: 15.03.2025).

70. Pinacoteca Stuard, Parma, Italia. URL: https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=202294 (дата звернення: 12.03.2025).

71. Polo Museale Fiorentino. Inventario 1890: online database, Uffizi, Firenze, Italia. URL: <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp> (accessed 24.08.2025).

72. Patrizia Tosini. Ottaviano Rabasco, un letterato dimenticato nella Roma di Caravaggio e La Pallade Ignuda di Lavinia Fontana per Marco Sittico Altemps IV. Caravaggio e i letterati, a cura di S. Ebert-Schifferer, L. Teza («Studi di Storia dell'arte»). Perugia, 2020. 200 p. P. 125–140.

73. Ragg Laura Marie Roberts. The Women Artists of Bologna. London: Methuen&Co, 1907. 320 p. URL: <https://archive.org/details/cu31924020692624/page/n9/mode/2up> (accessed 11.08.2025).

74. Robinson Rosa Lena Reed. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentileschi. A Critical

Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Female Artists. Studio Art Centers International Florence, Italy, 2017. 244 p.

75. Rocco Patricia. *Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675*. New York : Graduate Center, City University of New York, 2014. 250 p.

76. Samuel Vitali. «Iussu patris»? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal* 0272, 06 September 2022. DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.86935> (accessed 11.08.2025).

77. Sandrart Joachim von. *Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch-und Nied. L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100/image,info> (accessed 07.03.2025).

78. Tufts Eleanor. *Our hidden Heritage, Five centuries of Women Artists*. New York: Paddington Press, 1975. 2nd ed. 256 p.

79. *The book of the Glory of Kings of Ethiopia. The Kebra Nagast*. Transl. from Ethiopic by E. A. Wallis Budge. London: Oxford University Press, Humphrey Milford, 1932.

80. Uffizi, Florence, Italy. URL: <https://www.uffizi.it/> (accessed 15.03.2025).

81. Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Bologna, Italia. URL: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/82696/Manzotti%2C%20Fratelli%2C%20Fontana%20Lavinia%20-%20sec.%20XVI%20-%20Sacra%20Conversazione> (accessed 08.03.2025).

82. Vai Stefania. Lavinia Fontana's Pallade Ignuda. *Iconocrazia – Iconocratic Studies*. 18/2020, Vol. 2. P. 1–13.

83. Vasari Giorgio. *Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. Firenze: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. 1016 p. pp. 171–174. Retrieved from: <https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568> (accessed 15.03.2025).

84. Vernqvist Johanna. *Subversive Bodies and the Sense of the Senses. Body, Gender, Senses Subversive Expressions in Early Modern Art and Literature*. 2024. P. 31–55. <https://doi.org/10.1515/9783110799330> (accessed 24.08.2025).

85. Victoria and Albert Museum, London, United Kingdom. *The Festival of the Gods at the Nuptials of Cupid and Psyche; From the fresco by Giulio Romano in the Palazzo del Tè at Mantua, on three sheets; Print on paper; by Diana Scultori (Ghisi Mantovana); Italy; 16th century*. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1153843/festival-of-the-gods-print-scultori-diana/> (accessed 11.08.2025).

References

1. Auktsionnyi budynok Sothbis. Lavinia Fontana. Portret vahitnoi zhinky, ymovirno avtoportret, 417, 01.02.2024, 114300 dol. URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2024/master-paintings-part-ii/portrait-of-a-pregnant-woman-probably-a-self> (data zvernennia: 22.01.2025).

2. Auktsionnyi budynok Kristis. Lavinia Fontana. Portret papy Hryhoriia XIII (1502-1585). 40000 , 18.05.2017 r., lot 563. URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6074459> (data zvernennia: 15.01.2025).

3. Bibliia; per. I. Ohienka. URL: <https://only.bible/bible/ubio/> (data zvernennia: 15.03.2025).

4. Vazari Dzh. *Zhyttiepysy naislavetnishykh khudozhnykiv, skulptoriv, arkhitektoriv*; per. A. O. Perepadi, P. I. Sokolovskoho. Kyiv: «Mystetstvo», 1970. 520 s. (Pamiatky estetychnoi dumky).

5. Vytalov S. V., Shumarova M. Muzei u suchasnomu kulturnomu prostori. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. / Uporiad. i nauk. red. V. H. Vytalov*. Rivne: RDHU, 2022. Vyp. 43. S. 81–86.

6. Honcharova O. M. Kulturno-mystetski praktyky Lavinii Fontany u sotsialno-humanitarnomu dyskursi Boloni. *Transformatsiini protsesy sotsialnoi kultury v Ukraini: mat. II Vseukr. nauk.-prakt. konf. KNUKiM*, 23–24 bereznia 2023 r. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM, 2023 [292 s.]. S. 71–79.

7. Honcharova O. M. Kulturno-mystetski praktyky Lavinii Fontany u rannomodernii Boloni ta Rymi. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zb. / Uporiad. i nauk. red. V. H. Vytalov*. Rivne : RDHU, 2025. Vyp. 50. S. 16–30.

8. Honcharova O. M. Fenomen zhinochoho mystetstva skulptorky Propertsii de Rossi u kulturi chynkvechento Boloni. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zb. / Uporiad. i nauk. red. V. H. Vytalov*. Rivne : RDHU, 2021. Vyp. 39. S. 3–15. Rezhym dostupu: https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=49:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-39&catid=27&Itemid=101 (data zvernennia: 24.02.2025).

9. Honcharova O. M. Fenomen zhinochoho mystetstva v rannomodernii period italiiskoi kultury. *Kultura i mystetstvo v suchasni Ukraini: teoriia, istoriia, praktyky: kol. monohrafiia*; vidpov. red. Yu. V. Trach. Kyiv : Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, 2020. S. 81–121.

10. Romanenkova Yu. V. XVI stolittia yak «Batkivshchyna» avtoportretu: peredumovy vynyknennia, svitohliadni zasady. *Molodyi vchenyi*. 9 (24), 2015. S. 109–118.

11. Suchasna kulturolohiia: postmodernizm u lohitsi rozvytku ukrainskoi humanistyky : kolekt. monohrafiia / Yu. S. Sabadash, O. M. Honcharova, L. H. Dabko; red.-uklad. Yu. S. Sabadash, I. V. Petrova. Kyiv : Lira-K, 2021. 432 s. S. 262–307. Rezhym dostupu: repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/4611/1/Such_kult_mon_2021.pdf (data zvernennia: 12.03.2025).

12. A tale of two women painters Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana. Ed. Leticia Ruiz Gómez. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019. 248 p.

13. Accademia Nazionale di San Luca, Roma, Italia. Retrieved from: <https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/autoritratto-alla-spinetta> (accessed 24.08.2025).

14. *Art and Love in Renaissance Italy*. Ed. Andrea Bayer. New York: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, New Haven and London, 2008. 376 p.

15. Auction House Sotheby's. Lavinia Fontana. Portrait of Bianca degli Utili Maselli, half length, in an interior, holding a dog and surrounded by six of her children.
Lot 48, 26.12.2012, 602500 USD. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-old-master-paintings-n08825/lot.48.html> (accessed 03.05.2025).
16. Auction House Sotheby's. Lavinia Fontana. Portrait of a girl, in a pink embroidered dress, wearing a coral necklace oil on metal. Lot 2, 30 January 2014, 81250 USD. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/old-master-paintings-n09102/lot.2.html> (accessed 14.10.2025).
17. Barker Sheila. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3. P. 405–435.
18. Bocchii, Achillis. Bonon. Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque. Bononiae: Apud Societatem Typographiae Bononiensis, 1574. 358 p. <https://archive.org/details/achillisbocchii00boc/page/n3/mode/1up?view=theater> (accessed 14.11.2025).
19. Bohn Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship*. Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna: Bononia University Press, 2013. 285 p. pp. 113–127.
20. Borghini Raffaello. Il riposo. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p. Retrieved from: (accessed 08.02.2025).
21. Bosi Giuseppe. Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze Felsinee. Bologna: Tip. di Antonio Chierici da san Domenico, 1855. Vol. II. 400 p.
22. Bronzini Cristofano. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze: Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1622. Settimana prima, e Giornata prima. 126 p.
23. Bianconi Girolamo. Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame. Bologna: Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.
24. Cantaro Maria Teresa. Estratto da «Lavinia Fontana Bolognese «pittora singolare» 1552–1614». Milano, Roma: Jandi Sapi Editori, 1989. 353 p.
25. Cantaro Maria Teresa. Lavinia Fontana (1552–1614): the first professional female painter in the Italian history of art. *Observations: Women in Art and Design History*; Introd. D. McColm. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2023. pp. 2–16.
26. Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da E. Santarelli, scultore. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Firenze, 1870. Retrieved from: <https://euploos.uffizi.it/donazione-santarelli/178/> (accessed 01.04.2025).
27. Catalogo Generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura, Italia. URL: <https://catalogo.beniculturali.it/> (accessed 12.03.2025).
28. Chadwick Whitney. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.
29. Cheney Girolami Liana. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. P. 1–21.
30. Cheney Girolami Liana. Lavinia Fontana's Mythological Paintings: Art, beauty and wisdom. Cambridge Scholar Publishing, 2020. 318 p.
31. Fine Arts museums of San Francisco, USA. URL: <https://www.famsf.org/artworks/portrait-of-bianca-degli-utili-maselli-and-her-children> (accessed 24.04.2025).
32. Fortunati Vera. Fontana Lavinia. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 48 (1997).
33. Fortune Jane. Research program on «Women Artists in the age of Medici». Retrieved from: <https://www.medici.org/the-jane-fortune-research-program-on-women-artists-in-the-age-of-the-medici/> (accessed 09.02.2025).
34. Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Madrid, España. URL: <https://www.fundacioncasadealba.com/> (accessed 14.02.2025).
35. Galleria Borghese, Roma, Italia. URL: <https://www.collezionegalleriaborghese.it/> (accessed 15.03.2025).
36. Galli Romeo. Lavinia Fontana pintora (1552–1614). Esp. ed.; Trad. P. P. Cepagatti. Madrid: Vola Archivos, 2019. 74 p.
37. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2, 2016. P. 5–43.
38. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Deutschland. Fontana Lavinia. Die Heilige Familie. Öl auf Buchenholz, 39,7 x 32 x 0,6-0,7 cm, Inventarnummer, Gal.-Nr. 121. URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/289860> (accessed 15.03.2025).
39. Giordani Gaetano. Guida per la Pontificia Accademia di belle Arti in Bologna. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.
40. Hill George Francis. Portrait medals of Italian artists of the Renaissance. London: P. L. Warner, publisher to the Medici society; Chiswick Press, 1912. 92 p. xxxii plates. URL: <https://archive.org/details/portraitmedalsof00hill> (accessed 24.02.2025).
41. Kelly Joan. Women, history & theory: the essays of Joan Kelly. Ed. C. R. Stimpson. Chicago & London: University of Chicago Press, 1986. 196 p.
42. Laboratorio delle Arti visive. Retrieved from: <https://stampeditraduzione.sns.it/schedastampa.php?id=2232> (accessed 08.03.2025).
43. Lanzi Luigi. The History of Painting in Italy. From the period of the revival of the fine arts to the end of the eighteenth century. Transl. by Thomas Roscoe. London: W. Simpkin and R. Marshall, 1828. Vol. 5 (of 6). 494 p. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/39996/pg39996-images.html> (accessed 15.01.2025).
44. Lomazzo Gio. Paolo, pittore. Idea del tempio della pittura. Nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. Milano: per Paolo Gottardo Ponto, 1590. 168 p. URL: https://archive.org/details/bub_gb_YC59KugXgdQC/page/n193/mode/1up?view=theater (accessed 18.01.2025).
45. Lopez Serrano Matilde. El Escorial: el Monasterio y las casitas del Principe y del Infante. Madrid: Fisa-Barcelona, 1984. 224 p.
46. Malvasia Carlo Cesare. Lavinia Fontana. Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841.

- Vol. I. P. II. 416 p. P. 176–180. Retrieved from: <https://archive.org/details/felsinapittrice01victgoog/page/183/mode/1up> (accessed 12.03.2025).
47. *Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti*. Ed. Michelangelo Gualandi. Bologna: *Pei tipi di Jacopo Marsigli*, 1840. *Seria Prima*. 212 p.; Bologna : *Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti*, 1842. *Serie Terza*. 208 p.
48. Murphy, Caroline Patricia. *Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna*. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.
49. Musée des Beaux-Arts, Rouen, France. URL: <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/venus-et-cupidon> (accessed 14.02.2025).
50. Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini. Retrieved from: <https://www.museibologna.it/daviabargellini/> (accessed 25.06.2025).
51. Musei Civici d'Arte Antica: Collezioni Comunali d'Arte, Bologna, Italia. Retrieved from: https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=289641 (accessed 22.04.2025).
52. Museo San Domenico, Imola, Italia. URL: <https://imolamusei.it/museo-san-domenico/collezioni-darte-della-citta/> (accessed 07.04.2025).
53. Museo di San Domenico, Musei Civici di Imola Collezioni d'arte. Ed. Claudia Baroncini. Imola: Musei civici di Imola, Tipografia Fanti, 2011. 176 p.
54. Museo de Zaragoza, Zaragoza, España. URL: <http://www.museodezaragoza.es/coleccion/bellas-artes/renacimiento/> (accessed 30.11.2025).
55. Museum of Paul Getty, Los Angeles, USA. Lavinia Fontana. The Wedding Feast at Cana, 1575–1580. URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/10NKF6> (accessed 11.08.2025).
56. Muzeum Narodowe w Krakowie, Krakow, Polska. URL: <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/427352> (accessed 01.10.2025).
57. National Gallery of Art, Washington, USA. Felice Antonio Casone. Lavinia Fontana, 1552–1614, Bolognese Painter [bronze medal, obverse], 1611. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.45169.html> (accessed 11.08.2025).
58. National Gallery of Art, Washington, USA. Lavinia Fontana. Portrait of Lucia Bonasoni Garzoni, c. 1590. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html> (accessed 24.02.2025).
59. National Gallery of Ireland, Dublin, Ireland. URL: <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10779/the-visit-of-the-queen-of-sheba-to-king-solomon?ctx=ea666c66-7c80-4781-aad4-98eb62b7453c&idx=1> (accessed 01.10.2025).
60. National Museum Prado, Madrid, Spain. URL: <https://www.museodelprado.es/> (accessed 15.11.2025).
61. National Museum of Women in the Arts, Washington, USA. URL: <https://nmwa.org/> (accessed 08.03.2025).
62. Nochlin, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. P. 22–39.
63. Nochlin, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Introd. By C. Grant. 50 anniversary ed.* London: Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.
64. Paleotti, Gabriele. *Discourse on Sacred and Profane Images*; transl. by William McCuaig, *Introd. by Paolo Prodi* (based on Ed. Bologna: per Alessandro Benacci, 1582). Los Angeles: Getty Publications, 2012. 354 p.
65. Patrimonio Culturale dell'Emilia Romagna. Opere di Lavinia Fontana. URL: <https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/> (accessed 14.11.2025).
66. Parrocchia della Santissima Trinita, Bologna, Italia. URL: <http://www.parrocchiadellatrinita.it/content/la-nativita-C3%A0-della-vergine> (дата звернення: 08.06.2025).
67. Pergola Della, Paola. *The Borghese Gallery in Rome*. Transl. M. E. Stanley. 7-th reprint. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, 1959. 132 p.
68. Pinacoteca di Brera, Milano, Italia. URL: <https://pinacotecabrera.org/> (дата звернення: 01.06.2025).
69. Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Italia. URL: <https://pinacotecabologna.beniculturali.it/it/> (дата звернення: 15.03.2025).
70. Pinacoteca Stuard, Parma, Italia. URL: https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=202294 (дата звернення: 12.03.2025).
71. Polo Museale Fiorentino. *Inventario 1890*: online database, Uffizi, Firenze, Italia. URL: <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp> (accessed 24.08.2025).
72. Patrizia Tosini. Ottaviano Rabasco, un letterato dimenticato nella Roma di Caravaggio e La Pallade Ignuda di Lavinia Fontana per Marco Sittico Altemps IV. *Caravaggio e i letterati*, a cura di S. Ebert-Schifferer, L. Teza («Studi di Storia dell'arte»). Perugia, 2020 [200 p.]. P. 125–140.
73. Ragg Laura Marie Roberts. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co, 1907. 320 p. URL: <https://archive.org/details/cu31924020692624/page/n9/mode/2up> (accessed 11.08.2025).
74. Robinson Rosa Lena Reed. *Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentileschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Female Artists*. Studio Art Centers International Florence, Italy, 2017. 244 p.
75. Rocco Patricia. *Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675*. New York : Graduate Center, City University of New York, 2014. 250 p.
76. Samuel Vitali. «Iussu patris»? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal* 0272, 06 September 2022. DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.86935> (accessed 11.08.2025).
77. Sandrart Joachim von. *Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. L' Academia Todesca della architectura, scultura & pictura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100/image.info> (accessed 19.03.2025).
78. Tufts Eleanor. *Our hidden Heritage, Five centuries of Women Artists*. New York: Paddington Press, 1975. 2nd ed. 256 p.

79. The book of the Glory of Kings of Ethiopia. The Kebra Nagast. Transl. from Ethiopic by E. A. Wallis Budge. London: Oxford University Press, Humphrey Milford, 1932.
80. Uffizi, Florence, Italy. URL: <https://www.uffizi.it/> (accessed 15.03.2025).
81. Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Bologna, Italia. URL: catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/82696/Manzotti%2C%20Fratelli%2C%20Fontana%20Lavinia%20-%20sec.%20XVI%20-%20Sacra%20Conversazione (accessed 08.03.2025).
82. Vai Stefania. Lavinia Fontana's Pallade Ignuda. *Iconocrazia – Iconocratic Studies*. 18/2020, Vol. 2. P. 1–13.
83. Vasari Giorgio. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori. Fiorenza: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte III. 1016 p. P. 171–174. Retrieved from: <https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568> (accessed 15.03.2025).
84. Vernqvist Johanna. Subversive Bodies and the Sense of the Senses. *Body, Gender, Senses Subversive Expressions in Early Modern Art and Literature*. 2024. P. 31–55. <https://doi.org/10.1515/9783110799330> (accessed 24.08.2025).
85. Victoria and Albert Museum, London, United Kingdom. The Festival of the Gods at the Nuptials of Cupid and Psyche; From the fresco by Giulio Romano in the Palazzo del Tè at Mantua, on three sheets; Print on paper; by Diana Scultori (Ghisi Mantovana); Italy; 16 th century. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1153843/festival-of-the-gods-print-scultori-diana/> (accessed 11.08.2025).

UDK 130.2:7.041:7.044

**TRANSFORMATIONS OF ARTISTIC PRACTICES OF LAVINIA FONTANA
IN EARLY MODERN CULTURE OF BOLOGNA AND ROME**

Relevance of the study. Women of the Early Modern period of Italian culture had «considerable cultural power as artists, patrons, and consumers of art» (M. D. Garrard). However, given the limited economic, political roles, property rights of women, and their limited access to education and power, «there was no renaissance for women – at least not in the Renaissance» (J. Kelly). The goal of the study is to identify and clarify the specifics of the transformation of the artistic practices of the artist Lavinia Fontana of the Early Modern period of Italian culture of Bologna and Rome. Research methodology is based on a comprehensive approach consisting of historical research methods: biographical, historical-chronological, historical-comparative, as well as iconographic and iconological. The study is based on the principles of objectivity and logic in combination with scientific approaches from the standpoint of socio-anthropological determinism and the dialectical relationship of the historical-cultural context and the life world of the individual, which made it possible to achieve substantiated research results. The scientific novelty of the study lies in substantiating the importance of the transformation of Lavinia Fontana's artistic practices in Early Modern Bologna and Rome for modern cultural studies, museology and art studies. For the first time, a comprehensive examination of her works of art has been carried out in the context of museum collections, deepening the cultural studies discourse, and the development of museum practices. As a result of the study, the cultural and artistic activities of women in Bologna were analyzed, which indicates a certain freedom of production in various spheres. The special role of the University of Bologna (1088), where girls had the right to study, is revealed, and the cultural influence of patrons of art is emphasized. Conclusions. The professional fulfillment of women artists lies not only in the nature of individual genius, but in the availability and access to art education. It is determined that the role of the father-artist, husband, or lover-artist is significant in the professional development of many women artists. However, a more successful artist could be a nun in a monastery, or an artist's daughter in her father's studio. To pursue a career in art, a female artist had to be unconventional, strong, especially in times past, to resist or find strength in the attitude of her family (L. Nochlin). It was found that thanks to her studies at the Mannerist school, the artistic and patronage contacts of her father, the artist Prospero Fontana, and the cultural academic environment of Bologna, Lavinia Fontana was able to obtain a diploma from the University of Bologna, build a successful career as a professional artist, and receive prestigious orders from the Italian nobility, cardinals, popes, the Spanish king, the king and ambassador of Persia for portrait, historical, mythological, and religious paintings, which are now in museums and private collections around the world. It was found that Lavinia Fontana was the first artist to depict nude nature. The managerial and promotional qualities of her husband, Gio. P. Zappi, who often acted as her guarantor, helped her to find new social connections and orders, and receive decent pay for her professional cultural and artistic practice. Thus, Lavinia Fontana carried out a quiet female revolution, combining a successful career as an artist, an academican of the Roman Academy of St. Luca, with the role of mother of eleven children. The 1593 Testament of Prospero Fontana, Lavinia's father, was published for the first time in modern historiography. The cultural, artistic and socio-humanitarian realities of early modern Bologna and Rome testify to the transformation of the paradigm of perception of the image of a female artist.

Key words: Lavinia Fontana, Prospero Fontana, Gian Paolo Zappi, Early Modern Italian culture, Italian culture, Renaissance, painting, altar, miniature, female artist, culture, art, museology, museum, Testament of Prospero Fontana, Bologna, Rome.

Додатки



Рис. 1. Лавінія Фонтана. Автопортрет Лавінії за спінетом із служницею. 1577 р., олія на полотні, 27х24 см, інв. ном. 743, Академія Св. Луки, Рим [13]. <https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/autoritratto-alla-spinetta>



Рис. 3. Лавінія Фонтана. Портрет Дж. Паоло Заппі, чоловіка художниці. Олія на міді, 1577–1585 рр. Музей Сарагоси, Сарагоса, Іспанія [54; 36, 24]. <http://www.museodezaragoza.es/coleccion/bellas-artes/renacimiento/>.



Рис. 2. Лавінія Фонтана. Автопортрет Лавінії Фонтани. Мініатюра. 1579 р. 15,7 см. Ген. інв. 00292059, інв. ном. 1890, 4013. Галерея Уффіці, коридор Вазарі, Флоренція, Італія [71; 80]. <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1504611/>



Рис. 4. Лавінія Фонтана. Портрет вагітної жінки, можливо, автопортрет. Олія на полотні, ор. 1580 р., 112 x 88 см. Приватна колекція, Аукціонний будинок Сотбіс лот 417, 01.02.2024, 114300 дол. [1; 30, ix]. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2024/master-paintings-part-ii/portrait-of-a-pregnant-woman-probably-a-self>



Рис. 5. Лавінія Фонтана. Портрет дитини у ліжечку. 1583 р., 113 x 126 см, інв. ном. 149, Національна пінакотeka Болоньї, Італія [69; 14, 278–279].
<https://pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content-page/item/139-bambino-giacente-nella-culla>



Рис. 6. Лавінія Фонтана. Портрет дівчинки в рожевій вишитій сукні з кораловим намистом. 1580-ті рр., олія на металі. Приватна колекція, придбано за 81250 \$ 30.01.2014, лот 2, на аукціоні Сотбіс [16; 36, 69].
<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/old-master-paintings-n09102/lot.2.html>



Рис. 7. Лавінія Фонтана. Візит цариці Савської до царя Соломона. бл.1600 р. 251,7 см x 326,5 см. Інв. ном. NGI.76. Національна галерея Ірландії, Дублін, Ірландія [59]. <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10779/the-visit-of-the-queen-of-sheba-to-king-solomon?ctx=ea666c66-7c80-4781-aad4-98eb62b7453c&idx=1>



Рис. 8. Лавінія Фонтана. Сон Ісуса. 1591 р. Олія на міді, 43x33 см. Інв. ном. 437. Галерея Боргезе, Рим, Італія [35; 67, 35]. <https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/il-sonno-di-gesu>



Рис. 9. Лавінія Фонтана. Різдво Діви Марії. 1590–1595 рр. Церква Сантіссіма-Трінїта, Болонья, Італія [66]. <http://www.parrocchiadellatrinita.it/content/la-nativit%C3%A0-della-vergine>



Рис. 10. Лавінія Фонтана. Мадонна Ассунта з Понте-Санто та святі Кассіано і Петро Хризолог. 1584 р. 257х166 см. Інв. ном. 216. Музей Сан-Доменіко, Міські музеї Імоли, Імола, Італія [52; 53]. <https://imolamusei.it/museo-san-domenico/collezioni-darte-della-citta/>



Рис. 11. Лавінія Фонтана. Портрет римського папи Григорія XIII (1502–1585), олія на полотні, 120,6 х 100,3 см. Аукціонний будинок Крістіс, 40000 £, 18.05.2017 р., лот 563 [2]. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6074459>



Рис. 12. Феліче Антоніо Казоні. Бронзова медаль Лавінії Фонтани, болонської художниці, 1611 р., Італія [аверс]. Інв. ном. 1957.14.1071.а. Національна художня галерея, Вашингтон, США [57]. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.45169.html>



Рис. 13. Лавінія Фонтана. Лучія Бонасоні Гарзоні. бл. 1590. 113,5 × 87,5 см. Інв. ном. 2022.38.1. Національна художня галерея, Вашингтон, США [58]. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html>



Рис. 14. Лавінія Фонтана. Портрет Б'янки дел'ї Утілі Маселлі, в оточенні своїх шести дітей. 1604–1605.

99 см x 135 см. Інв. ном. 2024.7. Художній музей Сан-Франциско, США [31].

<https://www.famsf.org/artworks/portrait-of-bianca-degli-utili-maselli-and-her-children>



Рис. 15. Лавінія Фонтана. Юдиф з головою Олоферна. 1600 р. Громадський музей промислового мистецтва та галерея Давія Барджелліні, муніципалітет Болоньї [50]. <https://artsandculture.google.com/asset/museo-davia-bargellini-judith-with-the-head-of-holofernes-0001/dQG7eUY3h1cv-A>



Рис. 16. Лавінія Фонтана. Венера та Купідон (портрет Ізабелли Руїні). 1592 р., олія на полотні.

Інв. ном. D.874.15. Музей образотворчих мистецтв, Руан, Франція [49].

<https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/venus-et-cupidon>



Рис. 17. Лавінія Фонтана. Марс і Венера.
Ор. 1595 р., олія на полотні. Фундація Каса де
Альба, палац Лірія, Мадрид, Іспанія [34; 84, 34].
<https://www.fundacioncasadealba.com/>



Рис. 18. Bocchii, Achilles. Bonon. Symbolicarum
quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat,
libri quinque. Bononiae: Apud Societatem Typographiae
Bononiensis, 1574. 358 p. Symbol IX, p. xviii.
(University of Illinois Urbana-Champaign, USA) [18].



Рис. 19. Лавінія Фонтана. Оголена Мінерва.
1604–1605 pp. 154x115 см. Приватна колекція
Павірані, Болонья, Італія [72, 130]. [https:// wikioo.
org/cs/paintings.php? refarticle=8XZEPX&titlepaint
ing=Minerva%20Dressing&artistname=Lavinia%20
Fontana](https://wikioo.org/cs/paintings.php?refarticle=8XZEPX&titlepainting=Minerva%20Dressing&artistname=Lavinia%20Fontana)



Рис. 20. Лавінія Фонтана. Мінерва під час
одягання. 1613 р. 258 см x 190 см. Інв. ном. 007.
Галерея Боргезе, Рим, Італія [35].
[https://www.collezione galleriaborghese.it/opere/
minerva-in-atto-di-abbigliarsi](https://www.collezione galleriaborghese.it/opere/minerva-in-atto-di-abbigliarsi)

Матеріал надійшов до редакції 22.08.2025
Отримано після доопрацювання 26.09.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Олена КОЛЕСНИК – доктор культурології, доцент кафедри філософії та культурології, Національний університет «Чернігівський колегіум» ім. Т.Г. Шевченка

<https://orcid.org/0000-0002-0597-6489>

elenakolesnyk2017@gmail.com

Марина СТОЛЯР – доктор філософії, професор кафедри філософії та культурології, Національний університет «Чернігівський колегіум» ім. Т.Г. Шевченка

<https://orcid.org/0000-0002-7643-3027>

stolar61@ukr.net

Olena KOLESNYK – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Professor, T. H. Shevchenko National University «Chernihiv Colehium», Chernihiv

Maryna STOLIAR – Doctor of Philosophy, Professor, T. H. Shevchenko National University «Chernihiv Colehium», Chernihiv

РОЗДІЛ XII. СМІХОВІ ПРАКТИКИ : ВІД ДАВНЬОЇ ГРЕЦЬКІ ДО СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Розглянуто транс-історичний характер деяких сміхових технік, які посідали помітне місце в давньогрецькій культурі та продовжують успішно використовуватися в сучасній Україні. Зокрема, розглядається характер софістичного дискурсу, сутність якого полягає в навмисній помилці, завдяки якій відбувається логічна підстановка, та різноманітних логічних та семантичних підмін, які викликають комічний ефект. Опонентом софістів був комедіограф Аристофан, у якого викликала спротив релятивізація дискурсу та відмова від пошуків істини та традиційних цінностей грецького полісу. В якості знаряддя боротьби з ідейними супротивниками він також використовував сміхові практики. Доведено, що в наш час софістична сміхова техніка використовується в специфічній «одеській мові». Продемонстровано, що комедії Аристофана вплинули на подальший розвиток європейської культури, причому деякі їхні схеми залишаються продуктивними для сучасного кінематографу. Визначено, що цей зв'язок давньогрецьких та сучасних українських форм сміхової культури пов'язаний не лише з тим, що певні форми комічного мають універсальний характер, але й з тим, що сучасне українське суспільство, як і суспільство часів Аристофана, може оцінюватися в якості перехідного від однієї ціннісної парадигми до іншої, що сприяє зверненню до специфічних сміхових технік.

Ключові слова: сміхова культура, сміхові практики, комедія, агон, вінінгова інтенція, софістичний дискурс.

Актуальність проблеми, що розкривається в даному розділі монографії, визначається тим особливим місцем, яке посідають радість, веселощі, сміх та й загалом, сміхова культура, в житті будь-якого суспільства. Особливо посилюється роль сміхових практик тоді, коли вони протистояють найгіршому стану людської душі – тузі й відчаю. Не випадково психологи використовують спеціально розроблені технології сміхо-терапії. Існує значна кількість типів, видів і форм сміху.

За типом сміх буває фізіологічним (наприклад, сміх від надлишку фізичних сил; від лоскоту або в результаті застосування певного типу анестезії тощо) та інтелектуальним (іронічний, сатиричний сміх). У більшості варіантів маємо змішаний тип, де поєднується фізіологічна реакція з інтелектуальним розумінням сміхового контрасту, коли виникає інтелектуальне захоплення неочікуваною зміною семантики тощо. Також сміх за формою буває зовнішнім (коли чуємо регіт або хоча б бачимо посмішку людини) і внутрішнім (коли людина сміється чи насміхається про себе).

За видами сміхові практики бувають гумористичними, іронічними, сатиричними, саркастичними і прикольними (коли майже смішно, але сміх має замало сил, щоб прорватися назовні у формі звуків «ха-ха-ха», тобто ситуація викликає або легку посмішку, або лише констатацію: «Прикольно!»).

А за формами сміх постає як анекдот (одна з найдавніших форм сміху), комедія, частівка, розіграш, пародія, прикол, стендап (StandUp) тощо. Також певну форму сміху надає вид мистецтва, що продукує відповідну семантику. Колись вважалося, що «сміятися» можуть всі види мистецтва, окрім архітектури. Постмодерна архітектура спростувала це твердження.

У теоретичній культурології та філософії культури сформувався окремий напрям досліджень під назвою «гелотологія» (вчення про сміх). Незважаючи на наявність праць, присвячених різним аспектам цієї проблеми (а вивчення феномену сміху почалося ще в античності), в якості самостійної сфери дослідження гелотологія є новим напрямом, що утворився на межі філософії, психології, лінгвістики, культурології тощо. Ця молода дисципліна активно напрацьовує свій категоріальний апарат та накопичує і систематизує фактичний матеріал. Рухаючись у контексті сучасної філософії, гелотологія не обмежується питанням про сутність сміху, оскільки вона має справу з гетерогенними й сутнісно різними формами сміхового дискурсу. Центральними проблемами гелотології є питання розробки методології вивчення різних видів і форм сміху,

співвідношення конкретних сміхових форм з естетичною категорією комічного, місце сміхових практик в суспільно-політичному житті різних народів в різні епохи тощо. Також серед важливих теоретичних питань сучасної гелотології є питання про техніки створення комічного ефекту, а також про те, як саме ці техніки пов'язані з загальними закономірностями людського сприйняття та мислення.

Зокрема, пропонуємо розглянути взаємозв'язок комічного ефекту та порушення правил логіки в межах софістичного методу. Заради цього робимо експлікацію та систематизацію різноманітних аспектів вивчення сміхової культури крізь призму античного філософського дискурсу, зокрема софістичних практик підміни понять та сміхового зниження сенсу слів із подвійною семантикою. Це дає можливість виявити зв'язок античних та більш пізніх практик комічного.

Розгляд софістичних практик у гелотологічному контексті, окрім іншого, допомагає досягнути такий пласт української культури як одеський гумор, і «одеська мова» або одеський дискурс. У даному контексті під «одеською мовою» розуміється не філологічний феномен, пов'язаний з функціонуванням в цьому місті різних мов, їхнє взаємозбагачення, наявність специфічної лексики та навіть граматики. Ми беремо інший аспект – особливу форму дотепності, властиву не лише Одесі, але яка для корінних одеситів є певною формою реакції на світ та методом творення культурної реальності. Отже, йдеться про мову не стільки в лінгвістичному, скільки в культурному та комунікативному сенсі.

У цьому контексті одеська мова постає набором ігрових практик, оволодіння якими сприяє формуванню творчого мислення. Зростаюча кількість викликів, з якими щодня стикається кожна людина, і жителі України зокрема, приводить до того, що особистість повинна мати психологічну гнучкість, здатність до адаптації до психологічного тиску, а також креативне мислення, необхідне для вирішення всіх нових проблем як суто приватного характеру, так і тих, що стосуються виживання всього людства. Почуття гумору, вміння побачити речі з несподіваної сторони та знайти вихід із гадано безвихідної ситуації є важливими рисами, які допоможуть людині в часи кризи.

Іншим аспектом зв'язку давньогрецького сміхового дискурсу з сучасним є звернення обох до такого жанру як комедія заради висміювання негативних рис суспільного буття. Класична антична комедія, найяскравіше представлена п'єсами Аристофана, виникає в переламний період у житті Афін та Еллади загалом. Цей злам характеризувався антропоцентричним (на відміну від космоцентричного) ставленням до світу. Одним із результатів такого ментального повороту була творчість софістів, а також Сократа, які відкидали традиційне уявлення про раз і назавжди дану істину. Творчість Аристофана можна розглядати як протест проти цього релятивізму та відстоювання традиційної картини світу. Ця проблематика є релевантною для сучасної України, в якій теж відбувається злам «традиційної» картини світу та пошуки основ нової культури. Ця тема осмислюється в художній творчості, зокрема в сучасних кінокомедіях, деякі з яких виявляють несподівано значні збіги з аристофанівською сюжетною структурою та ідейним навантаженням.

Огляд публікацій з теми дослідження. Серед найзагальніших праць гелотологічного характеру, які є релевантними для нашого дослідження, слід згадати роботу С. Пролеєва, який ставить питання про дослідження не «сміху», а «сміхів», різних за походженням, характером, психологічними та культурними функціями [5]. Автори даного розділу приділили увагу полілогічному характеру сміхових практик та теоретичних концепцій сміхової культури в одній зі своїх статей [3].

Античний сміховий дискурс був частково відрефлектований самими античними мислителями, деякі з яких можуть по праву вважатися засновниками гелотології як напрямку. Темі античної «сміхової» спадщини присвячена доволі об'ємна література. Однак, вивчення евристичного потенціалу античної сміхової культури та використання цього матеріалу для проведення паралелей з сучасним сміховими практиками та для теоретичного пояснення сучасних культурних тенденцій, є доволі рідкісним. Зокрема, М. Роуз у праці «Parody: Ancient, Modern and Post-modern» здійснює компаративний аналіз античної, модерної та постмодерної пародії [12]. Дж. Фогель у своїй статті «What's the Deal with Sophists? Critical Thought and Humor in Ancient Philosophy and Contemporary Comedy» порівнює античний софістичний дискурс із сучасною перформативною комедією, зокрема, з такою формою як стендап [10].

Творчість Аристофана в Україні аналізували такі літературознавці та філософи як Г. Белаш, К. Варналіс, О. Гальчук, Ю. Ковбасенко, П. Кралюк, О. Литовська, В. Пашенко, Н. Пашенко, С. Пролеєв та ін.

«Одеська мова» неодноразово досліджувалася фахівцями. Перш за все, вона привертала увагу філологів, які аналізували її з точки зору специфіки лексики, граматики (рід, відмінок) та стилістики (використання тропів та фігур мови). Цьому присвячені дослідження таких авторів як Н. Бардіна, В. Дорошевич, К. Зеленецький, Е. Земская, О. Ладохіна, Н. Мечковская, С. Міркіш, А. Осташко, В. Смірнов, А. Стецюченко, А. Юдін, Я. Южний та ін. Серед філософів та культурологів, які вивчали і вивчають специфіку одеського сміху та гумору, слід назвати І. Голубович, О. Золотарьову, Н. Іванову-Георгієвську, Д. Ланову, В. Левченко, М. Найдорфа, С. Пролеєва, І. Янушевич та ін. Варто звернути увагу на традицію проведення в м. Одеса міжнародної наукової конференції, присвяченої природі сміху та видання спеціалізованих випусків фахового журналу «Докса» за її матеріалами. Темі одеських сміхових практик присвячене дослідження однієї з співавторок даної статті [7].

Для нашого дослідження найбільш релевантними є розробки О. Золотарьової, яка розглядає зв'язок

одеського гумору та креативності, особливого творчого підходу до всіх видів діяльності та життя в цілому. О. Золотарьова пояснює таку особливість регіонального менталітету такими факторами як: 1) любов до мудрості, яку навіює морська стихія; 2) дух вільного мислення; 3) економічне процвітання «вільної гавані»; 4) усвідомлення себе в якості столичних жителів; 5) мультикультуралізм та віротерпимість; 6) егоїстична потреба у відтворенні міфів, що виражають унікальність одеситів [2].

Тут від конкретики одеського сміхової творчості виходимо на концептуальну проблематику зв'язку сміху та креативності. А. Бергсон у своїй книзі «Сміх» (Le Rire) привернув увагу до такої властивості сміху як відкидання статичності та консерватизму як у ментальному так і соціальному сенсі. Тому, відповідно до ідей цього дослідника, однією з функцій сміху є формування творчого, нестандартного мислення [8; 42]. В наш час цю тему продовжує американський філософ Дж. Моррел, який вважає, що сміх передбачає «когнітивний зсув» (cognitive shift), пізнавальну гнучкість (cognitive flexibility) [11; 42]. Це те, що можна назвати здатністю людини до переключення «семантичної оптики». Дана здатність є спільною як для античної традиції, так і сучасного «одеського дискурсу» та деяких інших форм сміхових дискурсів. Можливо, буде занадто сміливо робити припущення про наявність безпосереднього генетичного зв'язку, але все ж варто згадати, що серед багатонаціонального населення міста здавна була помітна кількість етнічних греків.

Методологічною основою дослідження виступає культурологічна герменевтика, яка передбачає розуміння культурного артефакту: а) в контексті культури, в який він створений, б) в контексті його інтерпретаційних трансформацій, що супроводжують його подальше буття-в-культурі.

Таким чином, тематика сміхової культури як в античності, так і сучасній Україні є доволі добре дослідженою. Однак, наукова новизна даної роботи полягає в тому, що вперше демонструємо як саме можна проводити гелотологічний аналіз сучасної сміхової культури крізь призму софістичних прийомів аргументації, принципу підміни поняття, використання подвійної семантики слів. При цьому відбувається дослідження сучасних сміхових практик у площині європейських культурних цінностей особистісної свободи, творчості, міжкультурного діалогу, а також у контексті історико-культурної спадщини Європи, зокрема софістичного дискурсу Стародавньої Греції. Розкриваються такі особливості сміхових практик як наявність «агональної складової» та «вінінгової інтенції» дискурсу.

Виклад основного матеріалу. Комічне як естетична категорія, почуття гумору, як одна з сутнісних характеристик особистості та сміхова культура як важлива сфера суспільного буття, досліджувалися протягом двох із половиною тисяч років, щонайменше з часів стародавньої Греції, діячі якої не лише творили сміхову культуру, але й рефлексували з цього приводу. Ці дослідження продовжуються й досі в межах різних сфер знання, кожна з яких розглядає свої аспекти цих взаємопов'язаних, але не тотожних феноменів. Але, незважаючи на наявність бібліотек, присвячених даній темі, в сміховій культурі залишається дещо таємниче, таке, що не підлягає повній формалізації та вислизає від теоретичного аналізу. Саме тому в гелотологічному дискурсі співіснують різні теорії сміху, жодна з яких не може вважатися вичерпною, і лише всі разом, в якості взаємодоповнювальних, вони можуть окреслити основні властивості досліджуваного феномену та стати теоретичним підґрунтям сучасної гелотології як філософського та культурологічного вчення про сміх (або ж про «сміхи», оскільки цей феномен є гетерогенним та гетероморфним).

На даний момент існує декілька базових теорій пояснення сутності сміху, про які буде йтися нижче. Однак, як здається, навіть поєднання всіх цих теорій не вичерпує повністю всіх варіантів сміху та сміхових практик. Одним із джерел цієї невичерпності комічного / сміхової культури / почуття гумору – є широкий спектр відмінних форм, які вони приймають у різних етнонаціональних традиціях та в різні історичні періоди. Зокрема, це стосується того, над чим саме можна, і навіть потрібно, сміятися, а що є табуйованим із різних причин.

Наприклад, певні суспільства дозволяють сміх над деякими релігійними та ідеологічними аспектами свого життя, в той час як в інших усе сакральне сприймається однозначно серйозно. В певних етнічних та соціальних групах дозволений сміх над чужим нещастям (наприклад, як засвідчують етнографи, бушменів може смішити агонія смертельно пораненої антилопи, хоча взагалі-то це мирні та доброзичливі люди), в той час як в інших це сприймається як прояв неприпустимої асоціальності. Навіть із врахуванням цих культурних відмінностей буває непросто зрозуміти сміхові практики минулого. Наприклад, середньовічний карнавальний сміх може тлумачитися досить відмінним чином, і не лише в межах тієї парадигми, яку запропонував М. Бахтін.

Загальновідомо, що з чим більш давніми текстами працюємо, тим більш утрудненою стає інтерпретація, в тому числі й стосовно того, чи сприймалися деякі речі всерйоз, чи маємо бачити в них прояв гумору. Наприклад, такі сумніви викликає ірландська сага «Повість про кабана Мак Дато». Тут один із головних героїв, Конал Кернах, спочатку дошкульно висміює присутніх на бенкеті, доводячи, що вони не можуть із ним змагатися за звання чемпіона (у кельтських народів дійсно було таке сміхове змагання, сутність якого не стільки в дотепності, скільки в знаходженні «компромату» на супротивника), а потім з'їдає кращу порцію м'яса, якої вистачило би на дев'ятьох [13]. Чи є це пародією на властиву жанру саг загальну гіперболізацію, та конкретно – на подвиги більш відомого героя Кухуліна? Чи ця

сцена сприймалася абсолютно всерйоз, і ми маємо справу зі збереженням архаїчного уявлення про нічим не обмежений, стихійний характер героя-надлюдини, який виявляється в усьому, що він робить? Цілком можливо, що істина десь посередині, а ця історія мала викликати захоплений сміх та схвалення.

Інший аспект інтерпретаційних проблем – надзвичайна утрудненість перекладу гумору, який спирається на мовні та/або на лінгвокраїнознавчі особливості. Якщо до цієї географічної віддаленості додається ще й хронологічна – то втрати стають неминучими. Прикладом може слугувати комедія В. Шекспіра «Як вам це сподобається». Вона і зараз користується популярністю завдяки своєму яскравому сюжету. Але, окрім цього, вона виділяється своїми надзвичайно дотепними героями. До речі одного з них, професійного блазня Бруска, в театрі «Глобус» грав актор та теоретик комічного Р. Армін, автор книг про сміхові практики. Назву одного з його опусів можна умовно перекласти як «Блазень про блазня», або «Дурість на дурості» («Foole Upon Foole»), отже, навіть у самому заголовку використана дотепна гра слів. Повертаючись до В. Шекспіра, відмітимо, що деякі сцени комедії – справжній феєрверк жартів. Але саме ці пасажі дуже важко піддаються перекладу, причому справа не лише в мові, а й в тематиці – герої сміються над тогочасними новинками культури, модними трендами (зокрема, такими, як порядок виклику на дуель) тощо. Щоб зрозуміти подібний дійсно дотепний жарт, сучасний реципієнт має читати коментар, а це вбиває безпосередність реакції.

Однак, незважаючи на всі етнокультурні відмінності, є такі форми сміхової культури, які мають транс-цивілізаційний характер. Наприклад, це деякі сміхові техніки, теми та прийоми, що стали частиною стійкої культурної традиції та були успадковані наступними поколіннями. Наприклад, новоєвропейська цивілізація успадкувала художні тексти античності, а тому могла вчитися на прикладах творів Аристофана, Плавта та інших комедіографів.

Зазначимо, що в античній культурі комічне як категорія піддавалося глибокому теоретичному аналізу. Саме в Давній Греції виникли основні теорії комічного, які використовуються і дотепер. Це Теорія Зверхності, Теорія Невідповідності, Теорія Полегшення. До цих відомих теорій додаємо Теорію Сміхової Десакралізації статичних, застарілих релігійних та ідеологічних образів (її започаткував Аристотель, а вже в XX ст. розвивав філолог і культуролог М. Бахтін).

Теорія Зверхності (the Superiority Theory), пояснює сміх можливістю особи насолоджуватися почуттям своєї зверхності у ставленні до іншої людини, наприклад у зв'язку з її зовнішністю, поведінковою недолугістю тощо. Сміх такого типу набуває особливого значення, коли звучить на адресу суб'єкта, що має більш високий соціальний статус, який він не підтверджує своїми особистісними рисами: знаннями, поведінкою, ціннісними орієнтаціями.

Теорія Невідповідності (the Incongruity Theory) тлумачить сміх як результат несподіваного усвідомлення певного контрасту, а також як вияв кардинальної зміни/підміни семантики тощо.

Теорія Полегшення (the Relief Theory) демонструє сміх як спосіб подолати напруження, страх, позбутися тиску певних репресивних факторів. До неї, а також до Теорії Зверхності, близька Теорія Сміхової Десакралізації, де підкреслюється соціально-компенсаційний аспект сміху над сакральним, офіційним, «загальноприйнятим» – тобто, над нормами, які нав'язуються людині та суспільству ззовні, а не є результатом свідомого вибору.

Окрім загальних визначень різноманітних причин сміху, античні філософи виявили також такі його ознаки, як: 1) несумісність сміху і співчуття; 2) викривальна роль сміху щодо хибних цінностей (Демокрит); 3) важливість фактору неочікуваності; 4) нелогічність сміхової фази повідомлення у ставленні до попереднього судження (Марк Фабій Квінтіліан) тощо.

Античні практики сміхової культури (комедіограф, комік, ритор, поет, автор анекдотів тощо), знали теорію та часто свідомо орієнтувалися на один із типів комічного.

Однак, в інших випадках відбувається не стільки запозичення, скільки наповнення конкретним змістом сміхоформ, чи сміхологем (за аналогією з міфологемами), які, можливо, мають архетипний характер універсальї культури, а тому здатні виникати незалежно в різні часи та в різних місцях. Спочатку зупинимось на такій трансісторичній формі, а саме – на типі гумору, який позначимо як софістичний. Він не обов'язково безпосередньо походить від практик софістів, але саме в них має своє показове вираження.

Щоб краще зрозуміти сутність цього типу гумору, слід згадати, що суспільство давньої Греції, зокрема, в його афінській версії, яка є водночас найбільш репрезентативною та найбільш відомою, було надзвичайно сильно спрямоване на агон. Прагнення до змагання виявлялося в усьому – в спорті, що знайшло найвище вираження в Олімпіадах, політиці, мистецтві (змагання музикантів, живописців, драматургів) тощо. Навіть суд великою мірою виглядав як шоу. Різноманітні диспути стали значною частиною суспільного життя, а риторика розумілася як цілком прикладна дисципліна. Філософи, так само як інші публічні діячі, розуміли своє завдання як досягнення перемоги в змаганні, часто – прилюдному. Саме в такому контексті варто уявляти діяльність софістів.

У певному сенсі, софіст – це інтелектуальний гладіатор. Причому бій ведеться без правил, адже відомо, що софісти рекомендували на серйозну тезу супротивника відповідати жартівливо, а на жарти – серйозно,

ламаючи характер дискурсу. Тут не було жодного прагнення до знаходження істини, лише до перемоги над співрозмовником на очах у публіки. Найбільш наочною такою перемогою ставала, коли вдавалося пошити супротивника у дурні, осміяти його. В умовах відносно невеликого і дуже соціально активного грецького полісу, де всі знали все про всіх, така ситуація могла на все життя визначити ставлення співгромадян до певної людини.

Таку настанову на здобуття перемоги як домінування над іншими, підвищення власної соціальної значимості та престижу, називаємо «вінінговою інтенцією» (від англійського слова winning – виграти, перемога, здобич). Ця інтенція найбільш природним чином сполучається з Теорією Зверхності. Отже, для софістичних практик характерним був ігровий агон, метою якого є перемога, в тому числі, у вигляді висміювання опонента.

У цьому плані софізм є нечесним, коли йдеться про політику чи судову справу. Адже він не спрямований на пошук істини, і замість роз'яснення він лише заплутує ситуацію, приводить її до абсурду. Але в якості сміхової техніки це дуже ефективно. Такий прийом як софістичний гумор можна зустріти не лише в спадку самих софістів. Його використовували також інші видатні інтелектуали Давньої Греції.

Більш того, в якості сміхологеми, софістичний гумор цілком спонтанно виникає в різні часи, в тому числі й сьогодні. Ця тема мало досліджена. Займався нею тільки Дж. Фогель, який довів вплив софістичного дискурсу на появу таких форм сучасної сміхової культури, як стендап та деякі інші форми перформативної комедії [10]. Цікаво, що цей зв'язок він демонструє на прикладі дискурсу не тих філософів, які в історії філософії визнаються софістами, а на матеріалі діалогів Сократа й Діогена. Останні деякою мірою використовували софізми, проте софістами в класичному сенсі не були. Цей факт не зменшує цінність проведеного дослідження. Навпаки, Дж. Фогель показує, що, розглядаючи софістичний дискурс, не обов'язково спиратися лише на твори і цитати класичних софістів.

Софістика як метод ведення діалогу в контексті агональної дискусії справила вплив на багатьох філософів класичного періоду. Навіть у досократичний період апорії Зенона мають багато спільного з софістичною аргументацією, адже в апорії «Ахіллес і черепаха» питання про рух філософ зводить до питання про безкінечну подільність простору. Тобто наразі маємо класичний прийом підміни поняття (руху на простір), який софісти будуть широко використовувати вже в класичний період грецької філософії.

Отже, розглянемо уважно, що саме відбувається у софістичному гуморі. При цьому почнемо з Давньої Греції, щоб подивитися, як саме софістам вдавалося висміяти своїх опонентів.

Сутність софізму – свідоме введення в процес міркування логічної помилки, яка робить умовивід очевидно абсурдним. Це не пошук істини. Це – використання вінінгової стратегії, спрямоване на перемогу над супротивником у описаному форматі публічного дебату. Тому софістичний гумор найбезпосередніше описується Теорією Зверхності. Адже в результаті застосування такого софізму як «рогатий» (те, що ти не губив, у тебе є – роги ти не губив – у тебе є роги), публіка аплодує дотепності софіста та сміється над переможеним, який тепер довго буде носити ці уявні роги.

Аналогічно дошкульним був софізм про собачого сина (подаємо у короткому переказі):

- В тебе собака є?
- Є.
- А в неї цуценята є?
- Є.
- А в цих цуценят батько є?
- Є.
- І цей батько теж твій?
- Мій.
- Ти – син пса.

Семантична підтасовка пов'язана зі словом «твій/мій», яке від значення «належний комусь» (пес належить господарю) переводиться до значення «споріднений з кимось» (хтось є чийось родичем).

Як було доведено А. Бергсоном (але і без доведення було очевидно для всіх, хто мав справу з публікою), сміх подібного роду підсилюється пропорційно до кількості глядачів. Адже однією з властивостей психології натовпу є резонанс емоцій.

Якщо абстрагуватися від конкретної комунікативної ситуації, в якій має місце відверта маніпуляція, софістичний дискурс має свою пізнавальну цінність. Він виділяє наявність епістемологічної проблеми, а саме – міри відповідності статичного та поверхневого характеру образу чи поняття тій динамічній та багатовимірній реальності, яку вони мають відображати. Тому софістичне висміювання опонента має певний продуктивний аспект – висміювання самовдоволення людини, яка, користуючись термінологією Сократа, «нічого не знає, але думає, що знає все». В такому контексті діяльність софістів постає як безперервна робота над осмисленням та переосмисленням безперервноплинного універсуму та всіх його об'єктів, які виводяться із звичних семантичних зв'язків і розглядаються щоразу під новим кутом.

Софістичний та сміховий дискурс великою мірою накладаються. Ми вже помітили, що в софізмі присутня вінінгова інтенція, яка виявляється в продукуванні сміху за рахунок опонента. З іншого боку, в сміховому дискурсі можуть використовуватися софістичні прийоми. Найважливішим із таких прийомів є навмисна помилка, семантичне підтасовування, яке «ламає» аргументацію супротивника та веде до його програшу незалежно від фактичного стану обговорюваної проблеми.

Відповідно до визначення, запропонованого Аристотелем, незграбне, помилкове і потворне може бути смішним при умові, що воно залишається безпечним для реципієнта. Ця безпечність є відносною, оскільки часто буває, що люди сміються саме з неприємних та небезпечних явищ, які суттєво погіршують їхнє життя. В такому випадку сміх постає компенсацією власної безпомічності, намаганням віднайти чи сконструювати сферу свободи хоча б у власному душевному світі. Цей варіант описується Теорією Полегшення. В софістичному гуморі теж є місце для цієї сфери свободи, оскільки він нівелює всі соціальні обмеження. Недарма таким успіхом у сучасній аудиторії користуються записи мовних, логічних та смислових помилок, яких припускаються відомі діячі, зокрема, політики.

Софістичний дискурс побудований на методі діалектики в такий її формі як зіставлення, чи, скоріше, протиставлення двох протилежних позицій. Родоначальником такого роду діалектики, наскільки відомо, є Зенон Елейський з його хрестоматійною апорією «Ахіллес і черепаха», за допомогою якої він намагався, всупереч емпіричному досвіду кожної людини, показати неможливість руху. Отже, діалектика в її софістичному варіанті є методом, спрямованим, крім іншого, на негацію всього, що є самоочевидним. Такий раціоналізм (на відміну від емпіризму) зближує софістів із Сократом та Платоном.

Звернення до аудиторії, яка звикла довіряти логіці, але при цьому не дуже вдумуватися в обґрунтування кожного положення дискусії, дозволяло софістам дурити своїх слухачів. Слід зауважити, що їхній дискурс не мав би жодного успіху в контексті деяких інших культур. Так, у радянські часи, працюючи з одним нечисленним та достатньо ізольованим народом, просвітники намагалися прищепити його представникам розуміння правил формальної логіки. В такій бесіді стверджувалося що: 1) банани ростуть лише в жаркому кліматі, 2) в Англії холодний клімат. Очевидно, що на питання «Чи ростуть в Англії банани?» передбачалася відповідь «Ні, не ростуть». Але опитувані усіляко ухилялися від такої відповіді, замість неї кажучи дещо кшталту: «не знаю, я там не був», «треба спитати у досвідчених людей» тощо. Ці люди, чия пізнавальна активність була великою мірою зорієнтована на емпіричні знання та авторитет бувалих людей, виявилися непіддатливими для логічних маніпуляцій. З одного боку, це є виявом певної закритості для нових знань. З іншого, вони були абсолютно праві, не бажаючи висловлюватися про те, чого не знають точно, оскільки банани успішно вирощувалися в теплих не лише в Англії, але навіть в Ісландії, про що просвітники не знали, коли задавали своє формально бездоганне, але відірване від реальності логічне завдання.

Зазначимо, до речі, що представники багатьох архаїчних культур нерідко негативно ставляться до всякого роду розумових експериментів, гіпотез чи уявних ситуацій. Для них знання – це щось певне, перевірене, таке, чим можна користуватися на практиці.

Повертаючись до софістів, зазначимо, що їхня настанова на бачення в усьому динаміки, плинності, здатності до перетворень, протистояла усталеності світоглядних, моральних та побутових уявлень. Їхня критика догм, які починали сприйматися суспільством як само собою зрозумілі та, більш того, сакралізовані, близька до сміхових практик в аспекті Теорії Сміхової Десакралізації. Особливо сильну реакцію завжди викликало осміювання тих форм сакралізованої ідеології, яка вже віджила своє і перестала користуватися довірою, але ще залишалася соціально панівною, такою, яку люди не ризикували відкинути відкрито.

Як уже було сказано, сутність діяльності софіста – психологічна маніпуляція. Але не будь-яка маніпуляція є софізмом. Софістичний дискурс передбачає дотепність. У цьому сенсі показовою є історія Еватла, який домовився зі своїм вчителем заплатити йому, коли буде мати конкретний результат навчання – успішний виступ у суді, за який він отримає гроші. Відповідно, вчитель навчав Еватла своїй мудрості «в кредит». Після закінчення навчання, Еватл не поспішав виступати в суді, тому вчитель сам подав на нього скаргу до суду. Логіка софіста була така: Якщо Еватл виграє в суді, то він заплатить гроші за навчання відповідно до домовленості. Якщо ж Еватл програє, то буде змушений заплатити тому, хто виграв позов. Однак, Еватл, як здібний учень, вивернув цю амбівалентну ситуацію іншим боком: «Вчителю, я не буду тобі платити ані в тому разі, якщо програю, ані в тому випадку, якщо виграю», сказав він. «Якщо я програю, то за нашою угодою, я не повинен тобі платити, а якщо виграю, то суд змусить заплатити тебе, а не мене» [6]. Отже, його дотепність перевершила дотепність наставника.

Дуже близькими за сутністю є софістична підміна понять та сміхова плутанина ролей. Підміна понять спрямована на здобуття перемоги у дискусії. Сміхова плутанина ролей – на створення контрасту між очікуваним та наявним, сміхового непорозуміння. Прикладом може бути популярний в професійних колах сучасний анекдот про викладача, який прийшов у перукарню:

Майстер запитав клієнта, де той працює і поцікавився, а чому вища освіта в нас занепадає. І тоді викладач пояснив: «Уявіть собі, що Ви маєте не тільки стригти, але й бігати містом у пошуку клієнтів;

систематично спілкуватися з колишніми клієнтами; друкуватися у фахових журналах. Повинні складати перспективні плани та програми; обґрунтовувати застосування того чи іншого шампуню, а також усього іншого інструментарію. Декілька разів на рік до Вас приходять перевірки з вищих інстанцій. Раз на п'ять років Ви маєте написати обґрунтування на 50 сторінок щодо доцільності Вашої роботи. Ваші дії мають записуватися на плівку або фотографуватися. Світлини треба викладати на окремому сайті. Вам треба обов'язково брати участь у міжнародних грантових програмах, виставках, конкурсах...» «Коли ж тоді я буду стригти?! – перебив перукар». «Так ото ж...» – відповів викладач [4].

У цьому анекдоті «невидима» праця викладача підмінюється «видимою» працею перукаря, що дозволяє чіткіше виділити абсурдність ситуації, коли звіти про роботу не залишають часу і сил на саму роботу.

Анекдот як жанр у геологичному контексті має діагностичний потенціал щодо стану сміхової культури, а значить – і загального психологічного комфорту суспільства. Ця форма користувалася надзвичайною популярністю в посттоталітарний період (1960–1980 рр.). По-перше, в ці роки така форма критики панівної ідеології була вже не настільки небезпечною як за часів сталінізму. По-друге, криза цієї ідеології, пов'язана, зокрема, з кращим усвідомленням ступеню економічного розриву СРСР із розвиненими країнами, викликала до життя різні форми протестної поведінки, з яких поширення анекдотів було чи не наймасовішою. В наш час в Україні усний анекдот зустрічається вкрай нечасто. Оскільки він є легалізованим, то вільно існує в письмовій формі в друкованих виданнях та мережі, а також озвучується в медіа ефірі. Такий відкритий спосіб побутування, а також його переважно розважальний характер свідчать про наявність у сучасній Україні достатньої свободи слова, яка не потребує езопової мови чи інших «маскувальних» засобів для вираження змісту.

З іншого боку, поширеною в Україні сміховою формою є «прикол». На нашу думку, це ослаблена форма сміху, «ніби-смішне», констатація наявності комічного без власне сміхової реакції. Велика частина приколів у загальні сміхових практик може свідчити про послаблення позитивної енергетики, про неможливість для людини, перевантаженої турботами та проблемами, відкрито сміятися та радіти.

Повертаючись до теми софізмів у сучасній культурі, зазначимо, що яскравим прикладом сміхової інтерпретації софістичної техніки є комедія М. Камолетті «Happy Birthday», за мотивами якої українські автори зняли фільм «Смачного, або гарнір по-французьки» (2005 р.) [9]. Головний герой сподівається провести вечір із коханкою, оскільки його дружина має вирушити до матері. Однак, дружина дізнається, що її чоловік запланував вечірку і вимагає пояснень. Чоловік змушений збрехати, що буде святкувати з другом. Для того, щоб коханка чоловіка також мала алібі, їй пропонують зіграти роль подруги не господаря, а друга, коханкою якого насправді є дружина господаря. В подальшому ситуація стає все більш заплутаною. Софістична підміна понять тут набуває виду постійної зміни ролей заради забезпечення алібі всіх учасників, які всі зраджують своїх дружин, чоловіків і друзів. При цьому софістичний дискурс піднімається, ймовірно, на історичну вершину своєї складності, а відтак – довершеності.

Дуже близьким до софістичного дискурсу є специфічний одеський гумор. Їхніми спільними рисами є: 1) антропоцентризм; 2) агональність; 3) вінінгова інтенція; 4) використання принципу підміни поняття або бачення подвійної семантики слів; 5) дотепність; 6) прагматично-суб'єктивістське відношення до істини («істиною є те, що вигідно мені особисто»).

Одеські сміхові практики характеризуються яскраво вираженою агональною спрямованістю, яка, ймовірно, є історично пов'язаною з конкурентним середовищем багатонаціонального торгового портового міста. Одеські мовні практики включають у себе використання лексики та граматичних конструкцій, властивих мовам різних народів (слов'янські мови, молдавська, ідиш, грецька тощо). А отже, мова сприймається не як об'єктивно наявний канон, а як сфера креативного самовираження.

Ця особливість є типовою не лише для власне «одеської мови». Глибинний зв'язок сміхових та лінгвістичних дискурсів є дуже характерним для української культури загалом. Сміхова культура активно використовує потенціал не лише нормативної мови, але й діалектів, професійних аргів, мов національних меншин тощо. Значний комічний ефект може викликати зштовхування стилів, наприклад, офіційного або поетичного з простонародним, що було обіграно ще І. Котляревським в «Енеїді».

В одеському дискурсі, окрім загального креативного ставлення до мови, дуже помітною є вінінгова інтенція, спрямована на набуття переваги, позиції «зверху» у ставленні до співрозмовника, хай це буде зверхність «лише» у дотепності. Перемогу тут отримує той, хто може творчо скористатися потенціалом подвійної семантики слів і фраз. Приклад:

- Дороженька, ти виглядаєш так, ніби в Одесі голод!
- А ти виглядаєш так, ніби цей голод стався саме через тебе!

Поширеним в одеському гуморі варіантом сміхової підміни понять є зведення семантики тексту до буквального сенсу. З філологічної точки зору це характеризується як каламбур, із логічної – принцип підміни поняття, з постмодерної – принцип деконструкції, а з феноменологічної (в нашій версії) – вінінгова інтенція. Таким чином аналітичні практики одеської мови постають як софістично-деконструктивістський дискурс, який має чітко виражений агональний характер.

Деконструктивізм тут означає демонтаж традиційних семантик та їх заміну новими, оригінальними,

дотепними. В цьому агоні грає той, хто першим побачив можливості такої семантичної зміни і зміг нею скористуватися. Велике значення має швидкість реакції, оскільки весь дискурс реалізується в темпі жвавої бесіди, без пауз на роздуми і без використання «домашніх заготовок». Класичним прикладом такої зміни семантики ключового слова, яка переводить бесіду в абсолютно інший смисловий контекст, є відомий анекдот про дружину, яка скаржиться, що їй «нема чого носити». Неоднозначність слова «носити» підказує вихід: «Дай їй мішок із картоплею та хай собі носить!»

Інколи ситуація підміни понять може бути незапланованою. В радянські часи фасад центрального корпусу одеського артилерійського військового училища прикрашав плакат цілком стандартного змісту: «Наша ціль – комунізм». Однак, контекст, в якому знаходилося це ідеологічно витримане гасло, приводило до його нетривіального прочитання. Слово «ціль» набувало змісту не «мета, те, до чого ми прагнемо», а «ціль, в яку ми намагаємося влучити з гармати».

Аналітичні практики підміни поняття не є рідкістю в потестарному полі, адже, як уже згадувалося, гумор нерідко безпосередньо пов'язаний з ідеологією. Людина, здатна бачити в певному твердженні подвійну семантику чи підміну понять, є більш стійкою до маніпулятивних ідеологічних практик. Наприклад, у 2000-х роках одна з політичних партій розробила слоган: «Обираючи нас, ви обираєте щасливе майбутнє наших дітей!». Потенційні виборці відразу відмітили подвійний сенс займенника «наші» (особливо помітний в реченні, де вже наявне слово «нас»). І відреагували на таку політичну рекламу незапланованим її авторами сміхом: «О! Ці не брешуть: оберіть їх, щоб їхнім дітям добре жилося».

Із софістичним дискурсом безпосередньо пов'язані деякі види аналітичних мовних ігор. Зокрема, певний час доволі популярною була гра в пошуки нових сенсів відомих слів, відповідно до їх форми, а не усталеної семантики. У словнику «одеської мови» деякі слова є результатом саме такого аналізу, який полягає в розкладанні лексеми на складові та встановленні між ними нових взаємовідношень. Наприклад, в «одеській мові» слово «сади́сти» означає людей похилого віку, які цілий день займають усі вільні лавки на бульварах та міських садах. Отже, слово виводиться не від імені маркіза де Сада, а від набагато ближчого та релевантнішого слова «сад», у даному випадку – міський.

В інших контекстах «сади́ст» може означати «са́дівник», чи «са́довод». До речі, саме так це слово найчастіше розуміють, або й самі заново створюють, діти. Тут виходимо на тему зв'язку софізмів та дитячої сміхової культури. Зокрема, одним з її аспектів є використання різного роду підмін старшими дітьми для ствердження свого вищого статусу у ставленні до молодших. Наприклад, старша дитина радить молодшій вимовити слово «рис», а потім швидко повторити його багато разів. Та старанно вимовляє: «Рисрисрисри...» і рано чи пізно усвідомлює, що її змусили сказати «щось не те». Відбувається підміна поняття: перехід від звичайних слів до слів, що асоціюються з образами низових тілесних практик, що викликає у дітей сміх.

Зв'язок одеського гумору з софістичними техніками є лише одним з аспектів паралелей між античним та сучасним українським сміховим дискурсом.

Звернемо увагу на спадщину іншого видатного діяча давньогрецької культури, на цей раз не філософа, а драматурга. Йдеться про Аристофана. Його творчість, як і діяльність софістів, припадає на період кризи традиційних відносин, які побутували в грецькому полісі.

Для Давнього Греції «дософістичного» і досократівського періоду було характерне властиве архаїчним традиційним суспільствам уявлення про істину (в онтологічному, гносеологічному та етичному аспектах) як певної субстанції, яка «підтримує» буття світу. Відповідно, поведінка кожної людини і суспільства загалом підкорялася низці правил, які повинні були забезпечувати баланс між особистістю – спільнотою – Космосом. Саме тому філософи-досократиці цікавилися, перш за все, тим, з якої субстанції та/або за якими правилами влаштований світ.

Софісти і Сократ, при всіх своїх відмінностях, зближуються тим, що вони радикально змінили перспективу, поставивши в центр уваги людину, яка за допомогою власного розуму, а не традиції, вирішує особисті, соціальні та буттєві питання. Більш того, як уже було сказано вище, софісти взагалі не прагнули до істини, лише до перемоги у дискусії. Така позиція викликала принципове відторгнення у значної частини громадян, які небезпідставно вважали, що вона підриває суспільну єдність та цілісність полісу. До таких противників софістів і софістики відносився й Аристофан. При цьому він або не помічав, або не хотів помічати відмінність настанови Сократа, який, на відміну від софістів, вважав істину наявною, хоча й не очевидною, такою, яку людина має шукати за допомогою власних розумових зусиль.

Аристофан відкидає те позитивне, що було в логічних парадоксах софістів та в маєвтиці Сократа, і зосереджується на нищівній критиці суб'єктивізму та релятивізму, властивих цій новій парадигмі філософування. Як комедіограф він обирає своєю зброєю сміх. Отже, цілком у відповідності до загальної грецької настанови на агон, протистояння традиційного та нового світоглядів, а також конкретних філософських систем, належних до першого чи другого, відбувається у сміхових формах.

Як відомо, саме в ситуації кризи ідеології та пошуків нових способів теоретичного осмислення світу та його практичного перетворення, активізуються сміхові практики. Вони виступають як засіб відмежування від застарілого, а також як один зі способів здійснення конкурентної боротьби між різними

проектами майбутнього. Така ситуація є цілком релевантною для сучасного світу, в якому постійно відбуваються стрімкі, несподівані та незворотні зміни. Зокрема, це властиво і українському суспільству. Підтвердженням цього є наявність в сучасній українській сміховій культурі «аристофанівського» типу гумору. Чи не найбільш помітним він є в комедійному серіалі «Папик» (Україна, 2019-2020 рр.). Можна виділити низку спільних елементів цього серіалу та комедій Аристофана.

1. Суспільний контекст перехідної епохи. Для комедій Аристофана це – перехід від космоцентричної до антропоцентричної парадигми в філософії і від примату соціального до індивідуального в житті людини. Відповідно, ці п'єси дають масштабну панораму життя Афін межі V-IV ст. до н. е., та тих змін, які назрівали в житті мешканців поліса. Для серіалу «Папик» контекстом є суспільні зміни першої чверті XXI ст., коли долається інерція «пострадянського» типу життя і відбуваються пошуки нових соціальних цінностей та відносин. Відповідно, автори демонструють широкий спектр характерів, ситуацій та ідей. Зокрема, в українському суспільстві виділені ідейні протиріччя, близькі до тих, що були показані Аристофаном: між традиційністю / колективізмом / єдиною істиною та інноваційністю / індивідуалізмом / суб'єктивізмом. При цьому, на відміну від аристофанівських комедій, які однозначно відстоюють світогляд «батьків», у сучасному серіалі, відповідно до плюралістичних настанов метамодернізму, обидві парадигми зображені як взаємодоповнювальні, такі, що мають свої сильні місця.

2. Критика «олігархічного повороту». Одним із головних об'єктів критики Аристофана було перетворення грошей на критерій істини. Він пише про софістів: «Як дати їм грошей, то навчать однаково здолати словом правого й неправого» [9; 99]. Гроші постають водночас «джерелом» істини, яку за них можна купити, та її «показником» – хто зміг заробити, той і правий. Така ситуація руйнує здорові соціальні стосунки, що тривожить Аристофана як громадянина. В серіалі «Папик» анти-олігархічна тема розкривається через різкі соціальні контрасти сучасної України: культ демонстративного споживання з одного боку, і злидні – з іншого. Ситуація підкреслюється тим, що між рівнем освіти та рівнем життя показаний не прямий, а зворотній зв'язок.

3. Проблема «батьків і дітей», де ідейний розкол проходить через усе суспільство, а часто – і безпосередньо через родини. Конкретне ідейне наповнення цих конфліктів залежить від історичної ситуації. Можемо висловити припущення, що протягом історії людства існувало відносно небагато таких базових форм протистояння старших і молодших. Причому в значній мірі вони можуть бути описані як протистояння «практиків» і «романтиків»: практичним батькам протистоять «відірвані від реальності» діти і навпаки. Герой комедії Аристофана Стрепсіад протиставляє свою стурбованість фінансовими проблемами та бездумне «красиве життя» свого сина [9; 14-18]. В етичному просторі «Папіка» гуманістичні цінності старшого героя протиставляються гедонізму та споживацтву молоді. Підкреслена також відмінність освітнього та загальнокультурного рівня різних генерацій. У Аристофана має місце однозначна вимога Стрепсіада: «Переміни свої якшвидше звичаї // Та йди учитися, куди пораджу я» [1; 88]. В сучасній комедії проблема вирішена більш тонко: молодь має свої очевидні переваги, і здатна на самовдосконалення, в тому числі й моральне. Тому питання вирішується не як вибір «або – або», а як творче взаємодоповнення сильних моментів двох світоглядних парадигм, яке здійснюється гідними людьми.

4. Критика абстрактного раціоналізму. В «Хмарах» Аристофана раціоналістом є Сократ, який стверджує, що істинне знання не можна здобути: «не знявшись вгору витонченим розумом». Але ці претензії на «понадземне» знання максимально дошкульно висміюються Аристофаном у дусі «тілесного низу».

«...так сполохався я,
так увесь я тремчу з переляку.
Вже пробачте – пристойно це буде чи ні,
а до вітру повинен я бігти» [9; 294-297].

Десакралізації піддається не лише раціоналізм як такий, але й філософія та її відірваність від життя. В фільмі «Папик» раціональні дії героїв можуть приводити до несподіваних та неприємних результатів. Як в античній, так і сучасній комедії, стверджується, що знання мають перетворитися на власну, не запозичену мудрість, яка дозволить, крім іншого, досягати практичного успіху в житті.

5. Діалектичний підхід. Як у комедіях Аристофана, так і в серіалі «Папик» протягом дії відбувається демонстрація боротьби та єдності протилежностей та їх синтезу, який виводить ситуацію на новий рівень. Це стосується як розвитку стосунків конкретних персонажів, які можуть переходити від антагонізму до взаємного прийняття, так і ідейних позицій, які втрачають свою контрастність і приходять до синтезу на базі гуманістичних цінностей та здорового глузду. «Хмари» Аристофана можуть слугувати ілюстрацією до гегелівського положення про діалектичне зняття, яке відбувається при переході в нову якість. Сучасні автори користуються цією самою схемою. Проте, відповідно до вимог часу та специфіки жанру серіалу, вони наповнюють її психологічною конкретикою.

Таким чином, незважаючи на всі відмінності між суспільствами, розділеними двома з половиною тисячами років, можна констатувати значні збіги як у проблематиці, так і способі постановки та вирішення проблем у давньогрецькій комедії та сучасному кінематографі. Частково це пояснюється успадкуванням культурних напрацювань минулого, частково – вічністю певних тем (конфлікт «батьків і дітей»,

протистояння ідеального та матеріального тощо), які виявляються протягом історії в різних культурах.

Висновки. Проведене дослідження показало, що софістичний та сміховий дискурси мають низку спільних рис. В обох має місце навмисна помилка, використання якої не має трагічних наслідків, але позначається на статусі співрозмовників як «розумного» та «нерозумного». Як софістична риторика, так і різні форми сміхової культури активно використовують такий прийом як підміна (перш за все – одного значення слова іншим), що вимагає доброго відчуття полісемії слів та виразів і вміння їх дотепно обіграти. В різних формах сміхової культури місце підміни понять може займати підміна об'єктів, людей, їхніх ролей та ситуацій. Отже, як класичний софістичний дискурс обов'язково містить у собі більші чи менші елементи сміхової культури, так і сміхова культура широко використовує специфічну софістичну техніку підміни очікуваного несподіваним. Тому розуміння сутності софістики допомагає у гелотологічному вивченні таких культурних форм як комедія, анекдот, каламбур тощо.

У контексті української культури софістичні прийоми є дуже помітними в так званій «одеській мові», яка є значною частиною феномену одеського гумору. Провідними рисами цього стилю є індивідуальна оригінальність в інтерпретації окремих слів на основі бачення їхньої полісемантичності; володіння мовленнєвими практиками різних культур тощо. Індивідуалізований антропоцентризм нерозривно пов'язаний з агональністю дискурсу та «вінінговою інтенцією» [7; 128].

Інша паралель між сміховими техніками античності та сучасної України представлена комедією ідейного опонента софістів, Аристофана, та сучасним комедійним серіалом «Папик». Обидва твори осмислюють перехідний стан суспільства, характеризований: 1) поворотом від «космоцентризму» до антропоцентризму, 2) переорієнтацією суспільства від громадських цінностей на особистий успіх, перш за все – в його грошовому вираженні. В обох комедіях ці контрастні настанови представлені персонажами, які належать до різних поколінь, і здаються несумісними, але виявляються здатними на подолання протиріч. Об'єктом критичного висміювання постає, крім окремих характерів та ситуацій, абстрактна, відірвана від життя, раціональність.

Практичне значення даної роботи полягає в продовженні розбудови теоретичних засад сучасної гелотології, а також в аналізі конкретних форм української сміхової культури в загальноєвропейському контексті. Ці напрацювання можуть бути використані при викладанні дисциплін філософського та культурологічного характеру, а також в якості методологічних орієнтирів при створенні нових артефактів сміхової культури.

Таким чином як софістичний принцип підміни, так і комічна гіперболізація двох гадано непримиренних позицій, які, проте, здатні прийти до взаємодоповнення та синтезу, можуть розглядатися в якості транс-історичних сміхологем, а їх реалізація в конкретних культурних практиках заслуговує на подальше дослідження.

Список використаної літератури:

1. Аристофан. Хмари. Переклад Бориса Тена. [Електронний ресурс]. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=9116>.
2. Золотарьова О. А. Одеський фестиваль «Гуморина» як елемент української культури (до 50-річчя «Гуморини»). *Докса: зб. наук. праць із філософії та філології*, 2023. Вип. 1 (39). С. 124-130.
3. Колесник О. С., Столяр М. Б. Філософська гелотологія: проблеми та перспективи. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2024. № 1. С. 25-31.
4. Педагог і перукар: розважлива історія з освітнім гумором. [Електронний ресурс] <https://www.google.com.ua/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.tiktok.com/%40fainyistatham/video/7431244515882634528&ved=2ahUKEwjhus74n5yNAxW4JxAlHVXiGKEQtWJ6BAgNEAI&usg=AOvVaw1vk7NpmnmfGBb37ooH-eq>.
5. Пролеєв С. Сміх і панування. *Докса: зб. наук. праць із філософії та філології*. Вип. 7. *Людина на межі смішного і серйозного*. Одеса : Вид-во Одеськ. нац. ун-ту ім. І. Мечникова, 2005. С. 51–58.
6. Софізм Еватла. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії [Електронний ресурс] https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B7%D0%BC_%D0%95%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%BB%D0%B0.
7. Столяр М., Богун М. Одеські сміхові практики як культурна спадщина Європи. *Вісник Нац. ун-ту «Чернігівський колегіум» ім. Т.Г. Шевченка*. 2024. Серія : Педагогічні науки. Вип. 28 (184). С. 128-132.
8. Bergson H. Laughter. An essay on the meaning of the comic. [Electronic resource] <http://www.gutenberg.org/files/4352/4352-h/4352-h.htm>.
9. «Bon appetit або гарнір по-французьки». [Електронний ресурс]. <https://uamodna.com/articles/ilaquo-bon-appetit-abo-garnir-po-francuzjkyiraquo/>.
10. Fogel Jeremy. What's the Deal with Sophists? Critical Thought and Humor in Ancient Philosophy and Contemporary Comedy. [Electronic resource] <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/phhumyb-2023-0008/html?srsId=AfmB0orhIWE0MISpNXjvoSF2mjWEaUjBKH7caenZpb9oECvMVJdx9yJh>.
11. Morreall John. Comic relief: a comprehensive philosophy of humor. Hoboken ; Wiley-Blackwell, 2009.
12. Rose M. Parody: Ancient, Modern and Post-modern. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
13. The Story of Mac Datho's Pig. [Electronic resource] <https://www.gaeilge.org/MacDatho.html>.

References

1. Arystofan. Khmary. Pereklad Borysa Tena. [Electronic resource] <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=9116> [in Ukrainian].

2. Bergson H. Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic. [Electronic resource] <http://www.gutenberg.org/files/4352/4352-h/4352-h.htm> [in English].
3. «Bon appetit abo harnir po-frantsuzky». [Electronic resource] <https://uamodna.com/articles/ilaquo-bon-appetit-abo-garnir-po-francuzjkyiraquo/> [in Ukrainian].
4. Fogel Jeremy. What's the Deal with Sophists? Critical Thought and Humor in Ancient Philosophy and Contemporary Comedy [Electronic resource] <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/phhumyb-2023-0008/html?srsid=AfmBOorhIWE0MISpNXjvoSF2mjWEaUjBKH7caenZpb9oECvMVJdx9yJh> [in English].
5. Kolesnyk O. S., Stoliar M. B. Filosofska gelotologia: problem ta perspektyvy. *Visnyk NAKKKiM*, 2024. # 1. P. 25-31 [in Ukrainian].
6. Morrell John. Comic relief: a comprehensive philosophy of humor. Hoboken ; Wiley-Blackwell, 2009 [in English].
7. Pedahoh i perukar: rozvazhlyva istorii z osvitim humorom [The Teacher and the Hairdresser: A Thoughtful Story with Educational Humor]. [Electronic resource] https://www.google.com.ua/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.tiktok.com/%40fainyistatham/video/7431244515882634528&ved=2ahUKewjhus74n5yNAxW4JxAIHVXiGKEQtwJ6BAGNEAI&usg=AOvVaw1vk7NpmmnfGBb37ooH-_eq [in Ukrainian].
8. Proleiev S. Smikh i panuvannia. *Doksa. Ludy na mezhi smishnoho i serioznoho*, 2005. Vyp. 7. P. 51–58 [in Ukrainian].
9. Rose M. Parody: Ancient, Modern and Post-modern. Cambridge : Cambridge University Press, 1993 [in English].
10. Sofizm Evatla. Material z Vikipedii –vnoi entsyklopedii. [Electronic resource] https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B7%D0%BC_%D0%95%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%BB%D0%B0 [in Ukrainian].
11. Stoliar M. B., Bohun M. O. Odeski smikhovi praktyky yak kulturna spadshchyna Evropy. *Visnyk NUCHK*, 2024. Vyp. 28 (184). Seria Pedahohichni nauky. P. 128-132 [in Ukrainian].
12. The Story of Mac Dathó's Pig. [Electronic resource] <https://www.gaeilge.org/MacDatho.html> [in English].
13. Zolotarova O. A. Odeskii festival «Humorina» yak element ukrainskoi kulnury (do ptyadesiatyrychchia «Humoryny»). *Doksa*. 2023. Vyp. 1 (39). P. 124-130 [in Ukrainian].

UDC 1 (091): 130.24

LAUGHTER PRACTICES : FROM ANCIENT GREECE TO MODERN UKRAINE

The relevance of the problem is determined by the special place that laughter culture occupies in the life of any society. In theoretical cultural studies and philosophy of culture, a separate direction of research called «gelotology» (the study of laughter) has been formed. One of its topics is the stable methods and techniques of creating the comic effect. The study of sophisticated practices in a gelotological context helps to understand such a layer of Ukrainian culture as Odessa humor. Another aspect of the connection between ancient Greek laughter and modern discourse is the use of the comedy genre to ridicule the negative social features. The scientific novelty of this work: we demonstrate for the first time how a gelotological analysis of modern laughter culture can be conducted through the prism of sophisticated methods of argumentation. Modern laughter practices are being studied in the context of European cultural values of personal freedom, creativity, and intercultural dialogue, as well as in the context of Europe's historical and cultural heritage. Such features of laughter practices as the presence of an «agonal component» and a «winning intention» of discourse are revealed. The methodological basis of the study is cultural hermeneutics, which involves understanding a cultural artifact: a) in the context of the culture in which it was created, b) in the context of its interpretative transformations that accompany its further existence-in-culture. The practical significance of this work lies in the continuation of the development of the theoretical foundations of modern gelotology, as well as in the analysis of specific forms of Ukrainian laughter culture in the pan-European context. These studies can be used as methodological guidelines when teaching philosophical and cultural disciplines, and when creating new artifacts of laughter culture.

Key words: laughter culture, laughter practices, comedy, agon, winning intention, sophistic discourse.

Матеріал надійшов до редакції 14.08.2025
Отримано після доопрацювання 25.09.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Марія ЧІКАРЬКОВА – доктор філософських наук, професор, професор кафедри культурології, Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, м. Чернівці
Mary CHIKARKOVA – Doctor of Philosophy, professor, Professor of the Department of philosophy and culturology Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
<https://orcid.org/0000-0001-9664-8132>
chikarkova@ukr.net

РОЗДІЛ XIII. СИМУЛЬТАНІЗМ І АКсіОЛОГіЧНі ВІМІРИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА :
ТРАНСІСТОРИЧНИЙ РАКУРС

Розглянуто симультанізм як універсальний принцип художнього мислення, притаманний мистецтву від первісних зображень до сучасних цифрових форм. Уточнено зміст поняття «симультанізм» та його співвідношення з іншими естетичними стратегіями. Виявлено сталі закономірності передачі одночасності подій, множинності точок зору та єдності простору й часу у творах різних епох. На основі міждисциплінарного підходу простежено прояви симультанізму в архаїчному, класичному, середньовічному, ренесансному та сучасному мистецтві. Запропоновано авторську типологію симультанних форм та обґрунтовано їхню роль як універсальної категорії художнього мислення й одного з репрезентантів аксіології епохи.

Ключові слова: симультанізм, інтермедіальність, хронотоп, безперервний наратив, аксіологія.

Актуальність проблеми. Термін симультанізм нині, як правило, сприймається найчастіше в його модерному дискурсі – як спроби передати на полотні стадії руху предмета чи явища, притаманні художникам-авангардистам початку ХХ ст. Утім, явище має набагато більш глибокі корені.

Людське мислення має здатність синтезувати багатопредметні ситуації якби одномоментно, що й іменують симультанізмом (від франц. *simultanisme* ← латин. *simultaneus* – одночасний). Цей термін застосовують, наприклад, до будівлі, насиченої різноманітними архітектурними вирішеннями, скульптурою, розписами та декоративними елементами: усе це сприймається одночасно, як єдине ціле, що цілісно впливає на глядача в мить знайомства зі спорудою; фіксація на окремих деталях починається потім.

Із нашої точки зору, не буде перебільшенням сказати, що будь-який твір мистецтва, що претендує репрезентувати образ складного, сповненого протиріч та борінь, світу, незмінно має ознаки симультанної побудови, і вивчення історії мистецтва з цього погляду є актуальною проблемою, оскільки тут віддзеркалюється величезний досвід різних культур з їх особливим світосприйняттям, аксіологією та специфічними художніми рішеннями.

Метою розділу є розкриття аксіологічного потенціалу симультанізму як художнього прийому, що репрезентує трансісторичні культурні коди та ідейно-естетичні стратегії різних культурних епох.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Проблема функціонування явища симультанізму в різних ідейно-естетичних системах світового мистецтва залишається маловивченою. Чи не єдина вітчизняна розвідка на близьку тему – «Категорії часу та простору в мистецтві живопису: теоретичні аспекти» [3] – хибує на ґрунтовні теоретико-методологічні прорахунки. Автор, багаторічний викладач живопису Львівської національної академії мистецтв, намагався висвітлити роль просторово-часових категорій у живописі як «засоби дослідження окремих проявів дійсності та творення її цілісної картини» і наприкінці статті подає начерк еволюції принципів композиційно-просторової організації живописного образу в різних цивілізаціях. Тут виділяється на ранніх етапах малярства два принципи: побудову над поверхнею землі, яка утверджує безмежний динамічний простір природи, і заглиблення у товщу землі, у простір печери. До першої групи В. Федорук відносить «догрецькі» мистецтва Єгипту, Месопотамії та Криту та й взагалі Сходу, в тому числі й більш пізнього – індо-буддійського та ісламського. В античному ж, візантійському і західному середньовічному мистецтвах, а також у європейському мистецтві Нового часу дослідник простежує еволюційний рух від просторового тіла до «світлотіньового живописного простору», який еволюціонуватиме «в інтелектуально-споглядальні, властиві просторовості сучасного живопису, як, врешті, й простору багатьох інших мистецтв» [3; 64-65]. Це досить узагальнена й концептуально нечітка картина, в якій В. Федорук в один ряд монтує явища різної природи («просторове тіло» + «світлотіньовий живописний простір» + «інтелектуально-споглядальні, властиві просторовості сучасного живопису»).

Якщо ж звернутися до зарубіжного досвіду, то тут знаходимо набагато більше точок опори, хоча інколи тут йдеться водночас і про малярство, й про красне письменство. Так, у монографії Л. Ендрюса (Andrews) «Story and space in Renaissance art: the rebirth of continuous narrative» [4] автор фіксується на безперервному наративі, в якому епізоди й персонажів незмінно утримувано начебто у «замороженому» просторі. Зосереджуючись на працях Леонардо та інших художників і теоретиків, вчений доводить, що закріплення за одноточковою перспективою статусу гальма в розгортанні події чи нарації внесено стандартами пізніших століть; навпаки, саме завдяки цій одноточковій перспективі безперервний

наратив є насправді розширенням простору художнього твору. Дослідження середньовічної візуальної оповіді являє собою книга Х. Л. Кессслера (Kessler) «Studies in Pictorial Narrative» [11], яка фіксує серйозність та складність взаємозв'язку між зображеннями та текстами в середньовічному мистецтві; тут аналізуються образотворчі цикли монументальних наративів у синагозі Дюра-Європос та на стінах італійських церков; матеріал згруповано за рубриками, в яких відбито діалог зображення та Святого Письма у Візантії та на середньовічному Заході.

Дотичним до нашої теми є і аналіз принципів композиційної організації великого біблійного циклу в сучасному церковному розписі, особливо ж коли йдеться про класичну основу такого досвіду [9]. Зверталися дослідники й до проявів симультаністської організації часопростору в деяких сферах ісламського мистецтва: орнаменту й каліграфії [6, 7], а також у фігуративному мистецтві [10]. Найбільше досліджений симультанізм у футуризмі, оскільки тут він був проголошений програмним принципом [5; 12 тощо]. Однак системного аналізу явища застосування симультанного принципу ні в мистецтві Стародавнього світу, ні в християнському Середньовіччі, не кажучи вже про ісламський культурно-мистецький досвід ще не здійснено. Так само малодосліджені й спроби впровадження принципів симультанізму в новітню мистецьку практику – справа зазвичай обмежується фрагментарними, хоча й змістовними розвідками на зразок опису кубістичних експериментів Р. та С. Делоне [8]. Отож, спробуємо окреслити обрії застосування симультанного потрактування часопростору в світовому мистецтві та відбиття в цій ситуації зміни людських уявлень про характер і спрямованість світобудови.

Виклад основного матеріалу дослідження. По суті, симультанізм у мистецтві спостерігається від самого зародження мистецтва. Вже у палеоліті первісні митці навчилися фіксувати вуглиною, вохрою та крейдою образ звіра, який для первісного мисливця-художника був водночас і їжею, і божеством, характер якого треба було збагнути. Отож ретельне вивчення анатомії звіра, зображення його в різних ракурсах – це одномоментне сприйняття рухомого об'єкта з різних боків: справа, зліва, збоку, зверху. Люди ще не вміли сфокусувати власну позицію спостерігача, й малювали кожну тварину окремо, отож це були зображення окремих тварин у різних ракурсах, а не стада як чогось цілого.



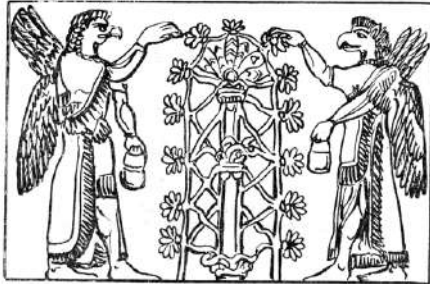
Палеолітичні розписи в печері Альтаміра (Іспанія)

Лише коли якийсь невідомий стародавній геній, відштовхуючись від первісних міфів про розділення Неба й Землі (так, у месопотамських міфах Енліль розділяє Небо-Батька і Землю-Мати, у єгипетських міфах їх розділяє бог повітря Шу тощо), провів посеред майбутнього зображення умовну лінію обрію, почали помічати, що ближчі речі видаються більшими, а віддалені – дрібнішими, й таким чином можна «впіймати» рух предметів у просторі, подолати «заціпленість» окремої намальованої постаті на одному-єдиному моменті. Відтак насичувалася внутрішньою рухливістю, зберігала трепет життя «зупинена прекрасна мить», набуваючи більш вмотивованої, поставленої в рамки реального світопростору, картини світу.



Неолітичний малюнок стада оленів, що переходять річку

Чим більше ускладнювалася сама людина та її самоорієнтація в часі й просторі, тим вигадливішим і складнішим ставав цілісний образ світу в художній творчості. Мистецтво стародавніх цивілізацій, майже цілковито побудоване на символізмі, вже намагалося знайти потаємні зв'язки між світом фізичним і потойбіччям, інтерпретувати те, що ми звикли називати реальністю, як відблеск метафізичного буття. Так, по всьому світі в архаїчних сакральних зображеннях зустрічається космогонічний образ Світового Дерева, що символізує єдність Неба, Землі та підземного світу, сповненого хтонічними чудиськами.



Дерево життя Дерево життя і пізнання Дерево життя
Ассирійський барельєф (Індія, XV-XVI ст.) (українська вишивка)

Це відчуття Буття – Космосу, Життя й Смерті – як єдиного цілого, синхронне існування об'єкта зображення в кількох вимірах одразу, переходить з глибин язичницької спадщини у християнське мистецтво. Але, на відміну від політеїстичної свідомості й розуміння часу як одвічних і нескінчених циклів, у канонічній іконі спостерігаються спроби організувати часопростір твору *sub specie aeternitatis*, тобто низку окремо зображених подій подати як щось цілісне, що постає перед судом Вічності. Й саме християнське Середньовіччя стає особливим періодом у цьому споконвічному людському прагненні досягнути внутрішню цілісність нашого багатобарвного й мінливого існування, орієнтуючись на нову аксіологічну шкалу. Так, наприклад, Хрест, який водночас символізує смерть та є символом її подолання, інколи стає своєрідним втіленням того ж архетипу Світового Дерева, як на цьому середньовічному європейському малюнку. Саме тому усвідомлення специфіки функціонування симультанізму в мистецтві різних епох, особливої ролі його в канонічній іконі, дозволяє знайти ключі до художньої мови різних систем, які базуються на різних типах мислення й на різному розумінні часу.

Свідомість Середньовіччя ґрунтувалася не на визначеному політеїстичним мисленням понятті часу як зміни циклів, не на розумінні світу як безперестанного оновлення або переродження матеріальних об'єктів (адже навіть боги у язичників склалися з «тонкої» матерії), а на уявленні про час, сформованому Біблією. Тут час – не абсолютний господар у Всесвіті, як, скажімо, грецький Хронос, але він є атрибутом Творіння Божого, матеріального світу, і виник та зникне разом із ним. На зміну циклічному розумінню часу приходить есхатологічне розуміння: і часу більше не буде. Як сказано про це в Одкровенні Івана Богослова: «Ангел же, якого я бачив, що стоїть на морі і на землі, підняв руку свою праву до неба, і поклявся тим, хто живе на віки вічні, хто створив небо і все на ньому, і землю і все на ній, і море і все в ньому: що часу вже не буде» (Одкр. 10:6). Знаменита «стріла часу» св. Августина змальовує «розтягнення душі» (*distentio animi*) між минулим, теперішнім і майбутнім і загалом зводить час до рангу ілюзії: минулого вже немає, теперішнє проходить, а майбутнього ще немає; отож треба говорити про спрямованість і незворотність, лінійність руху Всесвіту, який має початок і кінець; час плине від створення світу до його завершення, а надалі щезає разом із матерією.

Звичайно, у Середньовіччі, поруч із «стрілою часу» Августина, яка виводить історію з точки творіння до фінальної точки Страшного суду, існувала й доволі широка система інших уявлень про час, які спорадично визначали розуміння ритмів буття та архітектоніку мистецтва інакше. Поряд із лінійним, у середньовічній свідомості існував також і час циклічний, але вже осмислений в душі онтологічної сакральності – час річного літургійного кола: Різдво, Великий піст, Великдень, Зіслання Святого Духа, й тут євангельські події сприймалися не як спомин, а як реальна присутність. Тут час перетворювався на ікону вічності, оскільки всі перелічені моменти життя Христа одночасно, синхронно присутні в літургії, яка має позачасовий, вічний характер. Тобто, вічне й тимчасове тут симультанно поєднувалися. Характерна також модель триетапної історії як щаблів духовного зростання людства, запропонована Йоахімом Флорським (Joachim de Fiore, XII ст.): Епоха Отця – Старий Завіт, панування закону і страху перед Богом; Епоха Сина – Новий Завіт, пора благодаті й віри; Епоха Духа – прийдешнє Царство духовної свободи та мудрості. Але усе ж таки августинова концепція в цілому домінувала: у культурі Заходу ця думка вкоренилась як основа лінійної побудови історії. Відповідно історія вже не була простою послідовністю подій, а являла собою рух до кінцевої мети – Страшного суду, спасіння праведних і засудження грішників.



У середньовічній культурі час постає не як реальність, а психологічне, сакрально-символічне явище, що, як побачимо, виразно проявляється у тогочасному мистецтві.

Характерно, що в пізньоантичній культурі (еллінізм), при загальному тяжінні до створення монументальних архітектурних споруд, велетенських статуй і колосальних масових видовищ, у сфері літератури, яка віддзеркалює глибинні рефлексії епохи, втрачається смак до масштабних творів на кшталт поеми й намічається тенденція до створення текстів типу пастиш – накопичення не зв'язаних між собою сюжетною логікою натуралістично написаних уривків, що відбивають розпорошену, втомлену свідомість епохи еллінізму, що втратила розуміння аксіологічного центру. Культивувалися твори, що об'єднувала між собою літературна стратегія розпорошеності: антології епіграм типу «Гірлянди» Мелеагра з Гадача, олександрійська «вчена» поезія, поема Лонга, Меніпейська сатира, «Пістряві оповідання» Еліана, «Діалоги богів» Лукіана тощо. Серйозна ж драматургія (за певними винятками типу п'єс Сенеки), відходить від класичних канонів трагедії та комедії з їх екзистенціальною проблематикою й починає орієнтуватися на розважальність, на масові смаки та побутову тематику (мелодрама, мім, атракціон).

Християнське ж Середньовіччя одразу робить одним із домінуючих грандіозний жанр хроніки (літопису), започатковану у Старому Завіті як Священну історію Ізраїлю та народів, які його оточували. Цей монументальний жанр ставить на меті не лише прояснити смисл історії, а й зв'язати масиви сучасних подій з біблійним або античним минулим, влитися в світовий цивілізаційний рух. І загалом у літературі християнського Середньовіччя, як, наприклад, у «Божественній комедії» Данте, час репрезентовано як простір духовного ушляхетнення, рух крізь Пекло, Чистилище й Рай. Життя ставало не лише «проживанням», а збагненням прихованого сенсу, справжніх цінностей, осягненням задуму Божого. Це докорінно змінило структуру людського мислення й налаштувало на вирішення екзистенціально вагомих питань: природи добра й зла, сенсу буття, призначення людини, потойбічного існування, спасіння у Вічності тощо. Визначальну роль у зрозумінні та інтерпретації всіх цих проблем відігравала церква, яка коригувала тоді усі сфери культури. Варта на увагу думку сучасного французького медієвіста О. Бульнуа: саме Середньовіччя поставило ті основні світопоглядні питання, що їх епохи Модерну та Постмодерну лише намагаються знову осмислити й модифікувати [1].

У середньовічному християнському мистецтві час часто матеріалізувався в зображенні відверто симультанно: різні сцени однієї історії вміщувалися в рамках однієї ікони або фрески, що не суперечило лінійності руху часу, а було спробою представити наочно «божественну позачасовість».

Особливо чітко установка на симультанізм проявилася в т. зв. іконних клеймах – низці малих сюжетних сцен із життя святого, які утворювали своєрідну рамку для його укрупненої постаті. Клейма є характерним прикладом традиції безперервного наративу (continuous narrative). Вони сюжетно й композиційно відокремлені від основного зображення сцени, що обрамлюють центральний образ і розвивають або пояснюють головний сюжет, аналізуються зазвичай як щось окремішне, найчастіше як джерело інформації – наприклад, про життя святого. Але ж вони покликані були бути чимось на кшталт свідoctва про святість даної особи перед Всевидячим Оком Божим, а у сумі своїй – як синхронічні фіксації епізодів життя, складати діахронію руху до Вічності.

Особливо значну роль відіграють клейма у т. зв. «житійних» іконах, де центральним моментом є укрупнене центральне зображення святого, а клейма розкривають різні епізоди його біографії. Прийнято читати сюжети у клеймах за годинниковою стрілкою, починаючи з лівого верхнього кута, де зазвичай вміщується перше клеймо.



Св. пророк Ілля
Ікона XIX ст., позначена впливом
класицистично-академічної манери

Постать пророка з сувоєм його книги в лівій руці й благословляючим жестом правиці подано на межі землі й неба, причому тіло вище колін вже майже відлучилося від земного простору й постає в світлому сяйві неба. У бічних клеймах подано основні епізоди з життя пророка: змагання з жерцями Ваала й запалення вогню на вівтарі по молитві Іллі; викриття Іллею нечестивого царя Ахава, повеління через Ангела Божого йти в пустелю; явлення Бога пророкові «у тихому вітрі»; воскресіння сина вдовиці; отримання їжі від ворона в пустелі. Таким чином, завдяки прийому симультанності досягалася цілісність образу й створювалося враження монументальності, перемоги над земним часом.

Окрім цього, існує ціла низка інших явищ в мистецтві іконопису, які неодноразово були описані, але досі не осмислені як симультанність: це сигніфікація одночасного перебування персонажа в земному світі і в просторі Небесного Царства через впровадження золотого сьйва, емблематики й предметної атрибутики, через символіку числа й масштабу, верху й низу, правого й лівого тощо.

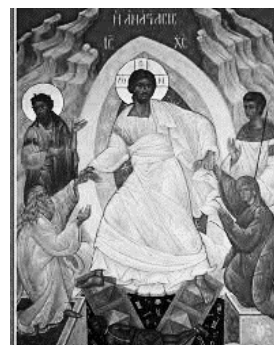
У християнському Середньовіччі час сприймався в дискурсі есхатологічного жаху, причому трагічні очікування, започатковані біблійними текстами, постійно підкріплювалися природними катаклізмами, що сприймалися як ознаки «останніх часів»: затемнення небесних світил, епідемії, війни тощо сприймалися крізь призму Апокаліпсису. Але панував не відчай: цей страх стимулював духовну зосередженість, спонукав до покаяння й психологічного оновлення, пробуджував поривання до спасіння у Вічності.

Тому в іконі мали обов'язково симультанно співіснувати образ нетривкого, тимчасового матеріального світу і простір Царства Небесного. Перший подавався умовно й деформовано; слово *εἰκόνα* означало образ, подобу, а не точну, міметично досконалу копію тілесних форм. Нетривкість «світу цього» всіляко підкреслювалася: масивні гори й скелі мов хиталися, рослини трансформувалися в орнаментально-декоративні форми, людські постаті начебто летіли в просторі, долаючи земне тяжіння.



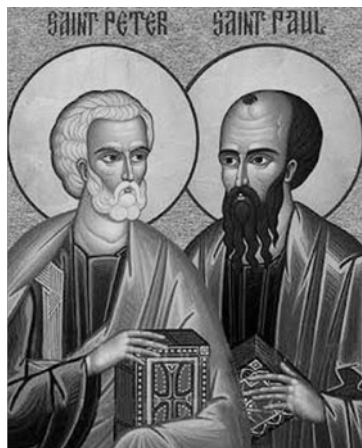
Пророк Ілля Фреска «Причастя апостолів».

Сучасна копія канонічного зразку Церква Богородиці Асіну. Поч. XII ст. Кіпр



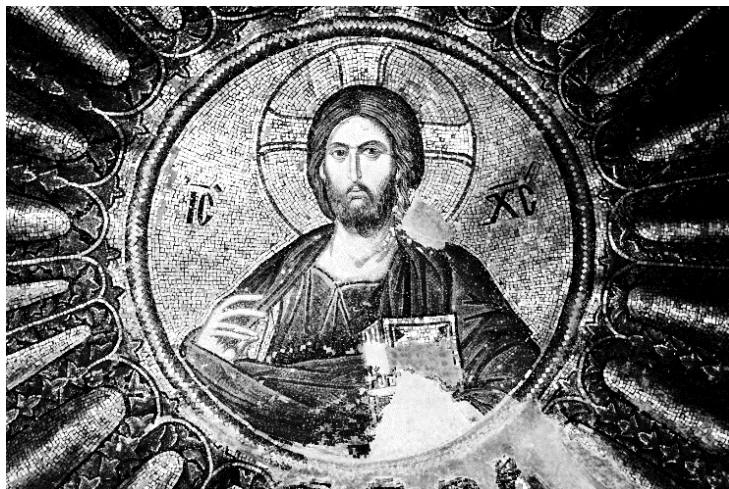
Сходження Христа до пекла Візантія

Царство ж Небесне сигніфікувалося золотим кольором, німбами й золотими нитями в одязі святих, домінацією правого над лівим, «проривами» в пейзажному фоні, в яких відкривалося небо, та масштабом постатей – Христос чи Богоматір часто бували крупнішими й монументальнішими, ніж «земні» персонажі тощо. Велике значення мала й символіка числа. Наприклад, парність (Петро й Павло, свв. Сергій і Вакх, свв. Борис та Гліб тощо) символізувала згоду й зняття будь-яких протиріч (так, ранні християни спочатку орієнтувалися або на збереження юдейської релігійної традиції – апостол Петро, або на відкидання її – апостол Павло, й навіть визначали себе «я – петрів, я – павлів»); Церква встановила спільне свято й спільну ікону обох, щоб підкреслити незначність цих розбіжностей); троїчність постатей (Богоматір та Іван Богослов біля Розп'ятого, Христос з Богоматір'ю та Іваном Хрестителем, святителі Василь Великий, Іван Золотоустий та Григорій Богослов тощо) відбивала ідею Життєдайної Трійці. Це т. зв. потрійні (polyptych) та диптичні ікони. У такий спосіб гармонізувалася картина світу, й симультанне поєднання в просторі одного зображення різних індивідуальностей з різними біографіями та життєвими долями.



Свв. Петро й Павло Христос із Богоматір'ю. Три святителі та Іван Хреститель
(т. зв. Деїсус)

Специфічне семантичне навантаження мала символіка кола як образа досконалого й самоцінного буття, в якому проявляються риси Вічності й щезає все земне й тимчасове. Так, у центральному куполі храму часто вміщувалися зображення Христа Вседержителя (Пантократора), який, за богословським поглядом, був не лише – тимчасово – людиною, а й тим Передвічним Словом Божим, яке створило матеріальний всесвіт.



Христос Пантократор
Мозаїка монастиря Хора в
Константинополі (XIV ст.)

Симультанізм виразно проявляється і у деяких представників Відродження, як, наприклад, у Мазаччо, котрий виразно наслідує традиції безперервного наративу (continuous narrative), успадковані від Середньовіччя. Так, його «Чудо зі статиром» композиційно об'єднує три різночасових епізоди з Євангелія від Марка, кожен з яких оповідає частину історії: у центрі – Христос, що наказує апостолу Петру зловити рибу й витягти з неї статир для сплати податків, зліва – Петро, що вже виконує цю дію, а справа – знову Петро, який віддає знайдену монету збирачеві податків. Мазаччо вдається зберегти логіку оповіді при тому, що всі події відбуваються ніби синхронно й у межах однієї картини.



Мазаччо. Чудо зі статиром

Традицію подібної симультанної нарації нерідко використовують представники Північного Відродження. Так, картина Пітера Брейгеля Старшого «Притча про сіяча» на перший погляд є просто пейзажем із селянином, але якщо уважно придивитися до деталей, то на задньому плані звертає на себе увагу натовп, в який ніби вривається човен (саме до нього звідусіль біжать люди). Ця сцена є прозорою алюзією на сцену з Євангелія від Марка, коли Христос на березі проповідував людям, і перша його притча була про сіяча. Саме фігуру сіяча глядач і бачить на першому плані.



Пітер Брейгель Старший.
Притча про сіяча

Це не єдиний приклад із творчості Брейгеля Старшого. Цікавою з точки зору нашої тематики є також його картина «Elck (Кожний)», що зображує одну й ту само людину в різних обставинах. Ці варіації одного і того ж персонажа в умовному середовищі можна назвати візуальною метафорою людського існування у пошуках сенсу й відповіді на екзистенційні питання.

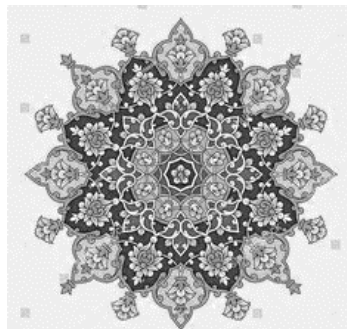
Є. Босх ще чіткіше наслідує традицію Середньовіччя. Так, його полотно «Сім смертних гріхів і чотири останніх речі» за своєю композицією дуже нагадує іконні клейма.



Босх. Сім смертних гріхів і чотири останніх речі

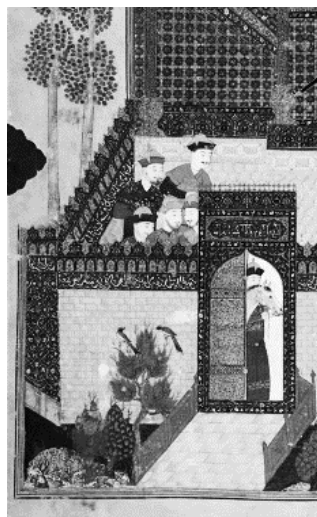
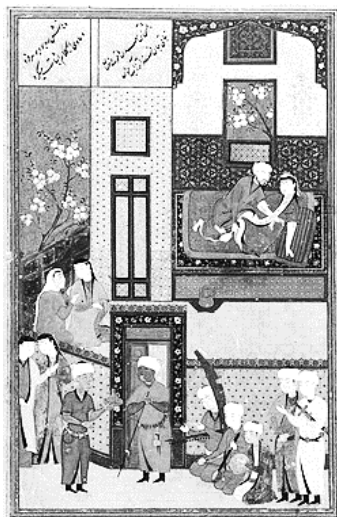
Знаменитий триптих «Сад земних насолод» не лише одномоментно подає весь шлях історії людства – від сотворення світу до есхатологічного фіналу, але кожна з панелей містить симультанну нарацію з безліччю епізодів, показаних як синхронні події. Минуле, теперішнє і майбутнє охоплюються тут поглядом художника з точки зору вічності, як це притаманно християнській аксіології.

Якщо порівняти цю складну й розгалужену систему, угрунтовану у християнській традиції, з ісламською естетикою, то насамперед треба зазначити: в ісламі взагалі, як і в Старому Завіті, заборонено зображення речей фізично-тілесного світу, й образотворче мистецтво нечасто порушувало це табу. Геній ісламу в сфері образотворчого мистецтва проявився більше в каліграфії та орнаментатії, які сповнені метафізичного симультанізму, що постає в нескінченному повторенні геометричних мотивів (орнамент) або аятів з Корану (каліграфія). Кожен фрагмент тут є частиною величезного цілого, чим створюється ефект присутності Божества [6; 7].



Зразки ісламської каліграфії та орнаментики

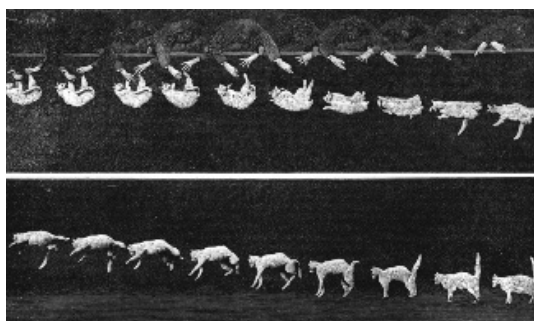
Тим не менш, у практиці перської чи турецької мініатюри достатньо поширені й фігуративні зображення. Однак вони найчастіше лише копіювали антично-християнські зразки, не замислюючись над складною філософією передачі часу засобами малярства. Наприклад, іранські мініатюристи більше любили декоративні ефекти, використовували яскраві кольори й кохалися в дрібних деталях, віддаючись пориванню до казковості й фантастичності. Композиція тут дещо наївна, відсутня перспектива, елементи пейзажу й архітектури накопчуються як у дитячому малюнку.



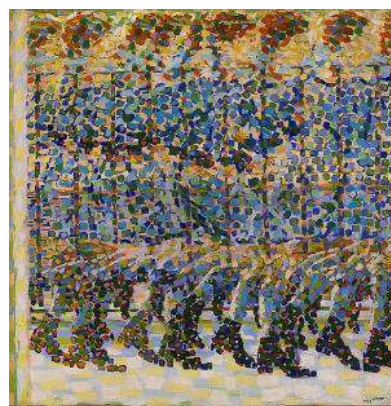
Книжкова мініатюра.
Ілюстрації до Шах-наме.
XVI ст.

Тим не менш, симультанізм тут також зустрічається. Так, наприклад, в ілюстраціях до «Хамсе» Нізамі або «Шах-наме» Фірдоусі сцени сюжетної ситуації розміщено в форматі одного малюнка: в одному місці картинки герой вершить подвиги, в другому – веде бесіду з шахом, в третьому – віддається релаксації. У сакральних текстах зустрічаються й спроби космогонічного прочитання сюжету й спроби осмислити симультанність сакрального часу. Так, у мініатюрах Міраджнаме (зображення нічного вознесіння Мухаммада до трону Аллаха), в просторі одного малюнка одночасно показані небо з його Раєм і Пеклом (за Кораном, Пекло знаходиться на небі), Пророк та ангели. Усе це кореспондує з суфійським розумінням часу як вічної миті (waqt), яку можна осягнути через споглядання [10].

Авангардне мистецтво кінця XIX – початку XX століття не лише активно використовує симультанізм у художніх практиках, але також теоретично його обґрунтовує (насамперед, у численних маніфестах футуристів), що обумовлено відкриттям фотографії та кінематографу. Митці захоплювалися хронофотографією, яка послідовно записувала фази руху об'єкту через рівні проміжки часу. Це створювало ілюзію руху в одному кадрі. І експерименти художників-футуристів нерідко дуже подібні до хронофотографії.



Е.-Ж. Маре. Хронофотографія, що
демонструє вміння кішки приземлятися на
чотири лапи з переворотом на 180 о



Дж. Балла.
Дівчинка, що біжить по балкону

Добре відомі й неодноразово проаналізовані у науковій літературі спроби симультанізму у футуризмі [5; 12], тому не зупиняємося на них детально, наголошуючи лише на тому, що футуристи зробили симультанізм одним із фундаментальних естетичних постулатів, і він тут наявний у різних видах мистецтва. Пригадаємо репрезентативні приклади. У живописі: Дж. Балла «Швидкість автомобіля», у музиці – сонохроматоскоп Л. Руссоло, у літературі – поезомалюнки та каблеопоеми М. Семенка тощо. Окремо згадаємо цікаві експерименти з симультанізмом у скульптурі, що нечасто трапляється. Наприклад, У. Боччоні поставив собі творче завдання передати переміщення предмету у просторі.



У. Боччоні. Розвиток пляшки у просторі

Утім, адаптація прийому симультанізму в експериментальному мистецтві XX століття справляє відчуття не стільки «новизни», скільки архаїзації. Творчість Р. та С. Делоне, Ф. Купки, Ф. Пікаб'я, М. Дюшана начебто врівноважує шокуючі новації застосуванням емблематики давньогрецького міфу. При цьому варто відзначити роль Г. Аполлінера, автор «Бестіарію, або ж КORTEЖУ Орфея», який порівнював резонанс живопису Р. та С. Делоне та інших посткубістів, із музикою міфічного співця, що нібито міг звуками своєї ліри пересувати камені, втихомирювати море й зачаровувати флору і фауну.

«Використовуючи термін «симультанізм» для опису своїх картин, Делоне поєднали посилання на відомий текст з теорії кольору з новітніми філософськими та науковими дослідженнями сприйняття та пам'яті. Мистецтво, яке вони створили, відображало це поєднання в синтезі формальних питань та сучасної тематики» [8]. І, попри смутність та суб'єктивність визначення, термін «орфізм» навіть почав використовуватися як синонім симультанізму й абстрактного живопису взагалі. Симультанізацію активно культивують також експресіоністи й, згодом, постмодерністи.



Р. та С. Делоне Електричні призми
(спроба передати рух кольору в світлі)

Нарешті, сучасне цифрове мистецтво завдяки технологічному прориву зробило можливим, наприклад, подарувати справжній динамізм статичному живопису. І нині можна спостерігати цікаві експерименти як цифровими методами переосмислюється до-цифрове мистецтво. Наприклад, Марсель Дюшан пробував передати рух у своїй картині «Оголена, що спускається сходами», а сучасний цифровий художник Брамбілла створює відеоарт на основі картини Дюшана, «оживлюючи» персонажа картини й демонструючи рух у різні моменти часу.



М. Дюшан. Оголена, що спускається сходами

Висновки. Отож, симультанізм як спосіб візуалізації складних смислів, притаманний не лише модернізму, а й всім ідейно-естетичним системам світової культури, починаючи з палеоліту.

У мистецтві Стародавнього світу симультанізм проявлявся як вияв циклічного мислення, визначеного «наївним матеріалізмом» політеїстичних релігій, заснованих на вшануванні сил природи. Тут, особливо в суспільствах Стародавнього Сходу, домінувало тяжіння до створення символічних моделей, що втілювали уявлення про структуру та ієрархію Всесвіту. Але характерно, що на вищій точці зламу язичницького мислення – в мистецтві еллінізму, поряд зі штучною й помпезною монументалізацією, найперше ж у красному письменстві, – спостерігається тяжіння до роздробленого, позбавленого сюжетного завдання, аморфного тексту типу пастиш, що є свідомою духовної кризи й втрати поваги до традиційної аксіології.

У середньовічній же християнській образотворчій традиції, зокрема в іконі, де різні етапи події часто подані в одному візуальному полі, відбивається теологічне мислення: одночасна розгорнутість подій давала змогу бачити глибший духовний сенс, недоступний лінійній нарації. В художній мові ікони симультанізм відбиває уявлення християнського Середньовіччя про час як про моральну й есхатологічну категорію. Тут кожна мить дорогоцінна й не може бути втрачена, оскільки неухильно наближає людину до кінця часів і Страшного Суду. Цей тип мислення посилював відповідальність за вчинки у часі: кожна мить – шанс для спасіння чи втрати цього шансу, й симультанна побудова часопростору в іконі доносила цю ідею до свідомості реципієнта з максимальною експресією. Подібні явища мали місце і в мистецтві Ренесансу, насамперед коли художники зверталися до християнських сюжетів (П. Брейгель Старший «Притча про сіяча», Є. Босх «Сім смертних гріхів і чотири останніх речі», Мазаччо «Чудо зі статиром» тощо).

В ісламському ж світі присутність Божества сигніфікувалася через нескінченне повторення геометричних мотивів (орнамент) або аятів із Корану (каліграфія). Коли ж табу на зображення тут порушувалося, то малюнок, при всіх його безперечних художніх якостях, найчастіше являв собою наївну копію з західних християнських зразків і тут копіювалися й прийоми одночасного зображення подій в рамках одного тексту.

У XX столітті до прийому симультанізації, як способу передачі внутрішнього стану, часу, пам'яті, звертаються авангардисти, а згодом – постмодерністи, що інколи об'єднується суб'єктивним терміном Г. Аполлінера «орфєїзм». Тут особливо варто відзначити художні експерименти футуристів, які зробили симультанізм одним із найважливіших художньо-естетичних принципів й намагалися впровадити його в усі види мистецтва: живопис, музику, літературу, скульптуру тощо (Дж. Балла, Л. Руссо, У. Боччони, М. Семенко тощо).

Нові можливості відкриваються симультанізму завдяки цифровим технологіям, які дозволяють будь-який вид мистецтва зробити динамічним (експерименти Брамбілли на основі картини Дюшана тощо).

Отже, симультанне мислення свідчить про здатність культури об'єднувати множинні пласти реальності в одному візуальному акті – і є одним із ключових сегментів до осмислення трансісторичних та аксіологічних кодів у мистецтві.

Перспективи подальших досліджень полягають у більш розгорнутому та поглибленому аналізі руху образотворчої культури людства (зокрема української спадщини), яка відбиває прагнення людства зрозуміти природу та спрямованість часу і його багатовимірність. Явище симультанізму, завдяки якому навіть статичні мистецтва можуть ставати динамічними, все ще залишається майже непоміченим, хоча воно доволі поширене в практиці різних напрямів та стилів.

Список використаної літератури:

1. Бульнуа О. Що нового? Середньовіччя. *Філософська думка*. 2010. № 1. С. 114–136.
2. Гошчичка Т. Символ дерева у світових міфологіях та міфологема світового дерева (у порівняльному контексті та на прикладі традиційної культури українських Карпат). *Народознавчі зошити*. 2019. № 3 (147). С. 622–640.
3. Федорук В. Категорії часу та простору в мистецтві живопису: теоретичні аспекти. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2013. Вип. 23. С. 57–65.
4. Andrews L. *Story and Space in Renaissance Art*. Cambridge; NY : Cambridge University Press, 1995. 188 p.
5. Antliff M. The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space. *The Art Bulletin*. 2000. № 82 (4). P. 720–733.
6. Baer E. *Islamic Ornament*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. 248 p.
7. Blair S. S., Bloom J. M. *The Art and Architecture of Islam, 1250–1800*. London : Yale University Press, 1994. 336 p.
8. Cramer Ch., Grant K. Simultanism: Robert Delaunay. [Електронний ресурс]. URL: <https://surl.li/jbqhgv>. Дата звернення: 29.07.25.
9. D'Emilio J. Looking Eastward, The Story of Noe at Monreale Cathedral. *Studies in celebration of the eighteenth anniversary of the Index of Christian Art*. Princeton: Princeton University Press, 1999. P. 135–150.
10. Grabar O. *The Formation of Islamic Art*. Revised and enlarged edition. New Haven; London : Yale University Press, 1987. 232 p.
11. Kessler H. L. *Studies in Pictorial Narrative*. London : London Pindar Press. 1994. 582 p.
12. Poggi C. *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*. Princeton; Oxford : Princeton University Press, 2009. 374 p.

References

1. Bulnua O. What is New? The Middle Ages. *Filosofska dumka*. 2010. № 1. S. 114–136.
2. Hoshchitska T. The Symbol of the Tree in World Mythologies and the Mythologeme of the World Tree (in a Comparative Context and on the Example of the Traditional Culture of the Ukrainian Carpathians). *Narodoznavchi zoshyty* 2019. № 3 (147). S. 622–640.

3. Fedoruk V. Categories of Time and Space in the Art of Painting: Theoretical Aspects. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. 2013. № 23. S. 57–65.
4. Andrews L. Story and Space in Renaissance Art. Cambridge; NY: Cambridge University Press, 1995. 188 p.
5. Antliff M. The Fourth Dimension and Futurism : A Politicized Space. *The Art Bulletin*. 2000. № 82 (4). P. 720–733.
6. Baer E. Islamic Ornament. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998. 248 p.
7. Blair S. S., Bloom J. M. The Art and Architecture of Islam, 1250–1800. London : Yale University Press, 1994. 336 p.
8. Cramer Ch., Grant K. Simultanism: Robert Delaunay [Elektronnyi resurs]. URL: <https://surl.li/jbqhgfv>. Data zvernennia: 29.07.25.
9. D'Emilio J. Looking Eastward, The Story of Noe at Monreale Cathedral. Studies in celebration of the eighteenth anniversary of the Index of Christian Art. Princeton : Princeton University Press, 1999. P. 135-150.
10. Grabar O. The Formation of Islamic Art. Revised and enlarged edition. New Haven; London : Yale University Press, 1987. 232 p.
11. Kessler H. L. Studies in Pictorial Narrative. London : London Pindar Press. 1994. 582 p.
12. Poggi C. Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism. Princeton; Oxford : Princeton University Press, 2009. 374 p.

UDC 008:7.01

**SIMULTANISM AND AXIOLOGICAL DIMENSIONS OF FINE ART:
A TRANSISTORICAL PERSPECTIVE**

Relevance of the problem. Simultanism is usually interpreted as a technique of avant-garde art, and only some of its aspects have attracted scholarly attention. However, the author demonstrates that simultanism, as a principle of artistic thinking, is not limited to the art of the early twentieth century but is manifested throughout the entire history of culture – from prehistoric cave paintings to digital art. Its study reveals persistent patterns by which artists have sought to convey the simultaneity of events, the multiplicity of viewpoints, and the unity of space and time within a single work. The analysis of simultanism not only highlights the continuity of artistic forms and shows how modes of representing a dynamic world have evolved across historical epochs, but also reflects the axiological systems of each era. This article represents the first attempt at a systematic examination of simultanism.

Research methodology. The study employs an interdisciplinary approach combining historical-cultural, comparative, and hermeneutic analysis. It applies principles of cultural interpretation of art, enabling a comparative examination of archaic, classical, medieval, Renaissance, and modern examples to demonstrate the universality of the simultanist principle.

Scientific novelty. The article offers the first comprehensive account of simultanism as a pervasive phenomenon of artistic culture that cannot be reduced merely to an avant-garde technique. The author shows that simultaneity was inherent in art long before its conceptualization in the works of Robert Delaunay and Guillaume Apollinaire. An original typology of simultanist manifestations is proposed, their links with other aesthetic strategies are revealed, and their role as a universal category of artistic thought – reflecting culture's aspiration to embrace multidimensional reality synchronically – is substantiated.

Practical significance. The findings can be used in teaching art history and aesthetics to analyze methods of representing time and space. The material contributes to a deeper understanding of the continuity of artistic forms, the preparation of synthetic academic courses, and the development of interdisciplinary research in the field of art theory.

Key words: simultanism, intermediality, chronotope, continuous narrative, axiology.

Матеріал надійшов до редакції 17.08.2025
Отримано після доопрацювання 18.09.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Ганна БІТАЄВА – молодший науковий співробітник
відділу культурних стратегій, ініціатив і технологій,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної
академії мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0003-4551-1325>
anna.bitaieva@gmail.com

Hanna BITAIEVA—Junior Research Fellow, Department
of Cultural Strategies, Initiatives, and Technologies,
Institute of Contemporary Art Problems, National
Academy of Arts of Ukraine

**PART XIV. TMEMORY ON THE WALLS : MURALS AS A TOOL FOR COLLECTIVE MEMORY AND IDENTITY
IN UKRAINIAN AND GLOBAL CONTEXTS**

This article examines the use of murals as a tool for shaping collective memory and identity. It analyzes how wall paintings in public spaces have historically and contemporarily been employed to commemorate events, express group identity, and influence social narratives. Drawing on examples from Ukrainian mural art as well as cases from Germany, Ireland, Mexico, and other countries, the study explores the functions of murals in preserving or contesting historical memory and in constructing national or shared identities, thereby shaping public perceptions of the past. The research is grounded in theories of collective memory (M. Halbwachs, P. Nora) and «imagined communities» (B. Anderson), and integrates findings from both Ukrainian and international scholarship. The results indicate that murals function as visual «sites of memory» capable of uniting communities around shared experiences or, conversely, of becoming discursive arenas of memory politics in polarized societies. The article also addresses the challenges of integrating murals from the totalitarian era into contemporary national cultural heritage. The conclusion emphasizes the significance of murals as an accessible and powerful form of commemorative practice that impacts memory politics and identity development, while also outlining directions for future research in this field.

Key words: murals; collective memory; identity; commemorative practices; public art.

Problem Statement. Contemporary society is witnessing an intensified engagement with the past – what has been termed the «memory boom» – manifested in a proliferation of commemorative practices and objects increasingly employed to collectively honor historical events and figures. The core issue explored in this study concerns how murals, as a form of public art, contribute to the construction of collective memory and the formation of group identity. On one hand, murals transform urban spaces into open-air memory archives, visually recording events of communal significance. On the other hand, they themselves often become subjects of public debate and contention: different social groups may interpret their artistic content differently, thereby generating divergent intertextual readings that reflect consensus or dissent regarding the narratives embedded in these artworks. This raises a set of systemic and complex questions: How exactly do wall paintings serve as carriers of collective memory? What role do they play in reinforcing or reconstructing group identity? What challenges emerge when murals are incorporated into official memory politics?

Equally pressing is the question of the fate of ideologically charged murals from previous eras: should they be preserved as part of historical heritage, or removed from public view due to their propagandistic nature? Identifying and analyzing these discursive dimensions has both theoretical significance – for advancing the framework of memory studies and public history – and practical implications – for developing balanced commemorative strategies in societies undergoing re-evaluations of their historical past.

Analysis of Previous Research and Publications. The theoretical foundation of this study is grounded in both classical and contemporary scholarship in the fields of memory studies and national identity. A key conceptual basis is Maurice Halbwachs' theory of collective memory, which emphasizes its social nature and its connection to material and spatial «frameworks» (Halbwachs, 1992). Similarly, Pierre Nora's concept of symbolic «sites of memory» highlights spaces where communal values and memories are concentrated and preserved (Nora, 2005). In parallel, Benedict Anderson (2001) defines the nation as an «imagined community» constructed through shared narratives and symbolic representations, among which visual artistic objects – such as murals – play a pivotal role.

Ukrainian scholars have significantly deepened the understanding of the interrelation between memory and identity. For instance, A. Kyrydon (2021) stresses the importance of commemorative practices in the construction of collective identities, while Y. Hrytsak and O. Komarov (2021) analyze the formation of contemporary Ukrainian national identity within a broader historical and cultural context. Additionally, M. Stepiko (2019) conceptualizes identity as a complex socio-cultural phenomenon integrating both ethnic and civic components.

In terms of murals as instruments of memory and identity, this subject remains at an early stage of academic development in Ukrainian scholarship. Meanwhile, international studies have already outlined key directions for exploring this phenomenon. Bill Rolston (2010), for example, offers a detailed analysis of the role of political murals in Northern Ireland in shaping localized memories and identities during and after the «Troubles». Anna Krzywik (2021) highlights the function of murals as «memory carriers» in contemporary urban settings, particularly in post-conflict societies. E. L. Leahy (2024) investigates the dynamics of political and protest murals in Ukraine following the events of 2014, demonstrating

their role in shaping new symbolic and identity-related markers. Similarly, Alice Mee (2024) addresses murals within the post-Soviet space, interpreting them as instruments in the struggle over memory and the symbolic urban landscape.

Nevertheless, empirical studies concerning the reception of murals among different social groups remain underrepresented in the Ukrainian academic discourse. A notable exception is the work by N. Provotar, Y. Olihevska, K. Mezentsseva, and K. Kravchenko (2021), which reveals generational differences in the perception of mural art in Ukrainian cities, thus underscoring the need for audience-sensitive approaches.

In sum, despite a robust theoretical corpus, there is a clear need within Ukrainian scholarly literature for a more in-depth examination of murals as tools of commemoration and their role in shaping collective memories and identities. There is also an urgent demand for expanding empirical research in this area. These gaps underscore the relevance and promise of further academic inquiries aimed at comprehensively understanding the socio-cultural potential of murals in both contemporary Ukrainian and global contexts.

Research Significance. In recent decades, global humanities have witnessed what is commonly referred to as a «memory boom», characterized by an intensified focus on collective memory. In Ukraine, this trend has become particularly pronounced following the 2014 Revolution of Dignity and the ongoing Russo-Ukrainian War, both of which have catalyzed a profound reassessment of the past and the formation of a new national identity. Processes of decommunization and decolonization have become integral to state policy, prompting the search for new modes of commemoration in public space. One of the most notable manifestations of this process is the proliferation of murals – large-scale wall paintings that transform urban environments into visual «sites of memory». Initially mostly decorative, murals have acquired strong patriotic and memorial functions since 2014. Hundreds of murals have appeared in Ukrainian cities honoring the heroes of the Maidan, soldiers of the Russo-Ukrainian War, as well as historical figures and national symbols aimed at constructing new images of Ukrainian identity.

Despite their visibility and popularity, murals remain insufficiently studied within Ukrainian memory studies. There exists a significant scholarly gap in understanding the function of murals as instruments of collective memory and identity, particularly in the context of contemporary challenges. The rapid spread of murals has also highlighted the urgent need to develop effective cultural policies for their creation and integration into the urban fabric. Therefore, the relevance of this research stems both from global trends in commemorative practices and from pressing societal and institutional demands in Ukraine. Investigating murals as a vital contemporary tool in shaping collective memory and identity enables a deeper understanding of their sociocultural potential and contributes to the formulation of cultural policy recommendations – factors that define the timeliness and importance of this study.

Research Aim. The aim of this research is to analyze the role of murals as instruments in the formation of collective memory and identity, to determine the mechanisms through which they influence social narratives, and to examine how wall paintings construct or contest historical memory, based on both Ukrainian and international examples.

Research Objectives. To achieve this aim, the study will address the following objectives:

- To identify the historical preconditions and the evolution of wall painting functions as a social phenomenon – from its early manifestations to contemporary street art;
- To analyze the commemorative functions of murals and their role in shaping collective memory, and to clarify the mechanisms by which murals embed images of the past in collective consciousness;
- To explore the role of murals in constructing collective identities (national, local, etc.), and to demonstrate how street art fosters the consolidation of shared values and communal symbols;
- To characterize the perception of murals among different social groups and assess their influence on public opinion, with particular attention to generational, community-based, and institutional divergences in interpretation;
- To study the international context of using murals in the domain of memory and identity-comparing Ukraine's experience with that of other countries (e. g., Germany, Ireland, Mexico), and to identify common trends and distinctive features;
- To examine the challenges of preserving or transforming totalitarian monumental heritage (e.g., Soviet or other ideologically charged murals) in the contemporary urban landscape, and to outline possible approaches to integrating such heritage into a modern culture of memory.

Results and Discussion. Wall painting has accompanied humanity since prehistoric times – ranging from cave art to the frescoes of medieval churches. However, the social functions of murals have undergone significant transformations across different historical periods. In traditional societies, wall paintings were primarily sacral and didactic in nature: religious frescoes and icons adorning church walls served as a «Bible for the illiterate», anchoring fundamental values and narratives within the collective consciousness. In contrast, during the 20th century – coinciding with the rise of mass politics and nation-states – murals acquired distinctly ideological and political functions.

A turning point came with the Mexican Revolution (1910–1920) and the subsequent flourishing of Mexican muralism, where the mural emerged for the first time as a deliberate instrument of state memory policy and identity-building. The government commissioned artists such as Diego Rivera, David Siqueiros, and José Clemente Orozco to create massive frescoes on public buildings in order to «express a unified national consciousness» and unite the population around a shared historical narrative (Blackwell, 2025). These monumental wall paintings depicted key events and heroes of Mexican history, indigenous heritage, and revolutionary scenes – consciously designed to inscribe the new national myth into collective memory.

In Europe and the broader interwar world, mural art was likewise harnessed for propaganda and the ideological formation of the «new man». Totalitarian regimes frequently employed monumental art: in the Soviet Union of the 1930

s, public building façades were adorned with mosaics and panels glorifying socialist realist imagery-workers, kolkhoz women, Red Army commanders. These images were part of an official visual language intended to instill the collective ideology into public consciousness. L. Bachinska (2018) emphasizes that Soviet monumental murals and mosaics often relied on familiar folk symbols and ornamentation, making propagandistic content more relatable and intelligible to the general population. In essence, they functioned as visual «frameworks of memory», embedding official historical narratives of a «glorious past and radiant future» in accordance with Soviet political canons. Meanwhile, in Nazi Germany, monumental art adopted a strict neoclassical style and mythological motifs intended to instill the grandeur of the Aryan race. Although large-scale mural projects were less common than in the USSR, emphasis was placed on architecture and sculpture as primary media of memory associated with the envisioned «Thousand-Year Reich».

Following World War II, mural art acquired new meanings and functions in the context of civil movements and conflicts in the second half of the twentieth century. The 1960s and 1970s saw a surge in street art and graffiti across Western Europe and the United States, often linked to countercultural and protest movements. Murals became a sort of «newspaper on the wall» for movements advocating civil rights, anti-Vietnam War protests, and minority rights. A striking example is Northern Ireland, where beginning in the late 1960s, both Catholic and Protestant communities began painting the walls of their neighborhoods with politically charged images – from portraits of fallen IRA fighters to depictions of King William of Orange. These murals were grassroots expressions of communal memory and identity, marking territory and affirming narratives specific to each community. As Rolston (2010) notes, the murals in Belfast and Derry emerged spontaneously as commemorative markers «for one's own», while simultaneously delineating «our» space from that of the «other».

In the same decades, African American muralism developed in the United States. Communities in Black urban neighborhoods produced vivid wall paintings celebrating civil rights leaders such as Martin Luther King Jr., as well as heroes from sports and music. These murals affirmed pride in ethnic identity and commemorated painful historical episodes – such as slavery and the civil rights struggle – thus strengthening collective memory.

Overall, the historical evolution of mural functions reveals a shift from sacral-educational imagery to a modern political instrument, and further toward a postmodern medium of civic resistance and dialogic communication. By the late twentieth century, the mural had firmly established itself as a symbolic and multifunctional element of the urban cultural landscape – capable not only of aesthetically transforming public space but also of performing vital sociocultural roles.

Murals have come to function as distinctive visual markers of memory, serving as communal channels of communication and carriers of ideological, political, and social narratives. Mural painting effectively mirrors urban sentiments, represents shared experiences, and commemorates the historical traumas of communities – thus transforming into open-air «archives of memory». This multilayered socio-historical context provides the essential foundation for a comprehensive analysis of contemporary mural functions as tools for shaping and transmitting collective memory within society.

Collective memory, as defined by Maurice Halbwachs, is constructed within the framework of social groups and is closely linked to spatial environments and material carriers (Halbwachs, 1992). Urban public space, saturated with commemorative objects, provides the very «frameworks» through which a community recalls its past. In this context, murals serve as potent carriers of collective memory, inscribing onto the façades of everyday buildings the events and figures that are meaningful to a particular group's historical experience. As Pierre Nora emphasized, contemporary memory culture is increasingly concentrated in symbolic loci – «sites where memory crystallizes and secretes itself» (Nora, 2005). A wall painting can thus become an immediate memorial site: a residential wall or fence adorned with a depiction of a tragic historical episode may attain sacral significance in the collective imagination of the community, thereby transforming into a local memorial.

Scholars have recognized the high efficacy of murals in commemorative processes. According to A. Krzywik's research, wall paintings are among the most popular methods of presenting the past within contemporary urban public spaces because they are able to «capture» collective memories and render them visible to a broad audience (Krzywik, 2021). Unlike traditional monuments, murals are often initiated by ordinary citizens or local communities themselves, which means they reflect «living memory» from below, rather than merely reproducing top-down official historical narratives. Consequently, murals can emerge relatively quickly – often shortly after the commemorated event has occurred – thus assuming the role of grassroots memorials.

A striking example is provided by Ukrainian muralism, particularly following the tragic events of the 2014 Revolution of Dignity. In the aftermath, numerous murals honoring the heroes of the «Heavenly Hundred» rapidly appeared across Kyiv. One of the most iconic examples is the mural depicting Serhiy Nihoyan, the first protester killed during the Maidan uprising. As noted by Mee (2024), «it is symbolically significant that this mural is located near the official Memorial to the Heroes of the Heavenly Hundred, as it appears to extend that monument by transferring the image of the hero from stone to the everyday environment of an urban wall». This mural has come to function as a popular shrine: passersby stop before it, leave flowers, and recall the events of the winter of 2014. Similar projects have emerged in other Ukrainian cities, often dedicated to soldiers who died in the Russo-Ukrainian War. These murals are frequently placed on the walls of schools where the fallen once studied or on the buildings where they lived, serving as lasting reminders of their sacrifice.

The mechanism through which murals operate as memory devices is closely connected to their emotional and visual impact. Large, easily recognizable images – portraits, battle scenes, or symbolic compositions – become etched in the collective consciousness far more strongly than written texts or oral stories. Murals appeal directly to visual memory: as individuals pass by the same wall paintings day after day, they inevitably internalize the historical message embedded in the artist's vision. In this way, the constant visual presence of historical narratives in everyday life helps solidify specific images of the past in popular memory.

Part XIV. MEMORY ON THE WALLS : MURALS AS A TOOL FOR COLLECTIVE MEMORY AND IDENTITY IN UKRAINIAN AND GLOBAL CONTEXTS

It is important to emphasize that murals not only commemorate but also challenge the process of forgetting. They often appear in places where official historical policy seeks to obscure or marginalize particular events. In such instances, the mural acts as an act of memory in defiance of erasure. For example, in Latin American countries, community murals have frequently been dedicated to the victims of authoritarian regimes and the «disappeared» – those whom the state aimed to erase from public consciousness. Through vivid public imagery, activists brought these individuals back into communal visibility, materializing the memory of their lives and losses. Similar phenomena can be observed in post-Soviet contexts, where contemporary murals often address subjects long suppressed by Soviet propaganda, such as the Holodomor, political repressions, or the history of the dissident movement. Thus, as a flexible socio-artistic instrument, mural painting is capable of both reinforcing official memory and contesting it by offering alternative «memory maps».

In conclusion, murals play a crucial role in the realm of collective memory through the realization of several interrelated functions. These include:

- The commemorative function, which involves the visual preservation of significant historical events, heroic figures, or tragic past episodes;
- The informational and educational function, which disseminates historical knowledge to wide audiences in an emotionally resonant and accessible visual form;
- The social-consolidation function, manifested in the mural's capacity to unite communities around shared values and commemorative practices.

By inscribing memory into everyday urban space, murals manifest it in vivid, easily recognizable images that become embedded in the popular imagination. In doing so, they ensure a degree of continuity of historical traditions, support their reinterpretation, and generate new meanings in response to contemporary sociopolitical challenges.

Collective memory and identity are deeply interlinked: a community's identity is largely formed through shared representations of the past, which are reinforced and transmitted via various cultural instruments. Among these, murals occupy a distinctive position as both social and artistic tools of influence. They often serve as visual chronicles, fixing in the urban landscape the key events and symbolic figures that define a community's collective, national, and local identity.

This mechanism is well explained by Benedict Anderson's concept of the «imagined community», in which he argues that «members of a nation, even without knowing each other personally, feel a sense of unity through shared symbolic images and narratives» (Anderson, 2001). In this context, murals function as a powerful means of communication. Similar or thematically connected murals appearing across different cities and regions create a shared symbolic language that binds disparate communities into a unified whole. Through this visual communication, individuals begin to perceive themselves as part of a larger collective that jointly remembers, honors, and interprets its past.

Globally, murals have become a significant means of expressing and solidifying diverse – often contested – identities, particularly in contexts of conflict or social polarization. A compelling example is the case of Northern Ireland, where two communities with fundamentally different national identities – Irish and British – have for decades embedded their respective historical narratives into large-scale wall paintings, engaging in a kind of symbolic struggle for influence over the public consciousness. In the Catholic neighborhoods of Belfast, murals commonly depict Celtic warriors, portraits of independence fighters such as Patrick Pearse and Bobby Sands, and Irish national flags, visually recalling events like the 1916 Easter Rising, the Great Famine of the 1840 s, and the struggle of the Irish Republican Army. In contrast, Protestant districts feature entirely different visual codes: Union Jacks, portraits of Queen Elizabeth II and King William III, and scenes from the Battle of the Boyne (1690), all communicating loyalty to the British monarchy and the memory of the Glorious Revolution. These visual expressions of identity have become so entrenched in the local cultural landscape that, even after the 1998 Good Friday Agreement, many of these murals were preserved as cultural heritage, although some are now being gradually replaced by more neutral, universally acceptable themes (Mee, 2024).

A similar phenomenon is observable in the Balkans – particularly in Bosnia and Herzegovina – where Croatian, Serbian, and Bosniak communities actively use murals featuring portraits of their military commanders and national heroes to mark and affirm territorial and cultural identities.

In Ukraine, this process has intensified notably since the events of 2014. The period of active rethinking of Ukrainian history and identity – marked by efforts to distance the national narrative from colonial and Soviet frameworks – has coincided with the rapid emergence of patriotic murals (Leahy, 2024). In Kyiv, Odesa, Kharkiv, and numerous other Ukrainian cities, large-scale wall paintings have been created featuring prominent cultural and historical figures – such as Taras Shevchenko, Prince Volodymyr, heroes of the national liberation struggles, and contemporary defenders of Ukraine. One notable example is the mural *Kobzar* in Kharkiv, painted in 2015. Through its modern visual style, the image of Taras Shevchenko is reimagined as a symbol of national cultural identity in a city that had long experienced intense Russification. These murals now function not only as aesthetic components of the urban space but also as powerful visual markers of a new Ukrainian identity, one built on historical continuity with Kyivan Rus', the Cossack era, national liberation movements, and present-day events – while clearly rejecting Soviet and Russian ideological legacies (Mee, 2024).

Through mural art, contemporary Ukrainians are responding to the fundamental question of identity: who they are today and how their historical narrative diverges from those imposed by hostile forces seeking to erase or distort it. In this sense, murals globally are not merely decorative or aesthetic objects, but potent instruments of self-identification. They communicate and consolidate within collective consciousness the historical narratives and value systems that define and unify communities.

Identity formation is shaped not only by national but also by local narratives embedded in murals, enabling wall paintings

to convey uniqueness, history, and symbolic branding. A prominent example is post-reunification Berlin, where the authorities transformed remnants of the Berlin Wall into the East Side Gallery, an open-air mural exhibition. Artists from various countries created paintings on fragments of the Wall dedicated to themes of freedom, peace, and unity. This project not only commemorated the overcoming of Germany's division but also became a key component of Berlin's new identity – as an open, creative city that redefined a symbol of oppression into a space for artistic experimentation. Another illustrative case is Mexico City, which is culturally identified through the monumental murals of Rivera and Siqueiros, now regarded as national treasures. Similarly, the city of Oaxaca is internationally recognized for its contemporary political murals advocating for the rights of Indigenous peoples. These examples demonstrate how murals can simultaneously support both macro-identities (national) and micro-identities (local, urban, communal).

In the Ukrainian context, the process of national identity formation through mural imagery is closely intertwined with the strengthening of civic consciousness. Contemporary wall paintings in Ukraine not only depict ethnic symbols and historical episodes but also engage actively with universal and civic values such as freedom, dignity, solidarity, and unity. Numerous Ukrainian mural projects – unified by national symbolism – present visual images that embody the idea of an integrated and inclusive Ukrainian political nation, one that embraces «Ukrainians of all ethnicities». In this narrative, diversity becomes a resource for unity, while the shared memory of the Maidan and the ongoing struggle against Russian aggression serve as foundational pillars for the future. As O. Komarov observes, «only a shared vision of the future can unite Ukrainians into a single political nation, and the interpretation of the historical past is a necessary precondition for constructing such a unifying vision» (Hrytsak & Komarov, 2021). Thus, murals that blend historical narratives with contemporary themes of modernization and transformation play a powerful role in consolidating society around a positive and productive collective identity.

Accordingly, murals contribute to identity formation on multiple levels:

- National, by contributing to the construction of a common pantheon of heroes and central historical narratives;
- Local, by affirming the uniqueness and distinctiveness of specific communities or cities;
- Value-based, by embodying shared ethical ideals that can unify diverse population groups.

The visual articulation of these dimensions on familiar urban walls creates a sense of belonging to a «living history», reinforcing social cohesion through shared symbolic experience.

Although murals are powerful conveyors of meaning, their reception is not homogeneous – it varies according to the audience. Different social and demographic groups may interpret the same mural differently, imbuing it with their own meanings or even rejecting it entirely. A study of murals in Kyiv revealed that younger individuals are generally more receptive to murals with patriotic and social themes, whereas older generations may react with skepticism or indifference. This finding indicates that generational factors play a critical role in shaping attitudes toward street art (Provotar, Olihevska, Mezentsev & Kravchenko, 2021).

Younger generations, raised in the era of open information access and internet-driven visual culture, are typically more open to street art and more adept at «reading» the visual language of murals. For them, wall paintings are often perceived as an organic element of the urban environment and as a form of communal self-expression. In contrast, older generations – particularly those socialized in eras when street art did not exist – may regard murals with suspicion, perceiving them as alien or even as acts of vandalism, especially when the aesthetic leans toward graffiti. For example, in many post-Soviet cities, older residents are more likely to express discontent with murals, in contrast to the more favorable or neutral responses from younger demographics.

Thus, the significance of a mural in shaping memory and identity may not be fully realized if certain segments of the audience reject or ignore it. Effective identity-building through public art requires not only powerful imagery and symbolic content but also a receptive audience capable of engaging with its meaning.

A mural that conveys an explicit political message will inevitably provoke polarized responses from different social groups. What one community may perceive as an act of honoring a national hero may be interpreted by another as the glorification of a figure that contradicts their historical narrative or cultural values. For instance, wall paintings depicting Stepan Bandera or Roman Shukhevych – figures of the Ukrainian national movement – are widely regarded in Western Ukrainian cities as tributes to independence fighters and thus as reinforcements of national identity. However, in Eastern regions, such images may trigger negative reactions, including acts of vandalism. For example, in Kharkiv in 2017, several instances of deliberate defacement of murals featuring Bandera were documented. As S. Atamas notes, «symbolism and symbolic expressions are often subject to individualized interpretations, which significantly influence perception and may distort or even reject their intended value within mass consciousness» (Atamas, 2024, p. 16). Similarly, the political symbolism of murals is subject to varying interpretations depending on the viewer's ideological stance, underscoring the importance of context and personal convictions in how mural art is received. In general, the perception of a mural's ideological content is shaped by the historical narratives embraced by a given social group. Collective memory in society is rarely homogeneous, and murals often serve to surface these underlying memory debates.

A mural project realized in a specific urban locality may hold special significance for its residents – honoring «their» people or events. For outsiders, however, the depicted content may seem obscure or emotionally unengaging. For example, in a small town, a mural might commemorate a beloved local doctor or teacher – a community hero. To residents, this mural becomes a source of pride and cohesion («this is our remarkable fellow citizen»), whereas for visitors, the narrative may hold little relevance. At the same time, digital technologies – particularly social media – allow global audiences to engage with murals even without being physically present.

Contemporary conflict-related murals in Ukraine – for example, satirical images about the Russo-Ukrainian War – are widely circulated online and viewed by thousands around the world (Leahy, 2024). However, their interpretation is context-

Part XIV. MEMORY ON THE WALLS : MURALS AS A TOOL FOR COLLECTIVE MEMORY AND IDENTITY IN UKRAINIAN AND GLOBAL CONTEXTS

dependent: Ukrainian audiences grasp embedded cultural codes, memes, and jokes on which many of these images are based, while international viewers may only perceive the general emotional tone or artistic aesthetics. As E. L. Leahy observes, «new murals represent a fusion of physical and digital space – their content is often inspired by viral war-related memes; these artworks, in turn, circulate among global audiences through social media» (Leahy, 2024). These «meme-based» murals are designed to resonate simultaneously with local passersby and global online spectators. This phenomenon reveals that in a world of overlapping information spheres, a single visual image can acquire diverse meanings – both local and global. For example, a Ukrainian mural depicting a farmer towing a Russian tank with a tractor may be read domestically as a symbol of resilience and grassroots resistance, while internationally it becomes a viral meme symbolizing Ukrainian wit and heroic defiance.

In academic discourse, it is also important to examine the stance of official institutions toward murals as components of the visual culture of public space. In democratic political systems, governments increasingly integrate mural art into cultural policy frameworks, recognizing its potential to enhance the symbolic landscape, foster community cohesion, and contribute to the positive image of urban environments. In such contexts, support for murals is expressed through municipal programs, festivals, and grant initiatives, indicating an institutional acknowledgment of murals as tools for open public communication.

Conversely, in autocratic regimes, the attitude toward murals is often repressive – especially when their content contradicts official ideological narratives. Murals deemed «controversial» by authorities are frequently censored, erased, or painted over by municipal services on government orders. In such environments, visual expressions are systematically destroyed, serving as a clear component of state policy aimed at suppressing opposition movements. The state's reaction to murals becomes an indicator of its recognition (or rejection) of public art as a political actor: governments may either embrace murals as a legitimized vehicle for promoting official memory or perceive them as threats to ideological control.

Nevertheless, public efforts to preserve or restore murals – through repeated repainting or symbolic protection – demonstrate their effectiveness as instruments in the «identity wars» of public space. Such civic engagement reflects a community's aspiration to maintain alternative memory narratives and solidarity, often proving more resilient than state repression. In this context, the mural emerges as a polyphonic text – its meaning interpreted in various ways by different social, cultural, and political groups. This multiplicity of interpretations requires scholarly caution and precludes any simplistic attribution of integrative or consolidative functions to mural art.

Indeed, the very polyphony of responses signals the democratic potential of murals: unlike traditional monuments, which typically communicate a top-down official discourse, murals engage in open dialogue with the audience. They provoke reactions, stimulate public discourse, and create a participatory space for the collective reflection on the past, identity, and shared values.

The practice of employing mural painting as a medium for inscribing collective memory and identity is widespread across many countries and is by no means unique to Ukraine. A striking example of this approach is found in Germany, where attitudes toward murals have been shaped by the country's complex twentieth-century history, particularly the traumatic experiences of the two world wars and the Nazi regime. In the postwar period, German society adopted a cautious stance toward monumental art forms due to their association with the propagandistic rhetoric of the Third Reich. As a result, public space for many decades favored restrained aesthetics and a general avoidance of visually dominant expressions.

However, this attitude shifted dramatically following the fall of the Berlin Wall in 1989. The mural became a powerful symbol of a new era of national reunification. A preserved segment of the Wall was transformed into the East Side Gallery, an open-air mural exhibition featuring artworks by artists from around the world. These murals address themes of peace, freedom, the overcoming of division, and European unity. Among the most iconic works is Dmitri Vrubel's *My God, Help Me Survive This Deadly Love* (1989), also known as the «Fraternal Kiss» which portrays a famous kiss between Leonid Brezhnev and Erich Honecker. Through this artistic representation, a historical episode is transformed into a warning about the dangers of authoritarian «brotherhood». In this way, the murals of the East Side Gallery are not only aesthetic artifacts but also elements of collective memory, preserving the moment of political and ideological reconciliation in Germany.

An equally revealing example is the treatment of the monumental heritage of the former German Democratic Republic (GDR). Certain GDR-era mural mosaics were not demolished but preserved as testimonies of their time. One such example is the colorful mosaic *Unser Leben* («Our Life», 1964) on the façade of the Haus des Lehrers (House of Teachers) in Berlin. The artwork, which glorifies socialist prosperity, was not removed following reunification; instead, it was restored, and contextual explanatory plaques were added, framing it as a specimen of socialist realist art. This approach illustrates Germany's commitment to integrating totalitarian-era artifacts into contemporary cultural narratives through critical reinterpretation, rather than erasure. Exceptions do exist – explicitly propagandistic artworks were indeed dismantled – but in general, new murals in Germany increasingly serve as tools of local historical memory and intercultural dialogue. Their content spans both universal values and specific episodes of local history: Berlin features murals commemorating the Berlin Airlift of 1948; Nuremberg hosts works recalling its medieval heritage, among others.

Overall, the German approach tends to view murals primarily as works of art and tourist attractions, though in many cases they also carry commemorative functions. This multidimensionality reflects a high level of societal reflexivity and a readiness to engage with the past through visual culture.

The already mentioned case of Northern Irish political murals exemplifies both the scale and durability of this phenomenon. Researchers estimate that since the late 1970 s, over 2,000 politically themed murals have been created in Northern Ireland (Rolston, 2010). These artworks not only documented the events of the conflict known as the Troubles but also actively shaped each side's collective memory during the conflict itself. Even after the peace agreements were reached, the murals did not disappear. On the contrary, they became a recognizable part of the urban landscape, a tourist attraction, and

a subject of public dialogue. A particularly illustrative example is Belfast, where Murals Tours are now organized – guided visits during which members of different communities present «their» murals and explain their symbolic and historical meanings. What once functioned as a tool of polarization has been transformed into a means of intercultural dialogue.

At the same time, for many local communities, these murals remain markers of identity and memory: residents continue to maintain and refresh the paint on murals of particular significance, such as the portrait of Bobby Sands, an IRA leader who died during a hunger strike in 1981. It is also worth noting that government programs aimed at gradually replacing militant and confrontational imagery with more neutral symbols are implemented with care and in collaboration with local communities. This process demonstrates a persuasive example of how murals can evolve from instruments of political propaganda into vehicles of societal reconciliation – while still preserving their core function as repositories of collective memory.

In Mexico, the tradition of monumental muralism has become an integral component of national identity. The frescoes of the great masters of Mexican muralism – Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros – produced in the 1920 s and 1930 s, have become a symbolic visual chronicle of the nation. These works are not only preserved as part of Mexico's national heritage but are also studied in schools as part of the official curriculum, serving as artistic representations of Mexican history. Monumental public murals, displayed in open urban spaces, are protected by the state and serve to continuously reproduce and sustain collective memory of critical stages in national history – such as the Revolution, the colonial period, and the pre-Columbian civilizations.

At the same time, contemporary Latin America is witnessing the rise of a new wave of muralism, often referred to in scholarly discourse as independent muralism. This movement continues the aesthetic and conceptual traditions of the classical muralists but operates within renewed sociocultural frameworks. In countries that have endured authoritarian regimes – such as Argentina, Chile, and Uruguay – murals have become tools of commemoration and visual processing of traumatic historical experiences. Particularly emblematic are murals dedicated to victims of political repression and the phenomenon of the *Desaparecidos* (the «disappeared»). In Buenos Aires, for instance, one mural honors the Mothers of the Plaza de Mayo – women who, during the dictatorship, publicly searched for their abducted children. The fresco features their iconic white headscarves and scenes of protest, transforming private grief into a component of urban collective memory. These initiatives are often supported by municipal authorities as part of programs to preserve and honor historical heritage.

Thus, in Latin America, murals simultaneously serve as instruments of national identification and as carriers of traumatic memory, allowing difficult chapters of history to be artistically integrated into the contemporary urban landscape.

In many countries around the world – including those seemingly removed from political muralism—wall painting has increasingly entered the domain of collective memory, serving as a tool for historical reflection and the affirmation of identity. In the United States, the past decade has seen the growing prominence of memorial murals, particularly those addressing racial justice. Dozens of mural compositions have been dedicated to figures emblematic of contemporary American tragedy, most notably George Floyd. His portrait mural in Minneapolis became both a symbol of the mass protests of 2020 and an act of artistic commemoration. Such murals not only honor victims of police violence but also articulate a narrative of historical injustice, helping to construct a visual space for African American identity within the urban environment.

In the Republic of South Africa, following the dismantling of the apartheid regime, murals have become a kind of visual manifesto of a new era. Images of Nelson Mandela, other leaders of the liberation movement, and scenes of civil solidarity collectively form a powerful artistic matrix that supports the construction of a post-racial national identity. These artworks reinforce the idea of «unity in diversity», a core cultural paradigm in contemporary South Africa.

In Australia and Canada, murals have become a means of representing the historical trauma of Indigenous peoples, who were long marginalized in national narratives. Indigenous communities employ public painting to visualize suppressed tragedies. In Australia, for example, murals have been dedicated to the so-called «Stolen Generations» – Aboriginal children forcibly removed from their families under assimilationist policies. Similarly, in Canada, murals have been created to commemorate the victims of Indian residential schools – institutions symbolizing colonial oppression and forced cultural homogenization. These artistic practices reflect the efforts of states and communities to integrate previously silenced historical episodes into the broader framework of national memory.

As demonstrated by international experience, murals have evolved into a universal visual medium for shaping and transmitting collective memory and identity. Regardless of geographical or political context, murals engage the emotional sphere of the viewer through symbolic imagery and a visual language that is accessible to broad audiences – factors that significantly contribute to their communicative effectiveness. However, the uses and interpretations of murals vary considerably depending on a country's political regime and its culture of memory.

In democratic societies, wall paintings coexist with traditional forms of memorialization – such as museums, monuments, and archival documentation – thereby contributing to a diverse and layered commemorative landscape. Conversely, in repressive autocratic or post-totalitarian regimes, murals often take on the character of visual resistance or «subversive art», disseminating alternative memory narratives that challenge the state-sanctioned historical discourse.

For Ukraine, the study of international experience is particularly relevant in the context of forming a postcolonial memory policy. Notably, the case of Ireland – where wall art was integrated into reconciliation programs between polarized communities—may serve as a valuable model for Ukrainian initiatives in post-conflict regions. At the same time, it is essential to recognize the potential risks associated with the commercialization of memorial spaces. The phenomenon of «tourist murals» can dilute the original commemorative function of such artworks, reducing them to objects of entertainment and Instagram-driven consumption. Striking a balance between art, memory, and the aestheticization of trauma has become one of the key tasks of contemporary cultural policy, in which murals now play an increasingly prominent role.

Part XIV. MEMORY ON THE WALLS : MURALS AS A TOOL FOR COLLECTIVE MEMORY AND IDENTITY IN UKRAINIAN AND GLOBAL CONTEXTS

One of the most pressing and controversial issues within the discourse on muralism is the question of preserving wall artworks from totalitarian regimes. This pertains particularly to the many mosaics, frescoes, and panels produced during the Soviet era and other authoritarian periods, often serving explicitly propagandistic functions. Contemporary society faces a difficult dilemma: on one hand, these works constitute a part of the historical and artistic heritage; on the other, they represent ideological constructs that democratic communities are striving to disassociate from. As a result, debates oscillate between conservation (including museification and restoration) and removal or recontextualization through artistic reinterpretation.

In Ukraine, this issue gained new urgency following the adoption of the 2015 decommunization legislation. The prohibition on the public display of communist symbols extended to wall art – slogans, hammers and sickles, red stars, and similar motifs common in many monumental panels. Consequently, numerous Soviet-era mosaics were dismantled, obscured, or damaged during renovation works. However, an alternative stance has also emerged: segments of the intellectual and artistic communities advocate for preserving these objects as valuable layers of Ukraine's visual and art-historical heritage.

Arguments for preservation emphasize the artistic and cultural significance of these works. Many monumental compositions were created by highly skilled artists who, despite operating within ideological constraints, incorporated elements of national style, folk motifs, and modernist aesthetics. As A. Mee notes, «the provocative rethinking of Soviet monumentalism still forms part of Ukraine's cultural heritage and invites a wide range of interpretations – from outright rejection to critical acceptance with new symbolic meanings» (Mee, 2024).

A notable example of artistic recontextualization is Zhanna Kadyrova's Monumental Propaganda project (2013), in which she transformed fragments of contemporary visual culture (such as advertising banners and graffiti) into the format of Soviet mosaics. This artistic approach both engages with the continuity of visual tradition and serves as an ironic commentary on the post-Soviet transformation of public space. In 2017, the cultural platform IZOLYATSIA publicly initiated a discussion on the need to preserve Soviet mosaics as part of the visual history of independent Ukraine – regardless of their ideological content (Mee, 2024). This position received local support: in Kyiv, for instance, the mosaic panels on the façade of the Ukrainian Institute of Scientific and Technical Information were preserved and restored, despite the ideological framing of their imagery, on the grounds of their architectural and modernist value. Nevertheless, many objects remain at risk of destruction. Mosaics lacking overt ideological symbols are often simply neglected – covered or removed during thermal insulation or façade renovations, or left to decay.

Thus, the issue of revising and preserving the totalitarian-era mural heritage remains open and requires a comprehensive interdisciplinary approach that accounts for both aesthetic value and the ethical questions of memory, representation, and identity.

Similar debates have emerged across other countries of Eastern Europe. In Poland, after the collapse of the pro-Soviet regime, most socialist murals were quietly dismantled, but a contemporary movement now advocates for the protection of surviving 1960s mosaics as significant examples of period design. In Lithuania, the decommunization process took a more radical turn: Soviet-era sculptures that once dominated public squares were removed and relocated to the purpose-built open-air museum Grūtas Park. This site functions as a critical memory space, where remnants of monumental propaganda are displayed with historical commentary and interpretive materials. At the same time, large wall reliefs that once adorned public buildings were irreversibly destroyed.

Today, some members of the Lithuanian artistic community express regret over the loss of this visual heritage. Increasingly, expert discussions raise concerns that radical and hasty acts of destruction have deprived society of the opportunity to critically engage with this legacy. Many argue that it would have been more productive to leave these objects in situ, accompanied by interpretive signage or contextualized artistic interventions that would transform former propaganda into subjects of reflection rather than instruments of erasure.

In sum, the preservation, reinterpretation, or removal of totalitarian mural heritage poses significant challenges not only to heritage conservation but also to broader memory politics. The Ukrainian case – resonating with similar dilemmas across post-socialist Europe – demonstrates that muralism is not only an artistic medium but also a field of cultural contestation, historical revision, and symbolic rearticulation.

In contemporary Ukrainian society, two primary strategies have emerged in response to the artistic legacy of the totalitarian past. The first is museification, which involves either relocating or restricting access to historically significant objects, accompanied by interpretive commentary that offers an objective contextualization of the visual artifact. This approach is aimed not at commemoration per se, but at explanation, interpretation, and critical engagement with the past. The second strategy is creative reinterpretation, wherein historical murals are preserved in situ but augmented with contemporary visual elements. In this way, they engage in a dialogue with new artistic languages.

The debate over the preservation or transformation of totalitarian art is not merely aesthetic; it carries profound ethical implications. Advocates for preservation appeal to the importance of historical memory: the past, however painful or contradictory, must be remembered and analyzed. Through the retention of such artifacts, communities can confront and reflect upon their historical and mental landscapes. Similar arguments have been advanced regarding Soviet monuments – emphasizing the importance of relocating them to museums rather than destroying them. The goal is not glorification, but the creation of interpretive spaces where future generations can learn from past tragedies, framed by questions such as: How and why did this happen? Why must it not be repeated?

Opponents of this approach, however, warn of the «toxicity» embedded in propagandistic art, arguing that ideological content remains potent even when recontextualized. From this perspective, public space should be purged of

symbols that perpetuate repressive ideological messages. They advocate for a radical liberation of urban space to make room for new images aligned with democratic values and pluralism.

Different countries have addressed these dilemmas in various ways – approaches that often evolve over time. In Ukraine, this discourse intensified following the passage of the 2015 decommunization laws and during the ongoing Russo-Ukrainian War, which has prompted a decisive turn toward the cleansing of public space. One prominent method in this process is creative reimagining through repainting. Artists sometimes incorporate fragments of old murals into new compositions, attempting to «heal» cultural trauma by preserving links to the past while shifting its ideological significance. In other cases, entirely new murals are installed in place of demolished mosaics, thereby preventing visual «voids» in the urban landscape. This strategy helps maintain aesthetic continuity while transforming the symbolic meaning of public space in line with contemporary worldviews.

Thus, the dilemma of totalitarian art heritage is part of a broader inquiry into how societies address traumatic pasts. As a form of public art, the mural becomes a marker of collective identity: what we choose to leave on our city walls – and what we remove – says a great deal about who we are. The struggle surrounding Soviet-era murals is a struggle between memory and forgetting, between postcolonial identity and remnants of colonial legacy, between preservation and renewal.

Clearly, there can be no one-size-fits-all solution. In some cases, the retention of an old image – with appropriate interpretive framing – can serve as a warning and reminder. In others, a new artistic interpretation may better unite the community. Elsewhere, relocation to a museum may strip the image of its public legitimacy while enabling critical reflection. Most importantly, such decisions must be made with deliberation and awareness of the symbolic weight each figure – whether painted or erased – carries in public consciousness.

Conclusion. Murals, as visual carriers of memory, effectively fulfill a commemorative function: they can promptly inscribe significant events and figures into public space, thereby creating “sites of memory.” This is particularly relevant during times of war and social transformation, when murals often function as grassroots memorials. The formation of collective identity occurs through murals as symbols of shared values and narratives. They unite people around the idea of national unity, visualize historical continuity and modern representations of Ukrainians, and help to distance national memory from imperial and colonial discourses. The polyphony of reception underscores the ambivalence of murals: they may provoke both support and resistance. Such heterogeneity of response reveals the coexistence of multiple memory frameworks within society. Ideally, mural creation should involve public consultation – as a tool for dialogue, not conflict.

Murals, as a global phenomenon, attest to the universality of visual memory language. The Ukrainian experience is embedded within a broader international context (Mexico, South Africa, Ireland), yet it also has its own specificity – shaped by wartime trauma, postcolonial re-semantization of symbols, and the emergence of a civic culture of resistance. The dilemma of Soviet heritage remains unresolved. Older murals and mosaics challenge contemporary narratives. Multiple approaches are possible – museification, contextualization, creative transformation. It is crucial that such strategies be deliberate and aligned with societal demands for critical engagement with the past. As a form of living memory, murals visualize not only what we remember but also how and in what forms we construct memory. As a public, emotionally charged, and symbolically open medium, the mural renders memory visible in the everyday landscape. Studying murals enables us to observe transformations in collective consciousness in real time.

Directions for Further Research. This study outlines only a fragment of the complex and multifaceted phenomenon of murals as agents of cultural memory. Future academic inquiries may develop in the following directions:

- Empirical analysis of mural reception: Researching how murals are perceived by different social and age groups, using sociological and psychological methods, could evaluate their effectiveness in fostering a sense of community or revealing latent memory conflicts.

- Monitoring urban memory transformations: Investigating the life cycle of murals – the circumstances of their disappearance, renewal, or reinterpretation – within the dynamics of social change can deepen our understanding of how cultural memory functions in urban space.

- Comparative international studies: Analyzing the role of murals in post-conflict societies (e.g., the Balkans, Middle East, Africa) may identify patterns in the visualization of traumatic experience and commemorative practices, depending on the type of conflict and the structure of collective identity.

- The impact of digitalization on memory practices: The dissemination of murals through social media, interactive formats (VR/AR), mobile apps, and digital archives creates new conditions for public art. Research is needed to analyze the transformation of local imagery into global memetic content and to explore ways of preserving contextual depth in the digital age.

- Developing memory policy frameworks: Based on these findings, practical recommendations can be formulated for local governments, state institutions, and cultural organizations on the creation, preservation, interpretation, and critical reframing of murals, particularly those connected to totalitarian heritage. One proposal includes the establishment of dedicated spaces or museums of mural art with curatorial explanations for controversial visual artifacts.

Overall, the intersection of murals, memory, and identity spans across art history, sociology, cultural anthropology, memory politics, and urban studies. An interdisciplinary approach will enable a more comprehensive understanding of this phenomenon in its historical dynamics. In light of the growing importance of visual culture and the ongoing re-evaluation of the past, Ukraine’s experience in the 2010s–2020s may become an essential contribution to the global discourse on collective memory. Murals are not merely images on walls – they are tools for shaping historical consciousness, deserving systematic scholarly attention and reflection.

Список використаної літератури :

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму (пер. В. Морозов; 2-ге вид.). Київ : Критика, 2001. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Anderson_Benedict/Uiavleni_spilnoty.pdf
2. Атамась С. Політичний символізм муралів [Бакалаврська робота, Київський національний університет будівництва і архітектури, 2024]. URL: <https://repository.knuba.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8a0df3d4-a512-44e9-9a1e-310795e847d1/content>
3. Грицак Я. Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад. Київ : Критика, 2011.
4. Грицак Я., Комаров О. Шлях становлення української ідентичності. Запоріжжя : Платформа спільних дій, 2021.
5. Киридон А. Пам'яттява парадигма ідентичності: експлікація системотворчих сегментів комеморативних практик. *Уманська старовина*. 2021. Вип. 8. С. 150–167. <https://doi.org/10.31499/2519-2035.8.2021.249991>
6. Нора П. Всесвітній день пам'яті. 2005. № 2 (40–41). URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=2&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&Image_file_name=book/0015266.pdf&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=0
7. Провотар Н., Олішевська Ю., Мезенцев К., Кравченко К. Вуличне мистецтво у міському просторі: розміщення та сприйняття у містах України. *Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, серія «Геологія. Географія. Екологія»*. 2021. Вип. 55. С. 216–231. <https://doi.org/10.26565/2410-7360-2021-55-16>
8. Семенець О. Місця пам'яті. Media Culture in the Modern City. MCMC : Virtual Learning Lab. 2017. URL: <https://mcmc.tilda.ws/memory>
9. Степико М. Ідентичність як феномен епохи постмодерну. *Політологічний вісник*. 2019. Вип. 83. С. 60–70. <https://doi.org/10.17721/2415-881x.2019.83.60-70>
10. Bachinska L. (2018). Synthesis of Arts in the Ukrainian Architecture of the 1960–1980 s and 2010 s: Common Features and Differences. *World Science*, 2018. 2 (7). P. 38–45. https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/12072018/6010
11. Blackwell J. (2025, May 5). Muralism and Mexican Identity: Rediscovering the Esoteric Visions of Post-Revolution Female Artists. *Harvard Gazette*. Retrieved from <https://news.harvard.edu/gazette/story/newsplus/muralism-and-mexican-identity-rediscovering-the-esoteric-visions-of-post-revolution-female-artists/>
12. Halbwachs M. (1992). On Collective Memory (L. A. Coser, Trans.). *The University of Chicago Press*. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226774497.001.0001>
13. Krzywik A. Murals as Memory Carriers: Analysis of the Meanings Given to Them and the Attitudes of Their Creators. On the Waterfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. *Urban Regeneration*, 2021. 63 (11), P. 49–72. <https://doi.org/10.1344/waterfront2021.63.11.03>
14. Leahy E. L. State Murals, Protest Murals, Conflict Murals: Evolving Politics of Public Art in Ukraine. *Arts*, 2024. 13 (1). <https://doi.org/10.3390/arts13010001>
15. Mee A. (2024, November 1). Do Our Cities Reflect Us? Monumentalism, Murals and Memory in the Former USSR. The Cambridge Language Collective. Retrieved from <https://www.thecambridgelanguagecollective.com/politics-and-society/do-our-cities-reflect-us-monumentalism-murals-and-memory-in-the-former-ussr>
16. Olick J. K., & Robbins J. (1998). Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology*, 1998. 24 (1). P. 105–140. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.24.1.105>
17. Rolston B. Trying to Reach the Future Through the Past: Murals and Memory in Northern Ireland. *Crime, Media, Culture*, 2010. 6 (3). P. 285–307. <https://doi.org/10.1177/1741659010382335>

References

1. Anderson B. Uiavleni spilnoty. Mirkuвання shchodo pokhodzhennia y poshyrennia natsionalizmu [Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism] (V. Morozov, Trans.; 2nd ed.). Kyiv : Krytyka Retrieved from, 2001 https://shron1.chtyvo.org.ua/Anderson_Benedict/Uiavleni_spilnoty.pdf [in Ukrainian].
2. Atamas S. (2024). Politychnyi symbolizm muraliv [Political Symbolism of Murals] [Bachelor's thesis, Kyiv National University of Construction and Architecture]. <https://repository.knuba.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8a0df3d4-a512-44e9-9a1e-310795e847d1/content> [in Ukrainian].
3. Hrytsak Y. Strasti za natsionalizmom: stara istoriia na novyi lad [Passions Around Nationalism: Old History in a New Manner]. Kyiv: Krytyka, 2011 [in Ukrainian].
4. Hrytsak Y., & Komarov O. Shliakh stanovlennia ukrainskoi identychnosti [Path of Ukrainian Identity Development]. Zaporizhzhia : Platforma spilnykh diy, 2021 [in Ukrainian].
5. Kyrydon A. Pamiattieva paradyhma identychnosti: eksplikatsiia systemotvorchykh sehmentiv komemoratyvnykh praktyk [Memory Paradigm of Identity: Explication of Systemic Segments of Commemorative Practices]. *Umanska starovyna*, 2021. 8, 150–167. <https://doi.org/10.31499/2519-2035.8.2021.249991> [in Ukrainian].
6. Nora P. (2005). Vsesvitnii den pamiati. [Worldwide Triumph of Memory]. Neprikosnovennyi zapas, 2005. 2, 40–41. Retrieved from http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=2&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&Image_file_name=book/0015266.pdf&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=0 [in Russian].
7. Provotar N., Olishkevskaya Y., Mezentssev K., & Kravchenko K. Vulychne mystetstvo u miskomu prostori:

rozмышchennia ta spryiniattia u mistakh Ukrainy [Street Art in Urban Space: Placement and Perception in Ukrainian Cities]. Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University, series «Geology. Geography. Ecology», 2021. 55, 216–231. <https://doi.org/10.26565/2410-7360-2021-55-16> [in Ukrainian].

8. Semenets O. Mistsia pamiati [Places of memory]. Media Culture in the Modern City. MCMC: Virtual Learning Lab. 2017. Retrieved from <https://mcmc.tilda.ws/memory> [in Ukrainian].

9. Stepiko M. Identychnist yak fenomen epokhy postmodernu [Identity as a Phenomenon of the Postmodern Era]. *Politology Bulletin*, 2019. 83, P. 60–70. <https://doi.org/10.17721/2415-881x.2019.83.60-70> [in Ukrainian].

10. Bachinska L. (2018). Synthesis of Arts in the Ukrainian Architecture of the 1960–1980 s and 2010 s: Common Features and Differences. *World Science*, 2018. 2 (7). P. 38–45. https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/12072018/6010.

11. Blackwell J. (2025, May 5). Muralism and Mexican Identity: Rediscovering the Esoteric Visions of Post-Revolution Female Artists. *Harvard Gazette*. Retrieved from <https://news.harvard.edu/gazette/story/newsplus/muralism-and-mexican-identity-rediscovering-the-esoteric-visions-of-post-revolution-female-artists/>

12. Halbwachs M. (1992). On Collective Memory (L. A. Coser, Trans.). *The University of Chicago Press*. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226774497.001.0001>.

13. Krzywik A. Murals as Memory Carriers: Analysis of the Meanings Given to Them and the Attitudes of Their Creators. On the Waterfront Public Art Urban Design Civic Participation Urban Regeneration, 2021. 63 (11), P. 49–72. <https://doi.org/10.1344/waterfront2021.63.11.03>.

14. Leahy E. L. State Murals, Protest Murals, Conflict Murals: Evolving Politics of Public Art in Ukraine. *Arts*, 2024. 13 (1). <https://doi.org/10.3390/arts13010001>.

15. Mee A. (2024, November 1). Do Our Cities Reflect Us? Monumentalism, Murals and Memory in the Former USSR. The Cambridge Language Collective. Retrieved from <https://www.thecambridgelanguagecollective.com/politics-and-society/do-our-cities-reflect-us-monumentalism-murals-and-memory-in-the-former-ussr>.

16. Olick J. K., & Robbins J. (1998). Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology*, 1998. 24 (1). P. 105–140. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.24.1.105>.

17. Rolston B. Trying to Reach the Future Through the Past: Murals and Memory in Northern Ireland. *Crime, Media, Culture*, 2010. 6 (3). P. 285–307. <https://doi.org/10.1177/1741659010382335>.

UDC 185.041:7

ПАМ'ЯТЬ НА СТИНАХ: МУРАЛИ ЯК ІНСТРУМЕНТ КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ ТА ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА СВІТОВОМУ КОНТЕКСТАХ

Розглядається використання муралів як інструменту формування колективної пам'яті та ідентичності, а також аналізується, як настінні розписи у громадських просторах історично та сучасно використовувалися для вшанування подій, вираження групової ідентичності та впливу на соціальні наративи. Спираючись на приклади українського мурального мистецтва, а також випадки з Німеччини, Ірландії, Мексики та інших країн, дослідження досліджує функції муралів у збереженні або оскарженні історичної пам'яті та у побудові національної або спільної ідентичності, тим самим формуючи суспільне сприйняття минулого. Дослідження ґрунтується на теоріях колективної пам'яті (М. Гальбвакс, П. Нора) та «уявних спільнот» (Б. Андерсон) та інтегрує висновки як українських, так і міжнародних наукових досліджень. Результати показують, що мурали функціонують як візуальні «місця пам'яті», здатні об'єднувати спільноти навколо спільного досвіду або, навпаки, ставати дискурсивними аренами політики пам'яті в поляризованих суспільствах. У статті також розглядаються проблеми інтеграції муралів епохи тоталітаризму в сучасну національну культурну спадщину. У висновку підкреслюється значення муралізму як доступної та потужної форми комеморативної практики, що впливає на політику пам'яті та розвиток ідентичності, а також окреслюються напрямки майбутніх досліджень у цій галузі.

Ключові слова: мурали; колективна пам'ять; ідентичність; комеморативні практики; публічне мистецтво.

Матеріал надійшов до редакції 15.07.2025
Отримано після доопрацювання 20.08.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Віталій БОНДАРЧУК – кандидат історичних наук,
головний зберігач фондів. Музей історії
Національного університету «Острозька академія»,
Острог
<http://orcid.org/0009-0006-3460-8542>
vitalii.bondarchuk@oa.edu.ua

Vitalii BONDARCHUK – Candidate of Historical
Sciences,
Chief Registrar of history museum collections of the
National University «Ostroh Academy»

РОЗДІЛ XV. ВИЗНАЧНИЙ ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЕЦЬ – СВЯЩЕННИК АПОЛЛОНІЙ СЕНДУЛЬСЬКИЙ

Пропонується всебічне дослідження життєвого та творчого шляху видатного волинського краєзнавця та священника Аполлонія Сендунського. Наведено ґрунтовний аналіз його церковних проповідей і краєзнавчих статей, що відображають значні події в історії Волині від Середньовіччя до XIX століття. Основою дослідження визначено як наукові праці сучасних вітчизняних та зарубіжних авторів, так і опубліковані писемні пам'ятки XV–XVII століть. Письмові пам'ятки взяті з давньоруських літописів, творів західноєвропейських літописців та архівів, що на той час ще зберігалися в церквах та монастирях Волинської губернії. Доведено суттєвий внесок А. Сендунського в розвиток історичного та релігійного краєзнавства Волині як засобу збереження історичної пам'яті народу для наступних поколінь.

Ключові слова: історичне краєзнавство XIX ст., православ'я, церква та культура, Волинь, Аполлоній Сендунський, журнал «Волинські єпархіальні відомості».

Постановка проблеми. Серед волинських краєзнавців XIX ст. особливе місце посідає священник Аполлоній Дорофійович Сендунський (1830-1882 рр.) – один із найактивніших дописувачів «Волинських єпархіальних відомостей», де, крім 4 повчань-проповідей, опублікував 44 історико-краєзнавчих статті, присвячені історії міст і сіл та політичним і релігійним діячам Волині. Вивчення його величезного доробку в контексті розвитку волинського історичного і релігійного краєзнавства, їх значення в розвії української духовної культури та подальшої соціалізації її населення залишається однією з нагальних проблем сучасного джерелознавства і культурології.

Огляд публікацій. Короткі біографічні відомості про священника-краєзнавця опубліковано після його смерті в присвячених йому некрологах: «Пам'яті Аполлонія Сендунського» у Волинських єпархіальних відомостях за лютий 1882 року [25; 119-127] та «Отець Аполлоній Сендунський, священник села Сивок Острозького повіту» (автор А. Тарновський) у журналі «Київська старовина» [80; 166-170]. У них побіжно розкривалась церковна, пасторська і суспільно-педагогічна діяльність Сендунського як члена правління Волинської Духовної Семінарії і головуєчого на єпархіальних з'їздах, відзначався його важливий внесок у розвиток волинського краєзнавства. У 1896 р. у «Київській старовині» надрукована «Автобіографія священника Аполлонія Сендунського» [1; 59-77], яку приніс до редакції його син Клавдій – настоятель одеського Петро-Павлівського храму. Короткі біографічні відомості про отця Аполлонія розміщено в Енциклопедичному словнику видавництва Ф. Брокгауза та І. Ефрона 1900 р. [28; 522] та фундаментальній монографії М. Теодоровича «Волинська духовна академія» 1901 р. [81; 951-952].

У 1990 роки, на хвилі національно-патріотичного піднесення суспільства після проголошення державної незалежності, коли значно зріс інтерес до історії міст і сіл України, непересічна постать Аполлонія Сендунського знову зацікавила істориків і краєзнавців. У збірнику науково-краєзнавчих конференцій «Острог на порозі 900-річчя» (1992 р.) із нагоди 110-річчя від дня смерті Сендунського опубліковано статтю М. Манька «Аполлоній Сендунський – краєзнавець Острога і Волині» [17; 120-122], у матеріалах науково-практичної конференції «Духовне Відродження культури України» 1994 р. [2; 76-78] та збірнику «Історичне краєзнавство Правобережної України XIX – початку XX ст.» 1995 р. [3; 233-234] – статті Л. Баженова, присвячені А. Сендунському, які базуються на матеріалах із вище названих публікацій XIX – початку XX століття. Вагомий внесок А. Сендунського в дослідження історії міст і сіл Волині зазначив М. Костиця в статті «Роль релігійного краєзнавства у дослідженні Малої Батьківщини» [7; 27-36]. З останніх публікацій на особливу увагу заслуговують статті М. Манька в енциклопедичних виданнях «Острозька академія XVI – XVII ст.» [18; 407] та «Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку» [19; 532-533]. Низку статей вчений присвятив дотичним до постаті А. Сендунського волинським краєзнавцям: Михайлу Тучемському –

ініціатору створення Братства імені князів Острозьких і Острозького музею [20; 572-573], Михайлу Струменському, який «зробив атрибуцію і науковий опис 13 найцінніших рукописних книг XVI – XVIII ст. – перший каталог Острозького музею» [21; 552-553], Арсенію Селецькому, який першим зробив спробу описати всі острозькі стародруки і «став автором першої друкованої праці, спеціально присвяченій Острозькій друкарні та її виданням XVI-XVII ст.» [22; 531-532], Миколі Теодоровичу, який завершив справу А. Сендунського та інших волинських краєзнавців виданням унікальної 4-томної праці «Історико-статистичний опис церков і парафій Волинської єпархії» [23; 557].

У статті О. Мороз «Декалог життєтворчості Аполлонія Сендунського – священника Волині кінця XIX – початку XX ст.», за словами авторки, акцентовано увагу на необхідності дослідження «релігійно-філософської, історико-краєзнавчої та освітньо-виховної діяльності А. Сендунського крізь призму світоглядно-релігійних, історико-політичних, літературно-епістемологічних та праксеологічно-аксіологічних знань» [24]. Означені розвідки про А. Сендунського стосуються в основному його біографії, яку, на жаль, неможливо вивчити в повному об'ємі, оскільки майже весь сімейний архів священника-краєзнавця, що зберігався в Острозькому братстві, пропав, вірогідно, під час воєнного лихоліття, розпочатого Першою світовою війною [17; 122]. Проте, збереглося все ж 8 оригінальних рукописних документів, написаних А. Сендунським, його дітьми і його колегами по церковній діяльності, що розкривають деякі важливі грані непересічної особистості цього священника, краєзнавця, дослідника історії Волині. Повністю збереглася його літературна спадщина.

Мета дослідження: на основі наявних наукових джерел і збережених архівних документів, зокрема рукописів А. Сендунського та опублікованих ним статей, простежити його життєвий і творчий шлях й визначити його вагомий внесок у розвиток історичного і релігійного краєзнавства Волинського регіону.

Виклад основного матеріалу дослідження. У автобіографії Аполлонія Сендунського, яку він написав 5 грудня 1867 р., а в 1892 р. його син – Клавдій Аполлонович Сендунський передав її для публікації в журналі «Київська старовина», розміщено цікаві спомины про дитячі і юні роки життя майбутнього священника-краєзнавця. Варто акцентувати, що на відміну від автобіографій, у яких головні події викладаються, зазвичай, сухою офіційною мовою, автобіографію А. Сендунського можна читати як захоплююче заворожуюче оповідання, сповнене щирого душевного тепла і гіркої правди. «Батьківщина моя, – писав отець Аполлоній, – село Садки Кременецького повіту. Народився я у 1830 р. 17 жовтня від батьків священника Дорофея і жінки його Анастасії. Акт народження і хрещення мого записаний у метричних книгах при садківській Богословській церкві. Через пів року після мого народження мій батько помер, і залишився я сиротою. Не усвідомлював я тоді тяжкого свого становища..., але коли почав підростати, помітив, що обстановка нашого життя надто була незavidна, траплялося, що сім'я потребувала шматка насущного хліба... Мати працювала чи не більше простої селянки, ні дня, ні ночі не мала спокою, всю чорну роботу сама виконувала, і таким чином годувала всю свою сім'ю, що складалася з двох дочок і мене меншого» [1; 58-59]. Отець Аполлоній з гиркотою згадував як тяжко було жити і навчатися 2 роки в парафіяльному училищі в Загаєцькому заштатному монастирі Іоанна Милостивого, потім у Кременецькому повітовому училищі, після закінчення якого він був переведений по першому розряду до Кременецької духовної семінарії.

На той час Волинська духовна семінарія, яка з 1836 р. розміщувалась у будівлях колишнього польського ліцею, закритого за участь у польському повстанні і викупленого у Т. Чацького духовно-навчальним відомством за 200 000 рублів, була однією з найбільших за кількістю вихованців. У ній навчалося 600 учнів. Штат вихователів і викладачів складав 24 осіб.

Як зазначав А. Сендунський, на відміну від попередніх навчальних закладів, де учнів морили голодом і нещадно сікли різками, «у Духовній семінарії було чисто і охайно, їжа давалася набагато краща та у більшій кількості. Крім того, тут було вільніше та невимушеніше; ботанічний сад був відкритий для учнів, тут ми збиралися вчитися та відпочивати. У класах не було того терору, не чути було криків і лайок, а тому з'явилося в нас бажання до навчання та допитливість» [1; 68]. Із теплотою і м'яким гумором Сендунський згадує всіх своїх учителів, даючи більшості з них влучні доброзичливі характеристики: магістра Московської духовної академії Миколу Олександровича, який викладав словесність, випускника Санкт-Петербурзької духовної академії Якова Крашенівського (цивільна історія), Федора Козелецького (риторика), Даниїла Клюковського (логіка і психологія), Василя Рязанова (богослов'я), Осипа Корженевського (медицина).

У переліку вихованців Волинської духовної семінарії 1853 р. про Аполлонія Сендунського розміщено такі дані: «...син священника с. Садок Кременецького повіту Дорофея, здібностей дуже хороших, старанності постійно-ревної, успіхів дуже хороших, поведінки дуже хорошої» [81; 591-592]. Проте, сам А. Сендунський після закінчення семінарії оцінював свої знання як поверхові. «Все вилетіло з голови, треба було знову братися за книги. Але тоді було не до книжок. Потрібно було обрати рід життя, знайти собі наречену і парафію, і ось на цьому занятті пройшов рік. Нарешті милістю начальства я отримав парафію, а з благословення Божого знайшов наречену, з якою одружився 5 вересня 1854 р. у Миколаївській церкві у с. Сумівці Острозького повіту. 29 вересня того ж року висвячений на священника високопреосвященним Арсенієм, а 17 жовтня вступив на пастирську посаду с. Сивок» [1; 75]. У с. Сивки отець Аполлоній прослужив до кінця життя. На жаль, у своїй автобіографії А. Сендунський не пише ім'я своєї дружини. З листів його дітей дізнаємося, що в нього було два сина: Євгеній і Клавдій, які в 1870-ті роки навчалися у Волинській

духовній семінарії. У листі до брата Клавдія від 18 лютого 1879 р. Євгеній писав, що отримав із семінарського правління запит щодо дійсності втрати свідоцтва та фактів, що супроводжують втрату [14]. Очевидно, у семінарії Євгеній не довчився, оскільки його імені немає в списках випускників. Натомість, про Клавдія Сендунського у списку випускників семінарії 1883 р., які закінчили заклад по 1 розряду, написано, що він «народився 5 листопада 1862 р., навчався поступив у вересні 1877 р., син священника с. Сивок Острозького повіту Аполлонія Сендунського. Закінчив Київську духовну академію. Був помічником інспектора Одеської духовної семінарії. Нині парафіяльний священник у м. Одеса в Петро-Павлівському храмі» [81; 753]. В отця Аполлонія була ще й дочка Ольга, яка, швидше за все, навчалася в 1870-х роках у Кременецькому жіночому училищі духовного відомства. Зберігся лист, написаний Ольгою 27 червня 1873 р. до своїх батьків, у якому вона повідомляє, що 25 червня екзамени закінчилися і просить приїхати за нею 28 червня [10].

У своїй автобіографії Сендунський пише, що паству свою він застав у дуже незavidному становищі, селяни були неграмотні, не вміли правильно молитися. Отець Аполлоній влаштував школу, куди зібрав хлопчиків та молодих хлопців і вчив їх грамоті і найважливішим істинам християнської віри. Але поміщиця села Сивок, довідавшись про це, жажнулася і звеліла розігнати всіх учнів, додавши, що, якщо всі будуть грамотні, то не буде кому пасти в неї свиней. Оскільки на той час поміщицький елемент був настільки сильним, що за своєю примхою міг «ворочати» православними парафіями і міняти в них священників, отець Аполлоній мусив підкоритися. І все ж він набагато полегшував участь своїх парафіян, настоюючи на тому, щоб більше належного не ганяли їх на панщину і не вимагали від них лишніх робіт. Тим самим заслужив у них любов і довіру. «Селяни завжди знаходили в отці Аполлонії надійного радника і помічника. В особистому житті це була людина відкрита добра, готова будь-кому надати допомогу» [25; 126]. «В ньому щасливо поєднувалися прекрасна людина, зразковий священник-пастор, непересічний діяч-адміністратор і видатний місцевий вчений-історик» [80; 166].

Збереглося кілька листів до отця Аполлонія від його друзів, які звертаються до нього з пошаною і любов'ю, називаючи «милостивий», «дорогий», «найшановніший», «високо шановний». В одному з листів від 3 січня 1871 р. священник Михайл Капустін вітає отця Аполлонія з Новим роком і просить його приїхати на конях, які він йому прислав для поради по дуже важливому інтересу [9]. У листі від 10 травня 1874 р. із села Унієва Д. Понікаров пише, що Господь послав у їх дім довгоочікувану гостю – новонароджену донечку і запрошує отця Аполлонія на хрестини, що відбудуться 12 травня о 5-й годині вечора [13] (рис. 2). У листі від 5 квітня 1879 р., підписаному літерами «М.О.П.» дописувач просить в отця Аполлонія вибачення за те, що вчасно не зміг дістати йому хмизу, оскільки немає робітників, щоб його нарубали. «Давав я людям по 25 копійок, хоча ціни по 15, та не зміг дістати. Будьте впевнені, що я не забув про це і старався. Поки є фур 6 готового хмизу, можна забрати на Ваші підводи весь. А решту, будьте так добрі, почекайте і простить мені мою неакуратність. Хотіла б душа в рай, та гріхи не пускають....в неділю буду у Вас і поговоримо про все між собою» [15]. Ще в одному листі з Шумська єврей Хома Винер, який мав винокурний завод, нагадує отцю Аполлонію, що він обіцяв прислати йому борг 5 рублів (очевидно, за куплене вино для церковних потреб – В. Б.) [16].

Поза сумнівом, пасторська діяльність була для отця Аполлонія на першому місці. Селяни правдиво скаржилися на свою злочасну долю, на те, що серед негараздів життя забувають навіть молитися Богу. «Отже, треба було освітити цей морок, навіяний віковим рабством» [1; 77]. У статті «Із спостережень сільського священника» Сендунський пише, що в хатах часто трапляються йому ікони, на яких у Святий Трійці Бог Саваоф зображений у вигляді римського папи. Таким чином народу ненав'язливо навіювалася думка, «що Бог і римський папа одне й те саме, що або папа є Бог, або Бог є папа, що Бог володіє небом, а папа землею», тобто католицький догмат непогрішності римського папи і його всесвітньої влади, що суперечить православ'ю. «Багато треба розуму і твердості волі для пастирів, – пише Сендунський, – щоб підмічати ці інтриги і знищувати їх в корні» [35; 527].

У деяких працях сучасних авторів акцентується, що «релігійна діяльність А. Сендунського була визначена релігійною політикою царизму на Волині» [24], тобто, державною ідеологією російської імперії, яка з часів Миколи I втілювалася у формулі: «Православ'я, Самодержавство, Народність». З нашого погляду, хоча благовірний «цар-визволитель» був для отця Аполлонія, як і для кожного священника Російської імперії, тим символічним центром, довкола якого єдналися всі прошарки нації, на першому місці залишалася все ж не верховна влада самодержця, а православна віра як духовна основа єднання народу з часів хрещення Русі. Про це свідчить «Промова», проголошена Сендунським у церкві с. Уніїв із нагоди підписання адреси на ім'я Государя Імператора 30 січня 1864 року. Якщо відкинути всі «вірнопіддані» структури мови, неминучі для такого виступу, головна її думка полягала в тому, що метою надсилання листа Государю Визволителю Олександрю I від парафіян Уніївської волості було виявлення «своєї готовності захищати грудьми свою народність, свою мову, свою віру, словом сказати – споконвічну спадщину землі Руської, оскільки насельники її міцно пам'ятають, що історія її почалась від Рюрика, а світло християнства – від святого Володимира» [29; 495].

Надзвичайно вагоме значення у вихованні своєї пастви отець Аполлоній надавав своїм повчанням – проповідям, які, зазвичай, говорив у храмі після богослужіння. Деякі з цих повчань стали першими його публікаціями у новоствореному журналі «Волинські єпархіальні відомості», що почав виходити з 1867

року. У Повчанні на 2-й тиждень по П'ятидесятниці Сендульський розповідає про те, що починається Апостольський (або Петрів) піст, про його смисл, призначення та історію. Цей піст було введено за прикладом самих апостолів, у той самий час, коли після зішестя Святого Духа апостоли укріплялися постом і молитвою, готуючись до всесвітньої проповіді Євангелія. Церква ввела цей піст також після свята Зішестя Святого Духа на апостолів і перед святом на честь первоверховних апостолів Петра і Павла вочевидь для того, щоб християни за прикладом апостолів, готувались до святкування їх священної пам'яті. У Постановах апостольських говориться про цей піст так: «після П'ятидесятниці святкуйте одну седмицю, а потім постіться. Справедливість вимагає і радіти при прийнятті дарів, і поститися для полегшення плоті» [30; 623].

У Повчанні на 11-й тиждень по П'ятидесятниці А. Сендульський аналізує євангельську притчу по великого і малого боржника, розказану Христом для апостолів (Мт. 18:23-35). У ній йдеться про те, що Пан Великий пробачив одному боржнику його величезний борг у 100 000 таланів, а цей боржник не пробачив малого боргу в 100 пенязів чоловіку, який був йому винен гроші. За це Пан Великий жорстоко покарав того, хто не вмів пробачати боргів. Завершуючи цю притчу, Христос говорить: «Так і Отець мій небесний вчинить із вами, коли не відпустите борг брату своєму». Милосердний пан, – пише Сендульський, – який пробачив боржнику його величезний неоплатний борг – це Отець небесний Господь Бог, якому молимося: «Отче наш, .. пробач нам провини наші...». А неоплатний, але помилуваний боржник – це ми з вами, всі люди, яким пробачить Господь всі їхні гріхи у тому разі, якщо вони будуть пробачати один одному. А невеликий боржник – наш ближній, якому ми за найменшу провину готові мстити все життя. Є причини, які примушують нас сердитися. Земля – не небо, люди – не ангели. Але, християни, нехай не буде гнів у вашому серці довготривалий, а серце – злопам'ятним. Сонце, яке бачить між нами сварки і чвари, нехай бачить і наше примирення, і пробачення ближньому. Якщо ми хочемо, щоб Господь прощав нас, і ми повинні прощати людям образи і все покривати любов'ю» [31; 709].

У Повчанні на 12-й тиждень по П'ятидесятниці А. Сендульський розкриває смисл Притчі Ісуса Христа про багатого юнака, який запитав Ісуса як наслідувати Боже Царство. Христос відповів: дотримуйся заповідей. А коли юнак сказав, що дотримується їх все життя, Христос поставив перед ним більш складне завдання, яке б підняло його на більш вищий ступінь досконалості: продай маєток, роздай гроші бідним і йди за Мною. «Ця порада про добровільне убожество, – пише отець Аполлоній, – дана Христом багатому юнаку, хоча і відноситься до всіх Його послідовників – християн, проте вона не обов'язкова для всіх, оскільки не всякий може вмістити це слово. Були колись та й тепер є найбільші подвижники віри та благочестя, які заради царства Божого залишали свої будинки, сім'ї, маєтки. поневіряючись у пустелях, у прірвах земних і в такий спосіб йшли стопами Спасителя і досягали неба. Але ці обранці Божі рідкісні. Для нас же грішних, що живуть серед світу і життєвих турбот, має бути обов'язково суворе дотримання заповідей. Дотримуйся заповідей – це умова для придбання небесного царства стосується всіх і кожного з нас, це перший і необхідний шлях до неба» [32; 711].

У Повчанні в день Покрови Божої Матері отець Аполлоній розповідає історію цього свята, яке встановлено Церквою в пам'ять про реальну і водночас надреальну подію, коли у Влахернському храмі, присвяченому Богородиці (в передмісті Константинополя), під час нічного чування з'явилась Богоматір і покрила всіх людей своїм мафорієм, тим самим захистивши їх від сарацинів, які нападали на Константинополь. Мати Господа, – пише отець Аполлоній, – справді зберігає і покриває весь світ християнський від бід і напастей своїм предстоянням біля Божого престолу. Представництво її таке сильне, що за ним не досягає нас самий гнів Божий, праведно на нас спрямований. Видима присутність Покрови Божої Матері проявляється і в численних чудотворних іконах, які творять знамення та чудеса і зцілюють хворих [34; 925].

Однією з найбільш насущних парафіяльних проблем, що постала перед Аполлонієм Сендульським одразу після прибуття його до села Сивки, була реставрація старої церкви, що «хилилася до падіння», або побудова нової. Між тим у церковній касі виявилось лише 90 копійок, про ремонт своїми силами годі було й думати. Проте, переглядаючи церковний архів, отець Аполлоній знайшов «Акт про церкву Сивки», складений Головою дворянства та острожким повітовим справником 30 жовтня 1853 р. (за рік до його приїзду), у якому було сказано, що всі поміщики, селяни яких є парафіянами церкви в с. Сивки, зобов'язані надати потрібні матеріали і відремонтувати церкву орієнтовно протягом 2 років» [59; 652]. Цим документом отець Аполлоній сподівався скористатися, щоб відремонтувати храм. Проте, його надії не виправдались, хоча, починаючи з листопада 1854 р. він вів постійне листування протягом 14 років із благочинним, Волинською духовною консисторією, з преосвященним Арсенієм, єпископом Волинським і Житомирським, із повітовим справником, становим приставом, із Головою дворянства, із начальником губернії, з єпархіальним архітектором, Петербурзьким товариством для допомоги біднішим церквам і монастирям, із капітаном Ертелем, призначеним Урядом в якості спостерігача за побудовою церков у Волинській губернії, Волинським губернським церковно-будівельним відділом Але ні церковна, ні державна влада не давали коштів і не могли змусити місцевих поміщиків надати матеріали або гроші на ремонт церкви, доля якої їх взагалі не хвилювала. Нарешті, в травні 1868 р. парафія, остаточно зневірившись у тому, що хтось допоможе, вже не писала нікуди, а зрозуміла, що сама повинна займатись збиранням коштів і матеріалів і будувати храм своїми силами. 6 липня 1871

р. відбулось урочисте освячення місця благочинним Іоанном Струменським і закладка нової церкви. У кам'яний фундамент під престол була покладена олов'яна дощечка з вирізьбленим на ній написом: «1871 року 6 липня у царювання благочестивого государя імператора Олександра II з благословення преосвященного Агафангела, архієпископа Волинського і Житомирського при місцевому парафіяльному священнику Аполлонії Сендунському відбулась закладка нової церкви в с. Сивках Острозького повіту во ім'я преподобного Феодора князя Острозького» [59; 720]. На будівництво у парафіян зібрано 800 рублів. До зими 1871/72 рр. церква була зведена до вікон, до кінця травня 1872 р. виведена вся будівля церкви і дзвіниці до карнизу. 30 травня для огляду нової церкви приїхав наглядач робіт із будівництва православних церков у Волинській губернії Пархоменко і запропонував просити з казни 2500 рублів на покриття даху залізом, іконостас і пофарбування церкви. Він також дещо виправив попередні креслення, намалював поперечний розріз, де показав як зводити паруси на восьмигранний барабан і купол. Креслення затверджено 1 липня 1872 р. губернським церковно-будівничим відділенням. До зими 1872/1873 р. дзвіниця була зведена до 3 ярусу, а на церкві зведено восьмигранний барабан до вікон. За два роки будівництва було витрачено 1862 рублі 97 12 копійки [59; 723].

Сендунський намагався залучити до будівництва церкви селян приписних церков сіл Лиски і Волоського, щоби вони здали по 50 рублів. Але вони не лише категорично відмовилися давати гроші, а й двічі: 28 березня 1873 р. та 21 вересня 1873 р. писали скарги високо преосвященному Агафангелу на отця Аполлонія, називаючи його «пастирем недобрим» і просили забрати священника з парафії. Зберіглася чернетка рапорту отця Аполлонія, написаного 2 липня 1873 р. Острозькому благочинному, у якому він скаржиться на деякого Костянтина, який «має характер двоїстий, зарозумілий, хитрий і до того прихований, що важко з першого погляду прочитати на його обличчі недобррозичливість. Будучи ще Волоським старостою, він також неодноразово озброював проти мене Лиськівських парафіян... висловлюювся, що священника, тобто мене, треба вигнати. У них священники під паствою. Що скажемо, те й зроблять, і кого захочемо, того й поставимо священником. Це пахне штундизмом і нововідкритою сектою» [50]. Таку поведінку Костянтина отець Аполлоній не міг залишити без уваги і тому насмілювався просити його преосвященство доповісти про це начальству до кременецької частини.

І все ж таки на кошти селян Сивок будівництво церкви тривало. До осені 1873 р. восьмигранний барабан із куполом і дзвіниця з куполом були завершені, обшиті дошками, але треба було їх до зими покрити залізною бляхою. Чекати обіцяну допомогу від казни 2500 рублів потрібно до травня 1874 р., а залишати куполи і покрівлю непокритими теж було неможливо. Тоді отець Аполлоній позичив свої 1000 рублів і повернення боргу зголосився чекати рік. Отже, восени 1873 р. куполи і дах було покрито листовим залізом. Залишалось зробити підлоги, стелі, обшити церкву дошками, зробити сходи і огорожу. Протягом 1873 року витратили 787 рублів 212 копійки. Очевидно, в той час отець Аполлоній сам повинен був позичати гроші в борг. Про це свідчить, зокрема лист від мирового судді, датований 1873 р., у якому суддя надсилає отцю Аполлонію копію апеляційної скарги міщанки Кизороросин (?) про 300 рублів по позиковому листу і сповіщає отця Аполлонія, що розгляд справи відбудеться на мировому з'їзді [11]. Збереглась також розписка, видана жителем містечка Шумська Іцко Калиновичем 15 березня 1874 р. священнику села Сивок Аполлонію Сендунському, «що він справді не винен мені нічого. І якщо виявиться в мене якась його розписка колишніх років на гроші чи на хліб, вона не має жодного значення, оскільки всі розрахунки з ним покінчені, в чому власне при свідках розписуюсь» [27]. Свідками при цьому були: штатний дячок Євграф Бужоловський та сільський староста с. Сивок Василь, який не дуже розбірливо написав своє прізвище, але поставив біля підпису печатку сільського старости. На звороті цієї розписки 25 серпня 1874 р. Сендунський написав чернетку листа благочинному, в якому повідомляє, скільки знадобиться грошей на наступний 1875 рік: 5 рублів на Дерманське училище, 2 рублі 10 коп. – на випуску блоків, 50 копійок від притча на бібліотеку і навчальні посібники... [54] (рис. 3).

Після тривалих витрат і клопіт 28 вересня 1874 р. з Острозького повітового казначейства нарешті отримано 2500 рублів. негайно був укладений договір на створення нового іконостасу з іконописцем із м. Житомира Степаном Тризною, який за 885 рублів зі свого матеріалу і своїми працівниками зобов'язувався зробити іконостас у Житомирі і привезти його в Сивки. Зберігся лист Степана Тризни, написаний А. Сендунському з Житомира 1 грудня 1874 року, в якому іконописець сповіщає отця Аполлонія, як просуваються роботи з виготовленню іконостаса. «Високопреподобніший отець Аполлон, – пише Тризна, – розмір в іконостасі місцевих та храмових ікон – вишиною 1 аршин 14 вершків шириною 12, 5 вершків. Фон іконостаса світло-рожевий. Усі виступаючі місця білі «під порцінал» будуть пофарбовані. Іконостас вже в основному зроблено. Ікони в основному написані. Бажаючи прискорити виготовлення іконостасу з усіма деталями раніше, ніж в умові казано, покірніше прошу негайно вислати гроші згідно з умовою на ім'я міського виробника робіт 2-го технік Пархоменка, перших 300 рублів, а другі буду просити після ґрунтовки іконостаса. Розраховуючи, як Вам вигідно, можете разом прислати 500 рублів для скорочення листування. Причому, уповільнення в роботі не буде, отримуючи дбайливо від начальства гроші. Покірний слуга Степан Тризна» (рис. 4). На звороті цього аркуша написано: «Вірність цієї відомості підписом свідчить технік Пархоменко. 1 грудня. 1874 р. Житомир» [12].

8 вересня 1875 р. із Житомира привезений Тризною іконостас. Ще раніше куплено напрестольний хрест за 40 рублів, гробницю – за 64 рублі, 4 великих свічники по 40 рублів, заготовлено парчі на престол, жертвник і аналой на 40 рублів. Панікаділо за 60 рублів купив за власні кошти отець Аполлоній. Отже, до початку вересня 1875 р. церква була завершена. 21 вересня відбулось її урочисте освячення [59; 730]. Варто підкреслити, що вперше на Волині храм був освячений в ім'я преподобного Феодора князя Острозького – місцевого святого. Це – безпрецедентна подія, що підвищувала рівень патріотизму та національного самоусвідомлення народу. Отець Аполлоній всіляко популяризував особистість цього князя, написав про нього великий історико-біографічний нарис та церковну службу і величання у співавторстві з протоієреєм Андрієм Хойнацьким. Церква, зведена в ім'я Федора Острозького сприймалась як величний духовний пам'ятник видатному Острозькому князю, який відігравав важливу роль у XIV – XV ст. в історії Європи.

Будівництво храму було далеко не однією проблемою, яка хвилювала отця Аполлонія. Протягом 5 років (1867-1872) він був членом правління Волинської духовної семінарії і обіймав цю посаду безоплатно, що тим більше гідно поваги, якщо врахувати, що йому доводилось виїжджати на місце служби за 50 верст. Багато вихованців семінарії, з якими він спілкувався в класах і на екзаменах, із вдячністю згадують його за доброту і неупередженість. Протягом багатьох років він був членом окружного училищного з'їзду, головував на першому єпархіальному з'їзді в Кременці 1871 р., на єпархіальному з'їзді в Житомирі 1878 р. [25; 119].

Надзвичайно вагоме значення в житті Аполлонія Сендульського мала дослідницько-краєзнавча діяльність. Його прагнення досліджувати історію рідного краю збігалось з розпорядження Священного синоду, який указом від 19 травня – 6 жовтня 1850 р., зобов'язував православну ієрархію Волині скласти історико-статистичний опис Волинської єпархії. Як слушно зазначає М. Костриця, таке розпорядження було, крім іншого, викликано політичними міркуваннями і мало на меті довести пріоритет в цьому краї Православної церкви та «протистояти впливу польських діячів, що усіляко підкреслювали належність краю до колишньої Речі Посполитої» [7; 27]. Краєзнавчі матеріали друкувались у «Волинських губернських відомостях». Але коли в 1867 р. при духовній семінарії створено журнал «Волинські єпархіальні відомості», навколо нього згуртувалось потужна група священників-краєзнавців. Особливе місце в ній посів Аполлоній Сендульський. З 1867 до 1882 р. він опублікував тут 4 проповіді-повчання і 44 історико-краєзнавчих нариси. Зберігся лист сина А. Сендульського – Євгенія, у якому він пише батькам, що прибув у Кременець, на пошті купив журнали «Нива» і носив пакет у редакцію «Волинських єпархіальних відомостей» Соловйову, але не застав його і доручив пакет Ясеневському [8]. Очевидно, у пакеті були краєзнавчі рукописи отця Аполлонія.

Варто підкреслити, що в 1850-1860-ті роки опубліковано чимало статей про міста і села Волині у «Волинських губернських відомостях». Але вони не могли бути написані на належному науковому рівні, оскільки автори цих статей не мали необхідних документальних матеріалів; вивчення давніх актів ще тільки розпочиналось Київською археографічною комісією, створеною при канцелярії Київського, Подільського і Волинського генерал-губернатора. Сендульський починає чимало своїх статей з критики своїх попередників, прямо вказуючи на їхні помилки через незнання історії.

Свої дослідження отець Аполлоній розпочав із рідної парафії в с. Сивки, на якій він служив із жовтня 1854 року. У грудневому номері Волинських єпархіальних відомостей за 1868 р. опублікована його перша краєзнавча стаття «Село Сивки Острозького повіту. Матеріали для історико-статистичного опису Православних церков Волинської єпархії». «Село Сивки, – пише Сендульський, – знаходиться за 50 верст від повітового м. Острога і за 192 версти від губернського міста Житомира. Свою назву, вірогідно отримало від того, що в цій місцевості є поклади глини, яку місцеві жителі називають сивою. Церква зведена на честь Воздвиження Чесного і Животворящего хреста, доволі містка, з трьома куполами і дуже стара, оскільки у XVIII ст. вже тричі ремонтувалась: у 1712, 1716, 1785 рр. Спираючись на метричні книги, А. Сендульський визначає прізвища священників, які служили до нього; описує стародруки і рукописні книги: Служебник Львівського друку 1691 р., Октоїх 1691 р., Анфологійон 1691 р., рукописний Апостол 1601 р. Крім цінних книг, у церкві зберігається давня ікона святого Миколая, поновлена в 1831 р. і взята у срібний оклад [33; 762].

Складаючи історико-статистичний опис своєї парафії, отець Аполлоній користувався тими небагатьма документами (метричними книгами і актами, що підтверджували «презенти», – надання церкви земель князями Яблоновськими), які зберігались у Хресто-Воздвиженському храмі. У переважній більшості його подальших досліджень використовується величезний масив джерел, який вражає своїм часовим і географічним діапазоном. Це і праці сучасних йому вітчизняних дослідників (Хойнацького, Зубрицького, Крушинського, Перлштейна, Блудової, Максимовича, Рафальського, Четиркіна, Романовського, Селецького), і твори польських авторів (Стадницького, Стецького, Крашевського, Стебельського), і документи Почаївської лаври та Луцького братського монастиря, і рукописи протоієрея Ісидора Метельського, і «Архів Південно-Західної Росії», що почав видаватися з 1859 р. Комісією з вивчення давніх актів, створеною при Київському, Подільському і Волинському генерал-губернаторі, де опубліковано письмові пам'ятки XV-XVIII ст., зокрема, документи з так званої «Литовської метрики», а також «Хроніки» Матвія Стрийковського, Мартина Бельського, Матвія Міховського та Ян Длугоша,

у якій використано різні літописи Східної Європи, що не дійшли до наших днів, зокрема, «Київський літописний звід» та «Перемишльський єпископський звід».

Гідно подиву, як у глухому селі, можна було дістати такий величезний пласт історичної літератури і використати його для краєзнавчих досліджень Волині. Особлива цінність статей А. Сендунського полягає в тому, що описуючи історії міст і сіл або складаючи життєписи визначних діячів, він підтверджує всі факти посиланнями на сучасні йому дослідження та історичні документи, все перевіряє поглядом критика, зіставляє, порівнює трактування різними авторами в різних джерелах.

Досліджуючи історії міст і сіл, Сендунський стикається з проблемою генеалогії князівських родів, які були їх власниками. Він зауважує, що треба критично ставитися до тверджень польських істориків, які «були майстри вигадувати та нав'язувати православним руським князям литовське походження та католицьке віросповідання... настав час нам нарешті засвоїти свої власні принципи, особливо там, де стосується руської народності та православ'я, які польські автори намагалися рішуче відібрати від привілейованого стану і нав'язати його лише простому народу – хлопу» [73; 891-892]. Зберігся аркуш, на якому рукою А. Сендунського намальовано Герб Дуліч. Під малюнком отець Аполлоній описує цей герб, користуючись працею польського геральдиста XVII ст. Бартоша Папроцького «Herby rycerstwa polskiego». На думку Сендунського, власний герб Дуліч з'явився у VIII ст. Букву «Т», розмішена на половині кільця, дугою своєю повернутого доверху, він трактує як грецький хрест «Тау». Це свідчить, – пише Сендунський, – що Ілія Дуліч, який користувався цим гербом у VIII ст., був православного віросповідання. Згодом носіями цього гербу стали десятки шляхетських католицьких родин. Тоді православний хрест «Т» (Тау) перетворився на латинський рівноконечний хрест [39] (рис. 5).

Наступні краєзнавчі праці А. Сендунського, написані після статті про Сивки, присвячено сусіднім селам і містечкам, оскільки в їхніх історіях є багато спільних моментів. У 1869 р. опубліковано статтю про Ляхівці (нині с. Білогір'я Шепетівського р-ну), у якій автор спирається на «Історичний нарис історії Волині» співробітника Київської археографічної комісії А. Крушинського та фундаментальну 4-томну працю Тимотеуша Ліпінського і Міхала Балінського «Давня Польща в історичному географічному та статистичному плані» («Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym»), опубліковану в 1843 році у Варшаві. Вперше в писемних джерелах, пише Сендунський, – про поселення Ляхівці згадується в записаній у Литовську метрику грамоті Казимира Великого від 20 січня 1441 р., якою король надає поселення Ляхівці у вічне і спадкове володіння Дениску Мокосійовичу. Копія цієї грамоти, зроблена з Литовської метрики 29 листопада 1764 р. зберігається в архіві поміщика с. Сивок Сигізмунда Радзівінського [36; 708]. Інший документ щодо історії містечка, написаний в 1520 р., коли Сигізмунд I в числі інших поселень подарував Ляхівці своїй дружині Боні. На початку XVII ст. село дісталось Сенютам, які виклопотали у Сигізмунда II для Ляхівців усілякі пільги та магдебурзьке право, тобто перетворили Ляхівці на місто. Павло-Христофор Сенюта, перейшовши з кальвінізму в католицизм почав будувати в 1612 р. у Ляхівцях костел і кляштор домініканців. Проте, перебуваючи в Римі, він захопився течією аріанства або антитринітаризму, що не визнавала єдиносущності Святої Трійці. Повернувшись на Волинь в 1616 р., він прийняв аріан під своє покровительство. Довготривалий конфлікт між домініканцями і аріанами в Ляхівцях завершився декретом Люблінського трибуналу 1644 р., яким аріанам звелено залишити Ляхівці, а міністр аріанського ляховецького собору Сарторій (Стоїнський) позбавлений честі і дворянства (Starożytna Polska.... Т. II. Ч. II, с. 930). Одна з дочок Сенютів вийшла заміж за Петра Опалінського підкомор'я познанського, який завершив будівництво костелу. Після Опалінських власниками Ляхівців стають Ліщинські, Яблоновські, Сапіги, а оскільки один з останніх брав участь у польському повстанні 1830 р. містечко поступило у ведення Міністерства державного майна. Сендунський пише, що в Ляхівцях проживає православних 1529 чоловіків і 1732 жінки, католиків 30 чоловіків і 20 жінок. 16 березня 1869 р. католицький костел передано у ведення Православної церкви, 20 липня 1869 р. відбулось освячення храму архієпископом Волинським і Житомирським Агафангелом (Соловйовим) [37; 753].

У 1870 р. надруковано статті про сусіднє село Тихомль і містечко Ямпіль. Цікаві факти з історії села Тихомль (нині Тихомель Шепетівського р-ну) отець Аполлоній почерпнув із «Повного видання руських літописів», розпочатого в 1834 р. Археографічною комісією з видання давніх актів, завданням якої було зібрання і публікація історичних документів із найдавніших часів до XVII століття. У 1841-1863 рр. обсяг опублікованих документів складав 10 томів. «Село Тихомль, – пише Сендунський, – яке нині має 30 хат, колись було давньоруським містом, про що свідчить городище (замчисько), обнесене з трьох сторін ровом. Уперше згадується в історії близько 1152 р., коли перераховуються міста, які зобов'язувався повернути Володимир князь Галицький Київському князю Ізяславу Мстиславичу, що переміг його з допомогою угорського короля Гейзи II» (Повне видання руських літописів. Т. II. С. 69) [38; 159-160]. У польсько-литовську добу доля Тихомля подібна до містечка Ляхівці. Після люблінського сейму 1569 р., коли Волинь увійшла до складу Речі Посполитої, Тихомль перерахований у списку численних місцевостей, включених до Кременецького повіту.

На початку XVII ст. поселення належало Сенютам. 2 липня 1616 р. Авраам Сенюта виклопотав у короля Зигмунда III грамоту, якою Тихомль, як і Ляхівці, ставав містом, звільнявся від податків: торгового,

мостового, гребельного, митного, і отримував Магдебурзьке право. Після Сенютів Тихомль переходив у власність Опалінських, Ліщинських, Яблоновських, а з 1830 р. став власністю казни. Біля Тихомля залишилось городище (замчисько), яке являє собою окопи, обведені з півночі, сходу і заходу глибокими ровами, а з півдня Ямпільським ставком. Крім того, є вежа-капличка, на склепіннях якої залишились зображення євангелістів [38; 190]. Варто додати, що це аріанський гробівець Сенют – зведений над їхнім склепом [82].

«Історія Тихомля тісно пов'язана з Ямполем, – пише Сендунський – від якого він віддалений на 250 сажень (тобто на 540 м – В. Б.) і поєднується з ним греблею при великому ставку, утвореному р. Горинню» [40; 219]. На думку отця Аполлонія, у давньоруський період Ямпіль був городищем Тихомля, яке захищало Тихомль із південної сторони, але через князівські міжусобиці і татарські набіги земляні та дерев'яні укріплення було зруйновано. Найбільш ранній документ пов'язаний з цим городищем, датується 30 січня 1535 року. У той день власники Тихомля Сенюти продали городище за 150 коп литовських грошей єпископу Віленському Янушу – позашлюбному сину Короля Зигмунда I та Катерини Тельничанки. Однією з умов продажу було відновлення городища (замка) для оборони Тихомля. «На двох маленьких острівцях, – пише Сендунський, – можна бачити залишки кам'яних фундаментів. Це вірогідно залишки замку і палацу, зведених Янушем єпископом Віленським згідно умови з Сенютами» [40; 226-227].

Із того часу городище стало самостійним населеним пунктом зі своєю історією і особливою назвою. За однією з версій назва Ямпіль утворилась від назви Янушполь, яка згодом змінилась на Ямпіль і Ямпіль. Таку версію висувують польські дослідники М. Балінський та Т. Ліпінський у праці «*Starożytna Polska...*» (с. 221). Крім неї, А. Сендунський наводить ще 2 варіанти походження назви Ямпіль. Невідомий автор статті «Волинь до часів Гедиміна» вважає, що назва Ямпіль пішла від япольдів – одного зі слов'янських племен, що жили на території Волині, як пише літописець Нестор. А Лев Рафальський у своєму «Описі південної частини Острозького повіту» пише, що назва Ямпіль походить від слова «яма», у якій лежить містечко відносно Тихомля і найближчих поселень, що розташовані на височині. У 1538 р. Ямпіль став власністю сестри єпископа Януша – Беати Костелецької, на якій в 1539 р. одружився князь Ілля Острозький.

Коли в 1553 р. Дмитро Сангушко при сприянні Князя Василя Костянтина Острозького пошлюбив її дочку Ельжбету Гальшку, і Беата повинна була покинути Острог, вона переїхала до Ямполь і жила тут до 1564 р., поки не вийшла заміж за Альбрехта Ласького воєводу Серадського. Про це пише перший ректор Київського університету Михайло Максимович в «Листах про князів Острозьких до графині А.Д. Блудової», виданих у Києві в 1868 р. (с. 20). Очевидно, Януш та Беата піклувались про Ямпіль і сприяли його процвітання, оскільки Ямпіль згадується в числі важливих укріплень Кременецького повіту, приєднаних до Польщі на Люблінському семі 1569 р.

Із подальших власників Ямполь найбільш відомими є імена Корибутів Вишневецьких, які відігравали важливу роль у драматичній боротьбі православної і католицької церкви, що особливо загострилась на теренах України в першій половині XVII ст. Михайл Іванович Корибут каштелян Київський та його син Михайл були поборниками православ'я, а син Юрій перший з роду Корибутів перейшов у католицизм. Син Михайла Ієремія (Ярема), незважаючи на умовляння матері Раїни Могилянки та Київського митрополита Ісаї Копинського, в 1631 р. теж перейшов у католицизм, але до війни під проводом Богдана Хмельницького толерантно ставився до православних, давав фундації православним церквам і монастирям, заснував православне братство у м. Срібному. На жаль, А. Сендунський не зміг об'єктивно оцінити постать Яреми Вишневецького, оскільки спирався лише на офіційні великодержавні шовіністичні публікації про нього у «Віснику Південно-Західної та Західної Росії», що видавався з липня 1862 до серпня 1864 р. у Києві, де акцентувалась лише надзвичайна жорстокість Вишневецького, з якою він чинив розправи над повсталими козаками і селянами, коли воював із загонами Максима Кривоноса під П'яткою, Михнівкою, Старокостянтиновом, Острогом, а в битві під Берестечком 1651 р. очолював ліве крило кавалерії у польському війську. «Муки, якими він піддавав православних, – пише Сендунський, – не піддаються опису. Він саджав на кіл, рубав голови, розпинав, виривав очі, розсікав навпіл, обливав окропом, і особливо знущався над православними священниками, яким буравом просвердлював очі. При тортурах він завжди був присутній і кричав: «Мучте їх так, щоб вони відчували, що вмирають!» (Про князів Корибутів Вишневецьких / Вісник Південно-Західної і Західної Росії». 1862. липень. с. 67) [40; 223]. На жорстокість Яреми Вишневецького козаки відповіли такою ж жорстокістю. «Козацькі загоны знищували все, що носило на собі відбиток польського панства, католицизму і жидівства. Вони перетворювали в купи попелу і розоряли до тла величезні панські замки, величні палаци і костели. Від того і майже не залишилось на Волині давніх укріплень, про які подекуди зберігаються лише перекази» [40; 226-227]. Після Корибутів Вишневецьких власниками Ямполь були Радзивілі, «в 1806 р. у Радзивілів Ямпіль купила Людвіка з Ржевуських-Грановських Ходкевич. Отже Ямпіль до цього часу в руках Ходкевичів» [40; 225]. «Містечко Ямпіль, – пише Сендунський, – тепер бідне населенням, не має правильної торгівлі, хоча лежить на Старокостянтинівському тракті і рясніє ярмарками, яких нараховується до 10. Будинки тут майже всі дерев'яні одноповерхові, криті черепицею, вулиці неохайні і брудні, особливо восени і навесні, воно піддається частим пожежам, очевидно з необережності євреїв» [40; 232].

У 1871 р. у «Волинських Єпархіальних відомостях» надруковано статті Сендунського про містечка

Шумськ, Рохманів і Преподобного князя Федора Острозького. Готуючи до друку статтю про Шумськ, А. Сендунський використовує як джерелознавчу базу 12-титомну працю М. Карамзіна «Історія держави Російської» (1816-1829 рр.), звідки бере фрагменти літопису, де вперше згадується Шумськ у 1149 р. під час боротьби за київський престол між Юрієм (Георгієм) Володимировичем Долгоруким (сином Володимира Мономаха) і його племінником Ізяславом Мстиславичем. Союзниками Ізяслава були польський король Болеслав Кудрявий і угорський король Гейза. А Юрій покликав на допомогу половців, Володимира князя Галицького і своїх синів Ростислава і Андрія. Про це у Київському літописі говориться так: «Георгий совокупи свою силу поиде из Киева в половцы бо бяше дики привел себе в помощь... Выступи Изяслав из Володимера и приступи к Луцку и ту пребы три дни... В то время приидоста в Пересопницу Георгиевича два, Ростислав и Андрей и помощь Володимера из Галича, а сам Володимер приступи бяше ближе к Шумску. И убояшася ляхове и угре» («Історія держави Російської» Карамзіна. Т. II. прим. 323)» [41; 79]. У 1152 р. із допомогою угорського короля Гейзи Ізяслав Мстиславич розбив військо Володимира Галицького біля Перемишля і вимагав віддати для нього деякі волинські міста, зокрема й Шумськ. Володимер погодився і навіть цілував хрест, але коли «Ізяслав посла посадники своя в города Божеск, Шумск, Тихомль, Вышегов и Гнойницу, не да их Владимирко» [41; 79]. Отже, Шумськ залишився власністю князів Галицьких, входив до Галицько-Волинського князівства. У 1231 р. біля Шумська відбулась битва Данила Галицького і Андрія Угорського на користь останнього. Данилу радили зайняти гористу місцевість і чекати нападу ворога, та він відповів: «медляй на брань, страшливу душу имат» і вдарив на ворога, але військо його не витримало відсічі противника. У 1240 р. Шумськ був спустошений монгольським військом Батия, але й після погрому ще зберігав своє політичне значення. На початку XIV ст., коли зі смертю Лева II Юрійовича (1323 р.) припинила існування галицько-волинська династія Романовичів, волинські міста підкорились Великому князю Литовському Гедиміну. У той же час ці землі намагався захопити польський король Казимир Великий. У 1366 р. він оволодів Волинню, Холмською землею і Володимиром. Тоді Любарт і Кейскут Гедиміновичі заключили з ним договір і розділили володіння. Луцька земля з містами Стожек, Заслав, Острог, Полонне, Меджибіж, Шумськ залишились за Любартом. Шумськ на той час був пограничним містом, яке відділяло землі Литви і Польщі. Після смерті Любарта (1383 р.) цими землями володіли його племінники: Вітовт (пом. 1430 р.) та Свидригайло (пом. 1452 р.). Далі Волинь переходить до рук польських королів: Казимира IV Ягеллончика та Сигізмунда I Старого. У 1513 р. у Познані Сигізмунд I видав грамоту боярину Богушу Боговитиновичу, якою «за посольські заслуги» надавав йому низку міст, зокрема і Шумськ. Після смерті Богуша власниками міста стали його син Іван і онук Степан. Дочка Степана – Маруша внесла Шумськ як посаг у дім Малинських, що володіли ним до другої пол. XVIII ст. У 1749 р. Степан Малинський продав Шумськ Радзивілам і отримав від продажу кошти 12 000 польських злотих передав Загаєцькому монастирю. У 1806 р. власником Шумська став поміщик Бистрий. У 1817 р. унаслідок його боргів Шумськ розпроданий його кредиторами [41; 86]. З пам'яток старовини в місті залишились земляні вали з півдня і заходу. При в'їзді є церква (колишній францисканський монастир) і костел, збудований у 50-ті роки XIX ст. поміщицею села Брикова Менжинською при жертвах інших осіб [41; 99].

Містечко Рохманів було колись пригородом Шумська і називалось Пігаси. Згодом поширилась нова назва, яка, швидше за все, утворилась від прізвища Рохманов. У цих краях був поміщик із таким прізвищем. Вперше в історичних документах Рохманів (Пігаси) згадується в 1513 р., коли литовський підскарбій Богуш Михайло Боговитинович «за заслуги посольські» отримав у володіння землі давньої Шумської волості: «село Пігаси, Новий Став, містечка Шумськ і Шумбар, села Кути, Залуж, Голибіси, Кордишів, Бриків, Баймаки» (Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. Warszawa: 1888. Т. IX. S. 35) [42; 128].

За актом розподілу від 1 січня 1527 р. між двома синами Богуша Боговитиновича – Іваном і Войною Пігаси дістались Войні. На початку XVII ст., очевидно, коли рід Боговитиновичів припинився по чоловічій лінії, Рохманів перейшов у власність князів Вишневецьких, які вибрали це місце для побудови монастиря і заснування друкарні. «Непоказне й бідне тепер містечко Рохманів, – пише А. Сендунський, – було колись містом та другою резиденцією князів Вишневецьких» [42; 128]. У 1618 р. викликаний був сюди зі Львова Кирил Транквіліон Ставровецький – монах, проповідник і учитель Львівського православного братства. У 1619 р. він надрукував тут «Євангеліє учительне» або повчання (проповіді) на неділі та свята всього року. У передмові книги написано: «Євангеліє альбо казанья на все недели чрез рокъ и на праздники Св. угодников Божиих властным старанием и коштом выдруковано ея милости княжны Вишневецкой Михайловой». Одні екземпляри цієї книги присвячені Ірині (Раїні) Вишневецькій, другі – князю Юрію Чарторийському, треті – князю Самуїлу Корецькому. На жаль, грамотою царя Михайла Федоровича 1627 р. наказано «Євангеліє Учительне» та інші твори Кирилові повсюдно відібрати і віддати вогню за перехід Кирила Транквіліона Ставровецького в унію [42; 131]. «Крім «Євангелія учительного» у Рохманівській друкарні видано «Четиренадесят толкованія Апостольских посланій Іоанна Хризостома», перекладені на руську мову Кипріяном монахом Острозьким, а князь Вишневецький на друкування залог дав» [42; 131]. Як довго проіснувала Рохманівська друкарня – невідомо, можливо, до середини XVII ст. Єремія Михайло Вишневецький, перейшовши до католицизму, не міг підтримувати друкарню. Біля цього часу всі православні друкарні Волині: Острозька, Дерманська,

Кременецька при братському монастирі припинили своє існування (Нарис історії православної церкви на Волині професора Санкт-Петербурзької духовної семінарії Платона Карашевича. Санкт-Петербург, 1855. С. 140) [42; 132]. «Після Корибутів-Вишневецьких містечко Рохманів дісталось Радзивілам, які не піклувались про нього, через що місто прийшло в запустіння і перетворилося в поселення. Ніхто вже не пам'ятає місця, де був монастир і друкарня. Так Рохманів, що на якийсь час висунувся з невідомості і надав посильну користь гнаному тоді православ'ю, втратив назавжди своє колишнє значення і серед безлічі руських міст і містечок тутешнього краю займає ледь не останнє місце» [42; 133].

Непересічна постать Федора Острозького мала для отця Аполлонія особливе значення, оскільки цей князь увійшов в історію не лише як хоробрий воїн, який боронив руський народ і підтримував православну віру, але й як святий інок Києво-Печерського монастиря, небесний покровитель Волині. «Серед числа багатьох заступників перед престолом Всевишнього за Волинський край, – пише Сендульський, – по справедливості Православна церква відзначила для нас Преподобного Федора з князів Острозьких, який прославившись подвигами благочестя в київських печерах, прославився і нетлінням мощей своїх. Але розкажемо спочатку про його життя в миру» [43; 272].

Головною джерельною базою в цій справі була для отця Аполлонія праця професора Волинської духовної семінарії, краєзнавця Волині та історика православної церкви, протоієрея Андрія Хойнацького «Історичне дослідження про життя та діяльність Пр. Федора, князя Острозького» і монографія Михайла Максимовича «Листи про князів Острозьких до графині А. Блудової».

Сендульський поділяє точку зору М. Максимовича, що рід князів Острозьких походить від князів Турівських (Максимович, с. 3). Батько Федора – Данило вирізнявся військовою доблестю і любов'ю до руської народності. Неодноразово захищав самостійність південно-руського краю. Пріснопам'ятний Федір йшов по його стопам. Народився він не пізніше 1365 року. Вперше його ім'я з'явилося у документах у 1380 р., коли Великий князь Литовський Ягайло підтвердив його права на Острог і примножив його володіння Корцем і Заславом. Можна додати, що після Кревської унії 1385 р., згідно з якою Ягайло зобов'язувався стати польським королем і приєднати (інкорпорувати) до Польського королівства підвладні йому руські, литовські і жмудські землі, Федор Острозький розірвав зв'язки з сюзереном Волині Федором Любартовичем і 23 травня 1386 р. присягнув на вірність королю Ягайлу; за призначенням Ягайло, він став намісником луцьким. У 1393 р. права Федора на його володіння підтвердила королева Ядвіга. Федору Острозькому важливо було отримати підтвердження саме від неї, адже вона була легітимною королевою по крові, а Ягайло лише обраним королем.

3 липня 1395 р. Федор отримав грамоту і від Великого князя литовського Вітовта на свої володіння в Бродові, Радогощі, Дякові, Свищові та ін.

Із початку XV ст. Федор Острозький з'являється на військовому поприщі. 15 липня 1410 р. бере участь у історичній битві під Грюнвальдом, у якій об'єднаними силами поляків, литовців і русинів були розбиті німецькі лицарі Тевтонського ордену і припинено їх подальше просування на слов'янські землі. З цього часу князі Острозькі стають учасниками подій не лише місцевого, а й європейського масштабу. У 1422 р. Федор виступає в числі сподвижників князя Сигізмунда Дмитровича Корибута, обраного в чеські королі, воює в Чехії проти німців, які намагались залити кров'ю вчення Яна Гуса (*Dejny narodu czeskiego*. Т. III. 4.1–2) [43; 274].

Водночас Федор Острозький брав активну участь у боротьбі за литовський престол князів Вітовта Кейскутовича і Свидригайла Ольгердовича. У 1418 р. він звільнив ув'язненого Вітовтом у кременецькому замку князя Свидригайла, який підтримував православ'я і в своєму правлінні спирався не лише на литовську, а й на руську знать. Коли після смерті Вітовта в 1430 р. поляки захопили Поділля і намагались вирвати з рук Свидригайла, якого вибрали на литовський престол, волинські землі, Федор Острозький воював на боці Свидригайла проти ставленика Польщі Сигізмунда Кейскутовича. Коли в 1431 р. Свидригайло пішов на Литву війною, а Федора Острозького послав очищати від поляків Поділля, Федор блискуче виконав це завдання: відняв у поляків Смотрич, оволодів Скалею Подільською, спалив Брацлав і знищив на річці Мурафі, яка впадає в Дністер, майже все польське військо, вислане проти нього Ягайлом на чолі з полководцями Сомогульським і Яном Менжином. У 1433 р. відібрав Кам'янець Подільський, захопивши в полон старосту Феодора Бучацького і відправив його до Свидригайла (А. Хойнацький, с. 8-9. М. Максимович С. 10-11) [43; 275]. У 1434 р., повернувшись із Поділля, Федор Острозький допоміг Свидригайлу оволодіти столицею Волині – Луцьком і разом із полководцем Носом пішов на Брест Литовський, зайнятий польськими військами. Але тут його спіткала невдача. Коли він взяв замок в облогу, підійшли свіжі польські війська, і Федор змушений був відступити (А. Хойнацький, М. Максимович, Справа Стебельського. *Dodatek do chronologii*, т. III, s. 72) [43; 275]. Проте замість цієї невдачі Федор Острозький нападав на інші польські загоны і вигнав їх за Буг («Історичний нарис Волині» Л. Крушинського. 1867. С. 77). Ці перемоги відіграли не маловажну роль у тому, що Ягайло особливим декретом повинен був визнати свободу православної церкви і зрівняти руське дворянство у правах з польським (Карашевич П. Нарис історії православної церкви на Волині. 1855. С. 100). Повернувшись на Поділля в 1435 р. Федор вдруге відібрав Брацлав, який у його відсутність зайняв молдавський господар Стефан (Критико-історична Повість временних літ Червоної чи Галицької Русі / твір Дениса Зубрицького, переклад з польської. Осипа Бодяньського. 1845. С. 319. Прим. 192). У той час Свидригайло, вдершись на Поділля, невідомо з яких причин вирішив

відділитись від Федора, захопив його в полон і, за свідченням польського хроніста Мартіна Кромера, кинув у темницю, але православні з допомогою поляків звільнили його (А. Хойнацький, с. 12; Д. Зубрицький, С. 319. Теодор Нарбут *Dzieje starożytne narodu litewskiego*. T. VII. s. 158). У подяку за визволення Федор примирився з поляками. Король дав йому підтвердження на володіння Збаражем, Хмільником, Соколом. Проте сварка з Свидригайлом тривала недовго. У тому ж 1435 р. коли Свидригайло вирішив перемогти литовсько-польську партію, до нього приєдналось чимало руських князів зі своїми ополченнями, і Федір Острозький, забувши про образу, з'явився йому на допомогу. У битві під Вількомиром 29-30 серпня 1435 р. все це величезне військо було розбито військом Сигізмунда Кейскутовича. Після цієї поразки Федор вже не вмішувався у військові сутички Польщі і Литви. Щоправда, у 1438 р. він ще з'явився на історичній арені у боротьбі з татарами, але захищав вже свої обширні володіння на Волині і Поділлі (Руські святці Преподобного Філарета Чернігівського. 28 серпня). Вірогідно, що саме в той час, коли після поразки під Вількомиром почалися репресії проти прихильників Свидригайла, Федор Острозький, якому було вже за сімдесят, пішов у Києво-Печерський монастир. Щоправда, є один документ, який суперечить цьому. У 1441 р. Казимир Великий князь литовський доручив Федору Острозькому управління волинськими містами: Острогом, Дубно та ін. Можливо, Федор жив ще в миру. Тут Сендुльський посилається на «Історичний нарис Волині» Л. Крушинського – значиме видання 1867 року, опубліковане у Житомирі як перший випуск «Праць Волинського губернського статистичного комітету» (с. 77-78). На думку А. Хойнацького, Федор Острозький поступив у монастир між 1441-1446 рр. (Історичне дослідження про життя та діяльність Пр. Феодора, князя Острозького. С. 16). Не відомо точно, чи був висвячений Федор в сан ієромонаха, чи помер простим інок. На іконах, які видає Києво-Печерська лавра, відомих під назвою «Собор св. угодників Печерських» Преподобний Федор зображений простим монахом, біля ніг якого лежить князівська корона. А на старовинній іконі у П'ятницькій церкві, Федор зображений в мантиї з книгою в руках і в епитрахилі. Отже на Волині збереглося передання, що він мав священницький сан і був ієромонахом. Немає свідчень про дату його смерті, але на тій підставі, що в Києво-Печерській лаврі відзначається пам'ять Пр. Федора окремо від інших печерських святих 11 серпня, можна припустити, що це й був день його кончини. Невідомо, коли угодно було Богу прославити нетлінням його мощі. Вчений інок Києво-Печерської лаври Афанасій Кальнофойський у праці Тератургіма (1638 р.), де подає опис Києво-Печерської лаври і мощей святих, пише, що преподобний Федор відкрито поживає у Феодосіївській печері «в цілому тілі» (Teraturgium. s. 5). Очевидно, приблизно в той час він був канонізований до лику святих.

У 1872 р. надруковано статті про та містечка і Крупець і Вишневець. Про Крупець документальних свідчень збереглося небагато. «На початку 40-х років XIX ст., – пише Сендुльський, – економічному управлінню містечка Крупець було розпоряджено (можливо за вимогою Археологічної комісії для розбору давніх актів) написати відомості про походження назви Крупця і часу його заснування. Тому управитель цього маєтку з дозволу власника князя Любомирського зайнявся розглядом старовинних документів, які виявились у архівах власника, і знайшов документи, що стосувались Крупецького маєтку, написані в другій половині XVI ст. Але коли й ким був заснований Крупець і від чого отримав назву, – не вичитав цього секрету. Принаймні дякуємо йому, що він потрудився переглянути документи і відкрити в них фактичний доказ 300-літнього існування Крупця» [46; 556]. На думку отця Аполлонія, є підстави вважати, що назва Крупця походить від прізвища власника, оскільки прізвище Крупецькі дійсно існувало в XVI ст. (Вісник Західної Росії. 1864. Вересень. Від. 2. С. 121). Найбільш цікавими пам'ятками історії в містечку є церкви. «Зі всіх пам'яток старовини, пише Сендुльський, – перше місце займає дерев'яний храм, над входом якого є напис: «Врата сия Господни праведники внидут въ ня. Сооружи храмъ святыхъ и неразделимыя Тройцы в Р.Б. #АХЗВ (1662)» [46; 560]. У храмі є плащаниця з датою #АХОВ (1672) і давні ікони. Стіни всередині храму розписані апокаліптичними сюжетами. Під одним із таких зображень є напис: «Сия икона сооружи Р.Б. Стефан Козак и женою Аною своею за отпущение грехов Р.Б. #АХОВ м. іюля. дня КЗ (27)» [46; 560]. Мабуть Крупець ряснів козацтвом. За переданням, храм збудував козак Деркач, Ікони написані на кошти козака Стефана. У храмі є цінні стародруки, зокрема, Львівський Апостол, надрукований Іваном Федоровим у 1574 р., Євангеліє напрестольне, Тріоді Цвітна і Пісна Львівського друку 1665 р., а також богослужбові уніатські книги Почаївського друку.

Перед храмом поставлена велика дзвіниця. Над її дверима вирізьблено напис, який позначає не час її побудови, а час відкриття в ній богослужінь 23 квітня 1750 р. Ця дзвіниця служила тимчасовим приміщенням для уніатського храму імені Собору Богородиці. Необхідність влаштувати храм у дзвіниці виникла в період переходу частини населення Крупця до унії. З метричної книги видно, що в середині XVIII ст. в церкві було 2 священники: Громачевський (православний) і Жигальський (греко-католик) [46; 560].

На початку статті про Вишневець отець Аполлоній зазначає, що відомості про це містечко запозичені ним із праці «Виявлення спогадів та самого поховального акту останнього з дому І.О. князя Вишневецького Міхала Серваця Корибута» («*Relacya apparency i samego aktu pogrzebowego ostatniego z domu I.O. Xiazecia I.N.C. Wisniowieckiego Michala Serwacego Korybuta*»), надрукованій у Почаєві в 1744 р., а також із праці Каспера Несецького *Herbarz Polski* (Lipsk 1839-1845). Родоначальником князів Вишневецьких був Корибут Ольгердович – четвертий син Великого князя Литовського Ольгерда. Спочатку він отримав в уділ Новгород-Сіверське князівство,

але за виступ проти Вітовта в 1393 р. позбавлений цього князівства і отримав взамін Вінницю, Брацлав і Збараж із багатьма місцевостями. Поселення Вишневець уперше згадується в 1395 році як його власність. У 1399 р. у битві з воєначальником Тамерлана – Едигеєм на річці Ворсклі Корибут Ольгердович був убитий з синами Іваном і Скіндером. Спадкоємцем став молодший син Федір Дмитрович. Рід продовжили: Данило Федорович, Васильй Данилович (пом. 1488), Михайло Васильович (пом. 1512 р.). Син Михайла – Олександр став родоначальником першої лінії князів Вишневецьких, з яких найбільше прославився Дмитро як людина, у якій поєднувались сила, воля, витривалість, мужність і знання військової справи. Сендульський пише, що він був сином Олександра. Проте, за іншою версією, він був сином Івана Вишневецького і Анастасії Семенівни Олізарович – сестри князя Костянтина Івановича Острозького. Дмитро був грозою для татар і неодноразово розбивав їх полчища. Коли частина молдавського боярства запропонували Вишневецькому стати господарем, він охоче погодився, але в Молдавії його арештував господар Штефан і відправив до Стамбулу. За наказом султана Селіма II в 1564 р. він страчений. Згідно передання, Дмитру запропонували відректись від православної віри, а коли він не погодився, скинули з високої будівлі на загострені коли. Зачепившись ребром за гак, який стирчав зі стіни, він висів так 3 доби, славив Христа і проклинав Магомета, поки один турок не добив його. Ця історія написана в праці Каспера Несецького «Herbarz Polski...» (1839-1845) (Ч. IV. С. 554), в «Історії Малоросії» Дмитра Бантиша-Каменського (1822) та «Історії Малоросії» Миколая Маркевича (1842-1843) (С. 920, 921). Несецький додає, що турки з'їли серце Дмитра Вишневецького, щоб отримати його хоробрість і мужність [47; 920]. Не менш відомим був вище згаданий Ієремія (Ярема) Вишневецький. Його син Міхал у 1669 р. обраний королем Польщі. Але його 4-літнє правління було серією невдач і розчарувань. Його смерть у 1673 р. у Львові завершила першу лінію князів Вишневецьких.

Друга лінія князів Вишневецьких проіснувала на 70 родів довше. Своїм будівництвом католицьких костелів, монастирів і конвiktів прославилися брати Януш-Антоній III та Михайло Сервацій Вишневецькі. У 1731-1744 рр. їхніми стараннями зведено костел і кляштор єзуїтів у Кременці, на що витрачено 154 911 флоринів. Януш Антоній III помер 16 січня 1741 р. Його поховали у Львівському кафедральному костелі, а серце в золотій урні – у Кременецькому колегіумі. Михайл Сервацій добре знав архітектуру і збудував 45 палаців у своїх маєтках, багато кам'яних костелів і дерев'яних церков. Помер у 1744 р. в Литві. Але через рік його тіло перевезено до Вишнівця і поховано в Кармелітському костелі з надзвичайною пишністю в присутності представників майже всіх католицьких орденів і греко-католицького митрополита Афанасія Шептицького. З онукою Михайла Сервація одружився Ян Кароль Мнішек і успадкував усе її майно. У 1850 р. Мнішки продали Вишневець князю Абуmekіну, а той у 1857 р. – графу Плятеру [47; 926]. «Вишневець, – пише Сендульський, – що був колись резиденцією князів Вишневецьких, нині є бідним і незначним містечком. Окрім палацу залишку давньої величі князів Вишневецьких, більше нічого в ньому немає чудового..., але вигляд його навіює на людину приємні спогади минулих часів» [47; 867].

Особливо А. Сендульського цікавила історія Луцька як історичного, адміністративного, економічного і культурного центра Волині. Досліджуючи початковий етап історії міста, він спирався на фундаментальну працю польського історика Матея Стрийковського «Хроніка польська, литовська, жмудська і всієї Русі» («Kronika Polska, Litewska, Żmudzka i wszystkiej Rusi»), у якій автор, описуючи політичну історію Польщі, Великого князівства Литовського та Русі, використовував факти, почерпнуті з польських, литовських, білоруських та руських літописів, зокрема, з «Повісті временних літ». Луцьк – пише Сендульський, – одне з найдавніших давньоруських міст. У X столітті Луцьк уперше згадується у письмових джерелах, коли князь Володимир Великий віддав Луцьк своєму молодшому сину Позвізду, але той помер приблизно в 1015 р., не залишивши нащадків [80; 811]. Його старший брат Ярослав Мудрий віддав Луцьк своєму сину Ігорю Ярославичу. У 1097 р. на з'їзді в Любечі, на якому князі розділили міста і землі за родами за принципом: «хай кожний держить отчину свою», щоб припинити міжусобиці, Луцьк дістався сину Ігоря Ярославича – Давиду. Але в 1100 р. за те, що Давид Ігоревич знову розпочав міжусобні війни і осліпив теребовльського князя Василька, місто Луцьк, як і інші його землі, було відібрано від нього. У XII ст. місто часто міняло своїх власників через міжусобні війни, в 1240 та 1286 було зруйноване татарськими військами.

Нова сторінка в історії Луцька почалася в XIV ст., коли місто увійшло до складу Литовського князівства. У 1325 р., коли до Луцька підступило військо литовського князя Гедиміна, лучани відкрили перед ним ворота і здали місто без бою. Тодішні власники Луцька – останні князі з роду галицьких Лев Юрійович та його син Георгій визнали себе васальними князями Гедиміна, який передав Луцьк своєму сину Любарту. З того часу Луцьк був втягнутий у багаторічну війну між Польщею і Литвою за галицько-волинські землі, у якій важливу роль відігравав Федор Острозький. Вище згаданий останній луцький князь Свидригайло помер у 1452 році. З того часу Луцьк зарахований в якості староства до коронних володінь Литви. В 1569 р. коли Литва об'єдналася з Польщею, Луцьк став центром Луцького воєводства.

Низку статей отець Аполлоній присвятив вже неіснуючим на той час монастирям Луцька [45], Валецькому монастирю, що існував у передмісті Шумська – Валево [44], Татаринецькому чоловічому монастирю, розташованому біля села Обич Кременецького повіту [48], Городищенському монастирю, заснованому Богушем Федоровичем Корецьким [55]. У статті про Загаєцький, Св. Іоанна Милостивого чоловічий третьокласний монастир А. Сендульський зазначає, що користувався рукописом «Історія Загаєцького монастиря», складеним колишнім суперіором (настоятелем) Воніфатієм Кревницьким, але

ставився до цього рукопису критично, оскільки деякі факти тут були викладені неточно. Село Загайці згадується вперше в тій самій грамоті Сигізмунда I, виданій в Познані в 1513 р. вище згаданому Богушу Боговитиновичу на володіння Шумськом, Рохмановим (Пігасами) та іншими маєтками, в числі яких було село Загайці. У XVII ст. одна з Боговितिнів – Ірина (Регіна) вийшла заміж за Костянтина Ярмолинського і внесла це поселення в дім Ярмолинських.

На початку XVII ст. Ірина Ярмолинська заснувала в Загайцях чоловічий монастир. Про це свідчать кілька документів. По-перше, це її духовний заповіт, написаний 23 лютого 1649 р. у Шумбарі при Іові Почаївському та інших свідках, який опубліковано в «Пам'ятниках, виданих Тимчасовою комісією для розбору давніх актів.» (Т. IV. від. 1. С. 63, 65) [62; 849]. Як сказано в заповіті Ірини, в 1625 р. помер її чоловік Костянтин Ярмолинський. Залишившись вдовою і власницею 7 маєтків (Загайці, Мелехов, Мізюринці, Темногайці, Горбовиця, Шумбар і Новостав), піклуючись про відпущення гріхів, із благословення духовного отця Петра Могили, вона вирішила заснувати монастир для іноків не в унії перебуваючих, а грецької релігії і православної церкви. Першим ігуменом вона просила призначити Антонія Рудницького. 23 серпня 1637 р. Ірина Ярмолинська наділила монастир багатьма різними фундаціями: ставок Ступно, млин, сінокоси, ґрунти, які називались Вількою; зобов'язала щорічно давати з її фільварків по 100 кіп жита, вівса, пшениці, 50 кіп проса, і щоб кожний її підданий привозив по доброму возу сіна. 8 вересня ця фундація записана в Кременецьких гродських книгах [62; 851]. Крім того, в Заповіті Ірина передавала монастирю 1000 польських злотих. Її син Ян Ярмолинський (староста кременецький) віддав монастирю ґрунти Дворище і Замчище. Її онук, Андрій Ярмолинський, 15 листопада 1675 р. дав монастирю частину Мелехова і 2000 польських злотих. Отже, до кінця XVII ст. монастир благоденствував. Проте, на початку XVIII ст. монастир почав потерпати від сусіднього панства. У 1709 р. монастир пограбувало військо Григорія Огінського старости жмудського, водночас люди гетьмана Яна Казимира Сапіги зруйнували монастир, вікна повибивали, двері розбили сокирами, ікони порозстрілювали, келії зруйнували, забрали гроші, хліб, речі, виправдовуючи себе тим, що монахи – схизмати, а всі схизмати – бунтівники. На цей грабіж заявлений протест ігуменом Мартіаном Полумирковичем і записаний в Кременецьких гродських книгах 13 серпня 1709 р. У 1711 р. Загайці дістались Андрію Блендовському, який захоплював монастирські землі, зрушував межові стовпи, затоплював сінокоси. З ним судився Мартіан Полумиркович – останній православний настоятель Загаєцького монастиря. Після його смерті в 1714 р. ігуменом став Варлаам Спитовський, який перейшов в унію, у 1721 р. він брав участь у Замойському уніатському соборі. З 1731 р. настоятелем став Пафнутій Маньковський, який збудував нові келії та бічні вівтарі в церкві. У 1761 р. він наказав винести з крипт, що були під храмом, кістки похованих тут православних осіб (Ярмолинської та ін.) і поховати їх на кладовищі. Крім того, наказав намалювати нові портрети Ірини Ярмолинської та її чоловіка, на яких написано, що монастир заснований для ченців-василіан. Після Пафнутія Маньковського до кінця XVIII ст. у монастирі змінилось ще 12 ігуменів-суперіорів. У той час на монастир давались щедрі пожертви від фундаторів, імена яких записані в «Історії Загаєцького монастиря». У 1749 році, як вже назначалось, Єло-Малинський, продавши Шумськ, записав Загаєцькому монастирю 12 000 злотих [62; 859,861]. У 1794 р. Загаєцький монастир повернуто православним. Більшість православних ігуменів монастиря були ректорами Волинської духовної семінарії. У монастирі є невелика бібліотека – 70 книг, серед яких екземпляр Острозької Біблії 1581 р. і багатющий архів, який належить зняти з горища і упорядкувати [62; 875].

У 1873 р. опубліковано статті А. Сендульського про села Стіжок і Сураж Кременецького повіту. Історія села Стіжок починається в період роздроблення Київської Русі, коли Великий князь Київський Ізяслав Ярославич у боротьбі зі своїми братами за Київський стіл змушений звернутись за допомогою до свого тестя Польського короля Болеслава Хороброго. Надавши допомогу Ізяславу король вимагав нагороди, а саме, щоб Ізяслав утримував його самого і його дружину на кошти з князівської казни. Тоді кияни почали по ночах вбивати воїнів Болеслава. Це змусило його в 1073 р. вийти з Києва, по дорозі до Польщі захоплюючи руські міста. Коли Болеслав підступив до укріпленого Кременця, покровитель Кременецького замка Мокосій добровільно здав Кременець під владу польського короля. За це Болеслав надав йому грамоту, що стверджувала особливі привілеї роду Мокосіїв. Крім того, йому і його нащадкам дав Кременець на правах ленних у вигляді староства. Один із синів Дениска Мокосія – Петро заклав своє старостівське управління у Стіжці, недалеко від Кременця. Відтоді Стіжок почав посилюватися і став фортецею, проте, у 1261 р. на вимогу монгольського воєначальника Бурундая, укріплення в Стіжку, як і в інших давньоруських містах, були зруйновані. «Сини Дениска – Василько і Лев змушені підкоритися, тому міста Данилів, Стіжок, Кременець, Луцьк були позбавлені укріплень (Історія держави російської Карамзіна. Т. IV. с. 58). [49; 709]. Стожек став селом, але на нього чекало ще блискуче майбутнє.

У XIV ст., коли король Казимир неодноразово приїжджав до Кременця, де він зустрічався зі своїми племінниками Любартовичами, він мав свою резиденцію у Стіжку, в якому збудував для себе палац. Тут писали різні договірні акти, зокрема, угоду з Гедиміновичами, коли Казимир у 1366 р. захопив Луцьку, Володимирську і Холмську області, щодо розділу цих земель. У Люстраціях Кременецького замку XV – п. пол. XVI ст. ще зрідка згадується королівський палац у Стіжку. Проте, до середини XVI ст. Стіжок занепав і в другій половині XVI ст. перетворився на село в 30 хат, яке переходило з рук в руки Святополк-Четвертинським, Збаразьким, Вишневецьким, Радзивілам. «Час, а ще більше люди зруйнували і знищили тут всі колишні пам'ятки майже до тла, і тим ніби наклали назавжди печать мовчання і тайни на те, що звершувалося колись у цій цікавій місцевості» [49; 717].

Особливе місце серед сіл Острозького повіту посідає село Сураж, яке в XVI ст. було містечком і в 1582 р. разом із сімома навколишніми селами переписане Василем-Костянтином Острозьким на заснований ним в Острозі монастир святої Трійці і шпиталь. Фактично прибутки з містечка Сураж і навколишніх сіл призначалися на Острозьку школу, що на той час перейшла вже на вищий рівень навчання і називалась у деяких джерелах «слов'яно-греко-латинська академія». У 1624 р. онука В.-К. Острозького – Анна Алоїза Ходкевич передала половину цієї фундації на латинську школу при костелі. Отже, на початку XVII ст. Сураж перейшов до рук єзуїтів. «Як за часів князів Острозьких, – пише автор, – так і при переході в руки єзуїтів, Сураж залишався центром управління навколишніми селами, отже і резиденцією єзуїтів, відряджених з Острозького колегіуму для догляду над цими маєтками і прибутками, які з них збираються. Єзуїти збудували в Суражі кам'яний костел і біля нього кляштор або конвікт (гуртожиток), який складався з 6-7 келій» [51; 669]. На особливу увагу заслуговує публікація Сендкульським копії грамоти, виданої єзуїтами 1 листопада 1724 р. жителям містечка, що зберігалася на той час в архіві Суразької церкви, перебудованої з єзуїтського костелу. Цією грамотою жителям Суража дозволялось відновлення цехового братства, до якого будуть належати гончарі, ковалі, слюсарі, теслярі, кушніри, шевці, чоботарі, пивоварники та ремісники інших професій, що є в Суражі, також дозволялось вільно обирати цехмістра і старших братчиків, але з однією умовою: бути присутніми на богослужіннях в костелі на всі Божі і Богородичні свята. «Во ім'я Пресвятої Трійці і примноження Божої слави через боголіпне богослужіння як у костелі, так і в церкві, і для більшого порядку в самому містечку...владою мою ректорською дозволяю обивателям міщанам суразьким, які мене про це дуже просили, мати в Суражі ремісничий цех, який вони здавна мали, а також і цехмістра і помічника, яких добровільно оберуть, і старших братчиків, які зобов'язуються дивитись за порядком. Обов'язок цього братства такий: спостерігати за порядком в костелі, в церкві і в самому містечку. У костелі бути присутнім на Пасху через всю світлу седмицю, на Різдво Христове, на Трьох королів, на Успіння, на Непорочне зачаття Діви Марії, на Стрітіння і Благовіщення. У ці свята треба стояти зі свічами під час обідні; на хресний хід, в дні хресних ходів і в інші свята з'являтися з хоругвами і свічами і стояти (в костелі – В.Б.) все богослужіння. Дано в Колегіумі Острозькому товариства Ісуса. 1724. 1 листопада. Підписався Адам Лотинський Острозького колегіуму Товариства Ісуса Ректор» [51; 671-672]. Отже, відновлення цехового братства в Суражі острозькі єзуїти використали як один із надійних засобів окатоличення місцевого населення. «Часті відвідини костелу на католицьких богослужіннях, – пише Сендкульський, – без сумніву впливали на жителів Суража, які непомітно змінювали свої релігійні переконання і переходили в католицизм. Не дивно, що в Суражі і навколишніх селах є багато католиків» [51; 673].

У 1874 р. опубліковано статті про місто Кременець і село Поляхолява. Деякі історики, – пише Сендкульський, – ґрунтуючись на тому, що літописці називають Кременець містом Даниловим (Іпатіївський літопис. С. 166-169), приписують заснування міста Галицько-Волинському князю Данилу, але замок існував уже в XI столітті» [52; 417]. У 1073 р. Болеслав Хоробрий підступив і до Кременецького замку, який би він ніколи не взяв, якби якийсь Мукосій (покровитель замку) добровільно не уступив його Болеславу. Про це пишуть: Шимоном Окольський гербовнику «Orbis Polonus...» («Польський світ...» 1641–1643 pp.) (Т. 10. С. 301), Каспар Несецький в Гербовнику Польщі (Herbarz Polski, 1839-1845), Тадеуш Стецький у праці «Wołyń pod względem statystycznym, historycznym i archeologicznym» («Волинь у статистичному, історичному та археологічному плані» (1864) [52; 419].

Наступна згадка про Кременець з'являється в 1226 р., коли князь галицький Мстислав Удатний розбив під Кременцем військо угорського королевича Андрія і його союзників-поляків. Але особливо прославився Кременець у 1241 році, коли Батий, взявши Київ, Каменець, Галич, Володимир та інші міста, з'явився під Кременцем і не зміг його взяти. Деякий час тримав місто в облозі, але отримавши сильний опір, змушений відступити. У 1255 р. Кременець витримав облогу татарського воеводи Куремси. У «Повному зібранні руських літописів» (т. 2. с. 192) сказано: «Потом же приде Куремса к Кременцу и воева около Кременца, и не успяши ничтоже, возвратися в страны своя». Проте, у 1261 р. за наказом монгольського полководця Бурундая, укріплення Кременця, як і інших князівських міст, було зруйновано руками своїх князів.

Після смерті галицько-волинських князів Юрія Львовича (1308/1315 pp.) і його сина Лева II Юрійовича (1323), тобто припинення існування галицько-волинської династії Романовичів, Кременець захопив Любарт Гедимінович. У 1340 р. Казимир Великий захопив волинські міста і уклав мирну угоду з Любартом і Кейскутом, згідно з якою Кременець дістався їх племіннику Юрію Наримунтовичу («Historia narodu polskiego» Адама Нарушевича 1780-1786- 1824. Т. II. С. 103-104.). Внаслідок боротьби Польщі і Литви за землі Волині, а також міжусобної боротьби литовських князів, Кременець 15 разів переходив із рук в руки, його власниками були Любарт Гедимінович, Казимир Великий, Вітовт Кейскутович, Скиргайло Наримунтович, Свидригайло Ольгердович та ін. Складні перипетії цієї боротьби А. Сендкульський описав не спрощуючи і не скорочуючи, з усіма подробицями, даючи посилання на документи і критично зіставляючи різні точки зору.

Наприкінці XV ст. Кременець часто піддавався набігам татар, оскільки замок не був вже надійно укріплений, не мав достатньо зброї і не міг вже захистити місто. Коли на початку XVI ст. Сигізмунд I на правах Великого князя Литовського дав Кременець у власність своєму побічному сину Янушу біскупу Віленському, він значно укріпив замок відповідно до нових фортифікаційних правил. У 1536 р. король віддав Кременецьке староство разом із замком у дожиттєве володіння своїй дружині Боні. Вона управляла Кременцем через своїх старост, які докладали чимало зусиль для укріплення замку. Крім того, Бона дала

Кременцю низку привілеїв у 1539, 1541, 1546 рр.: безмитної торгівлі, збирання мостового мита та ін., розпорядилась збудувати костел св. Антонія Падуанського, заснувала шпиталь для бідних. У пам'яті народу вона залишилась героїнею, на зразок давньої Семіраміди [52; 458-459].

Особливо багато для міста і замку зробили кременецькі старости Фелікс Герцик і Станіслав Фальчевський. Останній закінчив будівництво дому для гарнізону, яке розпочав єпископ Януш, влаштував пороховий млин із німецьким механізмом, укріпив вежі, забезпечив замок водою: провів із замкових дахів дерев'яні труби, по яких вода стікала у водойму, обшити камінням, дерев'яним тесом і залиту смолою. На забезпечення гарнізону місцеві селяни зобов'язувалися здавати хліб, овес, худобу і гроші. Королівський секретар Лев Тишкевич, якому король доручив у 1549 р. оглянути волинські замки, писав, що замок у Кременці в кращому стані, ніж у Луцьку і Володимирі. Згідно з люстрацією 1556 р. у Кременці був 431 дім міщанський і 48 домів єврейських, площа ринок і 14 вулиць. Із люстрації 1563 р. видно, що в місті було 5 церков: Миколаївська з шпиталем, П'ятницька, Пречистенська, Воскресенська, Спаський або Преображенський монастир. У 1569 р. Кременець став повітовим містом. Однією з найвизначніших подій XVII ст. стало заснування в 1636 р. з дозволу Владислава IV обивателями Данилом Малинським і Лаврентієм Деревинським церкви св. Богоявлення і братського монастиря (7 келій), при якому були богадельня, училище і друкарня, де видавалась потрібні для навчання книги [52; 467].

У XVIII-XIX ст. Кременець відіграв значну роль у просвіті волинського краю. У 1701 р. Януш III Антоній князь Вишневецький ввів сюди єзуїтів, яких недаремно називали «вчителями Європи». Коли в 1777 р. папа Климент XIII скасував єзуїтський орден, костел і колегіум перейшли греко-католицькому ордену Св. Василя Великого. У руки базиліан перейшло й Богоявленське братство. 27 березня 1793 р. Кременець як повітове місто Заславського намісництва приєднано до росії. Церкви Свято-Миколаївська, Хресто-Воздвиженська і Різдво-Богородична повернуто православним. 10 жовтня 1805 р. стараннями Тадеуша Чацького в Кременці відкрито вищу гімназію. Чацький збудував новий корпус училища і заклав ботанічний сад, у якому завдяки старанням садівників Зевдлиця і Бессера через кілька років було 12 000 різних рослин. У гімназії були мінералогічний і зоологічний кабінети, бібліотека в 5000 книг, які після смерті Станіслава Августа придбала Теофілія Сапега і подарувала гімназії. У 1807 р. гімназії передали приміщення базиліанського монастиря. У 1809 р. гімназія перейменована в ліцей. В 1834 р. за підтримку польського листопадового повстання 1830-1831 рр. ліцей закрили, бібліотека, кабінети перенесено до Київського університету. У 1836 р. до Кременця переведена Волинська духовна семінарія, що розмістилась у приміщеннях колишнього колегіуму єзуїтів і ліцею. У 1838 р. у приміщення уніатського Богоявленського монастиря перенесено Духовне повітове училище. «У господарському відношенні, пише Сендунський, – Кременець займає найпомітніше місце серед інших міст Волині. Міської землі тут вважається 5783 десятини та 1877 сажень. Мешканців обох статей налічується понад 10 000 душ. Місто це має свої каменоломні і достатню кількість власного лісу, лук і полів» [52; 479].

«Село Поляхова, пише отець Аполлоній, – складається тепер із 70 хат недавнього походження. Але, за народним переданням, на місці цього села було колись давньоруське місто Лебединь» [53; 679]. Про нього немає згадок у літописах, але є археологічні докази його існування. Це підвали числом до 20-ти, які займають величезну площу. На північ від цих підвалів можна знайти безліч залізних деталей від вікон, дверей, а також вугілля, черепків із домашнього посуду і кахель. Отже, можна аргументовано припустити, що тут було місто. А що воно розорене до тла, то це не дивно. Адже тут проходив так званий тракт кучманський, яким найчастіше вривались татари на Волинь. Згідно свідчень польського хроніста Яна Длугоша, у XV ст. особливо посилилися татарські набіги. Волинь, яка була для татар роздоріжжям у Польщу, стала жертвою ненаситного їхнього варварства. Згідно другої версії, поселення Лебединь могло бути розореним не татарами, а монголами, коли були нашість Батия 1241 р., Куремси 1255 р. Бурундая 1261 р., Едигея 1286 р. На початку XIX ст. мешканець с. Поляхова Мірецький знайшов у себе на городі на глибині 2 лікті (приблизно 100–150 см) величезний лускатий панцир та інші військові обладунки, що свідчить про колишні битви в цих місцях [53; 680].

У 1875 р. А. Сендунський опублікував статті про м. Заслав, с. Городище та про Іова Почаївського. Місто Заслав, на думку А. Сендунського, швидше за все могло бути засноване якимось з удільних князів на ймення Ізяслав у XII ст. – у період роздроблення Київської Русі. У 1386 р. Заслав вперше згадується в історії, коли польський король Владислав Ягайло і великий князь литовський Вітовт підтвердили володіння князя Федора Даниловича Острозького Заславом, Острогом, Корцем і Хлапотиним. Цей документ є в інвентарі королівського архіву, описаного польським хроністом XVI ст. Мартіном Кромером, опублікований ректором Київського університету Михайлом Максимовичем в його «Листах про князів Острозьких до графині А.Д. Блудової» (1866). «Vladislaw rex Poloniae et Witoldus M.D. Litwanie castrum Ostrog cum district Ostrogiensi nec non districtus Korez, Zaslaw, Chlapotyn Theodoro Danielowicz duci conferunt cum libertate terrigenarum regni Polonie Actum in Lucko 1386 anno» («Король Польщі Владислав та король Литовський Вітольд дарують замок Острог з округом Острог, а також округи Корець, Заслав та Хлапотин князю Теодору Даниловичу з територіальною цілісністю Польського королівства. Акт у Луцьку 1386 року»). (Максимович. С. 9). Владислав підтвердив це надання ще грамотою 1399 р. «Litterae Vladislaw regis quibus Theodoro duci pro defenso castro Vlnensi castrum Ostrog et zaslaw cum suis allodiis jure perpetuo o donat, Datum in Kozmina anno 1399». «Грамота короля Владислава, в якій він дарує князю Теодору замок Острог та Заслав з їхніми наділами назавжди для оборони Віленського замку, дана в Козьміні 1399 року»)

[56; 795]. З цього часу Заслав став приватною власністю князів Острозьких. Син Федора Даниловича – Василій укріпив місто. Залишки цих укріплень і валів видно біля замку над р. Вілією. Перед смертю Василій Федорович розділив свої маєтки між двома синами. Старшому Івану віддав Острог, а Юрію – Заслав із титулом князя Заславського. Отже, в 1456 р. власником Заслава став Юрій Васильович. Тут Сендульський знову посиляється на М. Максимовича (с. 14). Однак, він наводить й іншу версію походження князів Заславських. М. Балінський і Т. Ліпінський – автори праці «*Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym*» («Давня Польща в історичному, географічному та статистичному плані» (1843) пишуть, що Вітовт подарував Заслав Смоленському князю Юрію Святославовичу як компенсацію за те, що відібрав у нього Смоленськ. Цю версію спростовує Каспар Несецький у Гербовнику Польщі (Herbarz Polski («*Korona Polska*») 1728- 1743 pp., а також один із найбільш авторитетних істориків і богословів другої половини XIX ст. професор Санкт-Петербурзької духовної академії Михайл Коялович. У своїй головній монографії «Історичне дослідження про Західну Росію» (1865) він зазначав, що Вітовт дав Юрію Святославовичу не Заслав, а Полонне. А Заслав належав князям Острозьким (Коялович. Історичне дослідження про Західну Росію. Т. III. С. 57).

Сендульський пише, що Юрій Заславський, незадоволений політикою Казимира Ягеллончика, намагався звести на литовський престол Київського князя Симеона Олельковича, щоправда невдало. Син Юрія – Іван та онук Козма прославилися як хоробрі воїни, відзначилися своїми перемогами над татарами. А жінка Козми – Настасія Ольшанська опікувалася освітою і була ігуменією Заславського жіночого монастиря. Сендульський пише, що про неї згадує архієпископ Чернігівський і Ніжинський Філарет у своїй головній праці «Історія російської церкви», виданої в скороченому варіанті в 1859 р. і високо оцінена сучасниками. У цій праці йдеться, що «Архімандрит Пересопницького монастиря Григорій переклав Новий Завіт із болгарської на південно-руську або південно-західну мову. Переписувач Євангелія, Михайл Васильович у післямові зазначає, що Євангеліє писано накладом благовірної і христоролюбивої княгині – дружини Козми Івановича Заславського Праскові інакше Настасії Юровни, уродженої княжни Ольшанської, частково при Пересопницькому, а частково у дівочому монастирі Жеславському з 1556 р. по 1561 р.» [56; 797]. Отже, очевидно після смерті Козми Івановича в 1556 р. його вдова Настасія Юріївна замовила виготовлення Чотири Євангелія. Робота ця почалась у Свято-Троїцькому монастирі в Заславі в 1556 р., а завершилась в монастирі Різдва Богородиці в Пересопниці в 1561 р. Переклад частини Євангелія західно-руською мовою став виявом патріотизму і окреслення власного культурного поступу українського народу.

Сини Козми і Настасії – Петро, Михайл і Іван відзначились у сутичках із татарами. Син Івана – Януш являв чудеса хоробрості в битві під Збаражем 1589 р., у битві з турками під Цецорою 1620 р. Він першим із князів Заславських під впливом єзуїта Каспера Ногая перейшов у католицизм і збудував у Заславі величезний парафіяльний костел і монастир бернардинів. Його старший син Олександр навчався в університетах і академіях Західної Європи, добре знав богослов'я і написав чимало богословських творів. Відомий його лист, написаний Мелетію Смотрицькому з метою докорити йому в його схизматичних помилках і перетягнути в католицьку віру. Цей лист уніатський Київський митрополит В. Рутський переклав латинською мовою і відправив до Риму. У 1629 р. із волі короля Олександр Заславський виступав із промовою перед православними єпископами у Львові і переконував їх приєднатися до Римської церкви, після чого невдовзі помер. Цей князь не любив пишності і всі прибутки віддавав на костели, особливо, для єзуїтського костелу у Львові і домініканського костелу в Ляхівцях. Його постать цікава ще й тим, що він був одружений на дочці Януша Острозького (старшого сина Василя Костянтина) Єфросинії, яка привнесла в дім Заславських величезну маєткову імперію – ординацію Острозьку. Так через 5 поколінь рід князів Заславських знову з'єднався з родом князів Острозьких. Син Януша та Єфросинії – Владислав Домінік Заславський-Острозький був непересічною особистістю лицарського духу, багато проявив відваги в тодішніх війнах із Швецією в Пруссії 1621 р. та з Хмельницьким у 1648 – 1654 pp. Коли після виходу зі Швеції польське військо виявило незадоволення через несплату жалування, оскільки королівська казна була пуста, Владислав Домінік заплатив жалування з власних прибутків. Крім того, на власні кошти утримував значний військовий загін для захисту кордонів. У часи Хмельниччини брав участь у битвах під Корсунем, Пилявою, Берестечком. «Любив проводити час у розкоші та забавах, водночас мав тверду волю і не зупинявся ні перед жодними перешкодами. На столах його під час бойових походів красувалися зроблені з цукру кози, лані, леви, троянди, дерева; посуд, чарки і кубки були срібні і золоті. Так що подивившись на його військо, говорять польські історики, можна було подумати, що воно з'їхалось на весілля» [56; 801]. Владислав Домінік Заславський помер у 1656 р. і похований в Тарнуві. Його син Олександр помер у 1674 р. бездітним. На ньому завершився по чоловічій лінії рід Заславських-Острозьких, який існував 200 років. Дочка Владислава Домініка – Теофілія вийшла заміж за Йосифа Любомирського і тим самим всі маєтки Острозької ординації привнесла в родину Любомирських. А її дочка Маріанна вийшла заміж за Павла-Кароля Сангушка, маршалка литовського. Отже вся Острозька ординація перейшла Сангушкам. Син Маріанни і Павла-Кароля – Януш помер у Дубні 13 вересня 1773 р. Ще за життя він роздав Острозьку ординацію (24 міста і 592 поселення) своїм родичам і кредиторам, зокрема і синам Павла-Кароля від його останньої дружини Дунінової. Вони розділили маєтки батька. Заслав дістався Янушу – кременецькому старості, який вів тихе спокійне життя і не вмішувався в політику. Натомість, його жінка Анеля Дренуська брала активну участь у тодішньому бурхливому політичному житті Речі Посполитої, зокрема, у чотирирічному сеймі 1788-1792 pp. Але син їхніх Карл, як батько, був замкнутою людиною, помер у Заславі в 1840 р.

«Заслав, – пише Сендульський, – і тепер являє собою місто досить гарне будинками, чим взагалі відрізняються

всі маєтки князів Сангушків, але вулиці його порожні, скрізь тиша, іноді тільки переривається стукотом коліс, що проїжджають бруківкою і дзвоном дзвіночків сільських пошт зі старшинами і писарями, що приїжджають у місто у справі. Самий замок князів Сангушко схожий на похмурого картезіанського ченця. Там тепер все порожньо, тому що власники тут не живуть, а тільки зрідка відвідують його. Найбільшою цінністю заславського палацу був архів князів Сангушко найбагатше сховище древніх та мало відомих історичних матеріалів. Найдавніші місцеві акти та документи з 1284 року, найпізніші 1799 року. Всі ці фоліанти та манускрипти старанно розкладені в хронологічному порядку, а багато з них навіть переплетені у книги. Крім цього є ще інший архів, власне фамільний князів Сангушко, який містить у собі документи, що стосуються виключно княжого роду. І той, і другий архіви перенесені із заславського палацу до палацу князів Сангушка у Слауті» [56; 833].

Як патріота Волині і духовну особу Аполлонія Сендульського цікавила діяльність непересічних особистостей, які відігравали важливу роль у суспільному і релігійному житті цього краю. Особливо шанованим серед волинських святих поряд із Федором Острозьким був Іов Почаївський. Готуючи про нього статтю, отець Аполлоній користувався трактатом його учня – монаха Досіфея «Житіє блаженного отця нашого Іова Железа св. Чудотворної Почаївської Успенської лаври ігумена», нарисом протоієрея Андрія Хойнацького «Преподобний Іов ігумен Почаївський, його життя і прославлення» і «Життєписами руських святих» Філарета архієпископа Чернігівського (Гумілевського) та працями інших авторів, зіставляючи почерпнуті з них факти і синтезуючі їх у цілісне оповідання, щоб на підставі історичних документів передати життя святого максимально докладно.

Іов Почаївський народився на Покутті в сім'ї благочестивих батьків, при хрещенні отримав ім'я Іоанн. Точна дата його народження невідома. Але на підставі свідчення його учня Досіфея, який пише, що Іов Почаївський помер у 100 років у 1651 році, можна припустити, що він народився в 1551 р. У 10 років пішов в Угорницький монастир і попросив ігумена залишити його «для служінні братії». Тут він так полюбився, що по одностайному побажанню братства Ігумен прийняв його в монастирську сім'ю на 12 році життя і постриг у монашество з ім'ям Іова. Коли досяг повноліття, був висвячений на священника і прийняв серафимський образ ієросхимонаха з іменем Іоанн. Був дуже старанним, жив як ангел і досяг моральної досконалості. Слава про його чесноти поширилась по всій Волині. Князь Василь Костянтин Острозький попросив ігумена Угорницького монастиря перевести Іова до Дубенського Хресто-Воздвиженського монастиря для прикладу образу працьовитості та богоугодного життя і для керівництва братією.

Іов прибув до Дубенського монастиря і управляв ним 20 років. У 1604 р. ігуменом монастиря називається вже його наступник Віталій. Отже, можна припустити, що Іов став ігуменом Хресто-Воздвиженського монастиря близько 1582/1584 р. На час його ігуменства припало прийняття Берестейської унії 1596 р., гоніння на православних, закриття церков і монастирів. Намагаючись хоч якось допомогти православним, Іов приділяв чимало уваги поширенню церковних книг, які стали найсильнішою опорою православної церкви. Для цього він запрошував у монастир хороших переписувачів, які переписували і поширювали книги серед населення.

Близько 1602 р. Іов перейшов до Почаївського монастиря. Невеличка кам'яна церква Успіння Богородиці була зведена біля підношви гори, у печерах якої жили ченці. До того часу вони не мали ігумена, а підпорядковувались якомусь одному старцю, який вирізнявся особливим благочестям. Коли Анна Гойська 14 листопада 1597 р. подарувала монастирю великі земельні маєтки і тим самим сприяла побудові монастиря, ченці змінили келійне життя в окремих печерах на спільножительне життя в одному монастирському приміщенні. Тоді необхідно було мати ігумена. Першим ігуменом Почаївської обителі став Іов. Найперше він звернув увагу на благоустрій монастиря. Хоча Анна Гойська надала великі земельні угіддя, все одно прибутку з них не вистачало на побудову нової кам'яної церкви, куди стікалось багато народу на поклонінні чудотворній іконі Почаївської Богородиці, яку Анні Гойській подарував грецький митрополит Неофіт, а вона передала її до монастиря. Новий кам'яний храм в ім'я Пресвятої Трійці збудувало за свої кошти подружжя Єви і Федора Домашевських із Загаєць. Нова церква зведена не біля підношви гори, а вище, ніж Успенська, так що скеля з відбитком стопи Богоматері опинилась у храмі. У 1649 р. церква завершена і з благословення Афанасія Пузини освячена самим Іовом. Тоді він приніс сюди чудотворну ікону Божої Матері. Крім побудови нового храму Домашевські прислужились монастирю й тим, що записали на нього 33 000 польських злотих, що мали поступати з маєтків, закладених у них сусідніми панамі.

Крім благодійників, у монастиря були вороги. Після смерті Анни Гойської в 1617 р. монастир почав утискати її онук Андрій Фірлей, який не міг змиритися з тим, що величезні землі належать монастирю, а не йому по праву успадкування. Він забирав поля, ліси, луги, знищував межові стовпи, знущався над монахами (Przeslawna gora Poczajowska. s. 8-9), забороняв возити до монастиря воду з криниць старо-почаївських, наказував розбивати монастирські бочки з водою (Справ. Архів Почаївської лаври. Справа № ¼ О zabroneniu braciom wody s. 94-95) [57; 904]. Тоді Іов, помолившись, наказав копати криницю на горі. Прокопавши в глибину лише 4 лікті (180 см), ченці побачили воду. Довідавшись про це, Фірлей ще більше озлобився і послав своїх людей пограбувати монастир і забрати чудотворну ікону. 19 липня 1623 р. монастир був розграбований. Ікону доставили Фірлею в м. Козин. Багато років монастир терпів від Фірлея всілякі утиски. Нарешті 9 березня 1641 р. Іов Почаївський на уряді гродському в луцькому замку перед Гавриїлом Коритинським, бургграфом, намісником староства луцького, від імені всієї братії почаївської свідчив проти

вельможного пана Андрія Фірлея і протестував проти його образ і утисків. 2 травня 1641 р. Іов заніс таку ж скаргу до гродських книг Кременця. Справу розглядали довго. Нарешті декретом Люблінського трибуналу від 9 травня 1643 р. Фірлею винесено вирок: усе пограбоване повернути з винагородою за нанесені збитки. Але він і не думав цього робити. Тільки в 1647 р. частина награбованого була повернута. Зате ікона, очевидно, повернута вже в 1641 р. оскільки у своєму протесті від 14 листопада 1644 р. Іов пише лише про дорожнечність, зняті з ікони, але не згадує саму ікону, як у протестах від 9 березня і 2 травня 1641 року. 14 березня 1647 р. Андрій Фірлей підписав акт примирення з Почаївським монастирем.

Велике значення для монастиря мала діяльність друкарні, де видавались проскомідійні листи і молитви для православного населення. 12 березня 1618 р. із благословення Іова надруковано твір Т. Ставровецького «Зерцало Богослов'я». Повна назва цієї книги розкриває її суть: «Ця книга наречена Зерцало Богослов'я обрана від багатьох книг богословських, працюючістю складена ієромонаха Кирила Транквіліона та проповідника слова Божого, надрукована в монастирі Почаївському, маєстності його милості пана Андрія Фірлея року 1618 місяця березня 12 дня» [57; 908].

У 1628 р. Іов Почаївський взяв участь у Київському соборі, скликаному митрополитом Іовом Борецьким, насамперед, із приводу відходу від православної церкви Мелетія Смотрицького – архієпископа полоцького, вітебського і могилевського. На соборі 15 серпня 1628 р. Мелетій прилюдно відрікся від унії, і в храмі Успіння Богородиці топтав ногами свою «Апологію», написану за приєднання православної церкви до Риму. Підсумком роботи собору було «Соборне оголошення від імені всіх бувших на ньому, що вони твердо стоять у східній православній вірі, не мислять про відступ в унію, і під клятвою обіцяють не відступати і до того ж умовляють православний народ. Це оголошення серед інших церковних ієрархів підписав Іов Залізо ігумен Почаївський.

Цілими днями Іов працював: саджав дерева, насипав греблі, копав саджалки, а ночі проводив у молитві в печері, яку вибрав у Почаївській горі. Від постійного стояння в печері в нього набрякали і пухли ноги, м'ясо відвалювалось від них. Але він не скаржився. Великий працівник, трудолюбець і молитовник, Іов був і великим мовчальником. З його вуст можна було чути тільки молитву: «Господи, Ісусе Христе, Сину Божий, помилуй мене». У 1649 р., коли йому було 98 років, відчуваючи наближення смерті і дбаючи про те, щоб монастир залишався православним, Іов вибрав собі діяльного і розумного спадкоємця в особі ієромонаха Самуїла Добрянського. Братія одностайно погодилися і скріпила це формальним актом 13 березня 1649 р. Цей акт, – пише Сендкульський, – зберігається в лаврському архіві і числиться по списку під № 19 [57; 952]. За 7 днів до смерті Іову було відкрито день його кончини 28 жовтня 1651 р. У той день він сам звершив літургію і попросившись із братією мирно відійшов від земного життя до небесного блаженства. 7 років і 8 місяців тіло Іова лежало в землі. У 1659 р. він з'явився митрополиту Діонісію Балабану і сказав: «Сповідую твоєму преосвященству, що тобою хоче Бог відкрити кістки мої». На третій раз Балабан зрозумів, що це не сон, поспішив у Почаївську лавру, було відкрито поховання і нетлінні мощі Іова. 28 серпня 1659 р. їх перенесли в притвор Троїцької церкви. Багато людей отримували від них зцілення. У 1675 р. під час збразької війни, коли до монастиря підступали турки і татари, Богородиця і Іов з'явилися над монастирем в оточенні ангелів, які оголили свої мечі, і вороги відступили. У 1720 р., коли монастир перейшов до рук греко-католиків, вони закрили мощі Іова і не давали до них доступу. Проте він продовжував творити чудеса, які записувались в особливу «хегу чудову».

У 1767 р. благодійник і фундатор Почаївської лаври – староста київський Миколай Потоцький перший підняв питання про канонізацію Іова і для цього пожертвував у Рим певну суму коштів, необхідну для такої справи. У листі від 2 листопада 1767 р. він писав протоархімандриту Іпатію Білінському – генералу базиліанського ордену, щоб той повідомив як розпорядились висланими ним коштами, і щоб була випрошена канонізація і внесення в число святих Іова Ігумена Почаївського. У відповідь Білінський написав, що це справа трудна, оскільки, хоча митрополит визнав чудеса святого, в Римі на кардинальських засіданнях це «перетрушують» і «перетрушують» по кілька разів, а тому дай Бог, щоб через кілька десятиліть визнання святим Іова Почаївського здійснилось (Сказання про Почаївську лавру архімандрита Амвросія. Лист 26 с. 96, с. 27) [57; 960]. Римський папа довідавшись про діяльність Іова проти унії, відкладав його справу.

Коли указом царя Миколи I від 10 жовтня 1831 року Почаївська лавра була повернута православним, за рішенням Священного Синоду 28 серпня 1833 року мощі Іова були відкриті для огляду. У 1842 р. графиня Анна Орлова Чисменська прислала для мощей Іова зроблену в Санкт-Петербурзі срібну раку. 14 серпня 1842 р. преосвященний Анатолій, колишній єпископ Острозький переказав мощі святого. Варто додати щодо офіційної канонізації, точна дата Синодом не виділяється, оскільки це було поступовим визнанням, а не одноразовим актом. Преподобний Іов Почаївський був канонізований російською Православною Церквою (РПЦ) локально в Почаївській Лаврі у XVIII столітті і загально-церковно на Архієрейському Соборі 1976 року, з внесенням у календар як місцевий святий.

У 1876 р. опублікована стаття А. Сендкульського про м. Овруч. У другій половині XI – XII ст. Овруч, як і більшість давньоруських міст, був втягнутий в міжусобну боротьбу удільних князів за землі і київський престол, часто змінював володарів, переходячи з рук в руки, у 1240 р. був дотла розорений військом Батия, на початку XIV ст. завойований Великим князем Литовським Гедиміном. «У 1320 р., – пише Сендкульський. – Гедимін взяв місто і замок приступом, зруйнував його і переселив на Русь жителів із Литви, і розселив їх по містам і селам (Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym. N. 400. N. 540)» [58; 5]. Після смерті Гедиміна в 1341 р. Овруч разом із Києвом і Житомиром дісталися його сину Ольгерду, після

смерті Ольгерда (1477) його синам – Володимирі і Скиргайлу. Овруч, приєднаний до Литви, втратив свою самостійність і своє політичне значення.

На особливу увагу заслуговує взятий з Литовської метрики Інвентар Овруцького замку 1522 року, який зберігався у справах Овруцького міського архіву і опублікований у Волинських губернських відомостях 1856 р. № 20-24. Цей документ дає докладне уявлення про стан укріплення і озброєння Овруча та про обов'язки, які виконували його жителі. В Інвентарі сказано, що овруцький замок збудовано з соснового дерева, підтримується він старостою Йосифом Халецьким, який використовує для цього обивателів як міських, так і сільських; розташований на горі і має тільки 1 башту при в'їзді (раніше їх було три). У довжину займає 66 сажень (74, 8 м), а в ширину 43 сажени (48,7 м). У замку знаходилась 61 городня – хата, пристроєна до оборонної стіни, у якій місцеві жителі ховались під час наступу ворогів а також дуже стара Козьмо-Дем'янівська церква і багато будинків. Міст перед замком зроблений на палях і посередині підіймався. Криниці в замку не було, але староста Халецький сподівався умовити жителів влаштувати її. Із замку вів таємний хід до ріки Вручай (Ручай). Далі описується кількість зброї, куль, селітри, сірки, свинцю, порохівниць, рушниць, гаківниць, гармат, які обслуговувало 4 пушкарі. З Інвентаря видно, що на той час в Овручі було 9 церков і 2 монастирі.

Після об'єднання Литви з Коронаю Польською в 1569 р. Овруч став повітовим містом із старостівським управлінням. У 1678 р. згідно з постановою Гродненського сейму в Овруч з міста Ксаверова перенесено єзуїтський колегіум, для якого зведено величезний корпус і костел. Коли в 1773 р. папа Климентій XIV скасував орден єзуїтів, їх монастир перейшов базиліанам, а маєтки використано едукативною комісією на справу просвіти, у 1774 р. в Овручі відкрилось трикласне училище.

«Із залишків сивої старовини, – пише Сендунський, – в Овручі найбільш цікавими є два пам'ятники, розуміємо тут курган, відомий під ім'ям Олегової могили, і руїни Василівської златоверхої церкви, збудованої князем Володимиром» [58; 15]. Тут Сендунський помиляється. Василівську церкву збудував не Св. Володимир, а правнук Володимира II Мономаха – Великий київський князь Рюрик Ростиславович (у хрещенні Василій) в 1192 р. Це підтверджує знайдене на стіні церкви графіті з датою, що відповідає 1192 року [5].

Згідно літописних джерел, Олег князь Древлянський (молодший син Святослава) загинув у міжусобній боротьбі зі своїм братом Ярополком. Переможений Ярополком, під час відступу з поля бою біля Овруча, впав із мосту і був задавлений воїнами. Ярополк звелів поховати брата і насипати над його могилою курган. У 1044 р. Ярослав Володимирович (Мудрий) звелів розрити курган, і знайшовши там кістки князя Олега, перевіз їх до Києва. Там над ними і над останками Ярополка здійснено таїнство святого хрещення, позаяк вони померли ще язичниками, після чого обох братів поховано в Десятинній церкві Пресвятої Богородиці. У 1845 р. за розпорядженням Київської Археологічної комісії, знову розкопали цей курган, але в ньому, крім кількох стріл і кам'яних молотків, нічого не знайшли [58; 16].

Щодо Василівської церкви, «після розорення татарами в 1240 р., пише Сендунський, – вона заросла деревами, стіни її обрушилися, а будівельний матеріал розбирався, особливо євреями, на різні потреби, навіть на мощення вулиць. Від церкви вціліла тепер лише частина північної стіни з дверима і майже вся східна частина з трьома апсидами, з яких у середній був вітвар, а в менших бічних – жертovníк і ризниця. Біля вікон до цього часу можна бачити червоні арабески, а на арках вціліло кілька зображень альфреско святих угодників, особливо, Божої Матері і Св. Миколая... Храм – прародитель всіх православних храмів у цьому краї... до цих пір залишається в розвалинах і досі марно чекає на своє відновлення» [58; 17]. Можна додати, що в 1907 – 1911 рр. Василівська церква відбудована в первісних формах за проектом О. Щусєва його помічниками В. Максимовим і О. Весніним.

У 1877 р. А. Сендунський опублікував статтю про м. Дубно. В перший раз воно згадується в історії в 1100 р., коли дісталось князю Давиду Ігоровичу взамін його Володимиро-Волинського князівства, відібраного в покарання за те, що він порушив мир, встановлений між князями на Любецькому з'їзді 1097 р, захопив м. Теревовлю і осліпив теревовлянського князя Василька Ростиславича (правнука св. Володимира). У подальшому Дубно не мало постійних власників, а переходило з рук у руки різним удільним князям. Із XIV ст. місто належало князям Острозьким. Великий князь Литовський Любарт Гедимінович, оволодівши після смерті Юрія Львовича (останнього з династії Галицьких) усією Волиною, примусив удільних волинських князів підкоритися і принести йому присягу на вірність. У 1337 (?) р. він затвердив за Данилом Дмитровичем Острозьким усі його володіння. У 1441 р. Казимір IV Ягеллончик передав управління містами Дубно, Володимиром, Острогом Федору Даниловичу Острозькому. У XVI ст. Дубно стало улюбленим містом Костянтина Івановича і Василя Костянтина Острозьких, які укріпили його оборонними стінами, валами і замком. У Дубенському Хресто-Воздвиженському монастирі, настоятелем якого був Іов Залізо (Почаївський) любив усамотнюватися Василь Костянтин Острозький під час великого посту. Ігумен цього монастиря Віталій написав у 1604 р. духовний твір «Діоптра світоглядна» (або «Духозоре зеркало»). У цьому трактаті, спираючись на однойменний твір візантійського монаха Пилипа Пустинника, він розповідає про марноту земного світу і наставляє православних християн із презирством ставитися до земних спокус і прагнути досягнути царства небесного.

Згідно з актом розподілу володінь князів Острозьких 1603 р. між синами Василя Костянтина – Янушем і Олександром, Дубно дісталось старшому сину Янушу, а в 1609 р. увійшло до створеної князем Янушем Острозької ординації, яка після смерті Януша в 1620 р. переходила Заславським, Любомирським,

Сангушкам. Останній ординат Януш Сангушко, за спогадами шляхтича Закревського, «гучно і весело проводив життя: банкети, музика, танці ніколи не переривались, вино текло рікою, тому що крутовусого Сангушка не можна було перепити, він лив у себе, як в бочку... і я не пам'ятаю, щоб ми коли-небудь були тверезими» [60; 595]. 7 грудня 1753 р. трансакцією в Кольбушові Януш Сангушко передав Острозьку ординацію (24 міста і 592 села) своїм кредиторам і знайомим. «Дубно, Птиче і 70 сіл він уступив Станіславу Любомирському з умовою виставляти 270 воїнів для захисту країни (Starożytna Polska... Т. II.s. 840) [60; 599]. На ординацію поступило 23 скарги від приватних осіб, воєводств і міст. Унаслідок цього 3 лютого 1754 р. за розпорядженням польського уряду м. Дубно і замок були зайняті військами Макриновського для приєднання ординаційних маєтків до Корони, а 30 березня 1754 р. Сангушко отримав від короля мандат, який викликав його на суд. Але на суд він не прийшов, і у своє виправдання надав на ім'я примаса королівства таку спритну відповідь, що той прийняв його сторону і наказав вивести коронні війська з Дубно. Отже, місто залишилося в руках Любомирських (Starożytna Polska... Т. II. С. 40-42) [60; 600].

У 1774 році, коли після 1 поділу Польщі Львів відійшов до Австрії, всі контракти (торгові угоди) перенесено до Дубна, яке стало одним із кращих торгових міст Південно-Західного краю. Під час контрактів до Дубна з'їжджалось до 30 000 гостей. Любомирські уступали половину свого палацу і створювали всі умови для успішних торгових операцій. Контрактами Дубно збагачувалось мільйонами. Проте, після приєднання Волині до росії в 1794 р. контракти перенесено до Заслава, а потім до Києва, Дубно почало занепадати. «Ось минуле м. Дубно! – завершує статтю Сендульський. – Хоча в житті його не помічаємо особливо видатних рис, які становили б його гучну славу в релігійних і розумових відносинах, незважаючи на це, воно займало найпомітніше становище в тутешньому краї і було одним із найкращих міст Волині» [60; 605].

У 1878 р. – статті про містечка: Білокриниця, Боремль, Олику, Четвертню і Чарторийськ. Серед волинських сіл особливо цікаву історію має с. Білокриниця Кременецького повіту завдяки своєму старовинному замку, що протягом кількох століть був резиденцією могутніх князівських родів Вишневецьких і Збараських. Суперечливі відомості про походження цих родів, подані в Хроніках Стрийковського і Бельського, спростовує Каспер Несецький у праці *Herbarz Polski* (Т. X. S. 15). Він пише, що засновником роду Збараських є син Василя Вишневецького Семен, якому в 1481 р. дістався від батька Збараж. Вірогідно, син Семена – Андрій, обравши Білокриницю своєю резиденцією, збудував тут замок [63; 20]. Замок зведено з дикого каменю у 2 поверхи довжиною 55 сажень, шириною 9 сажень, заввишки 5 сажень, оточено чотирикутником валів із bastionami 48 x 36 сажень і ровом глибиною 6 сажень. У замку 40 покоїв, з яких кілька великих зал відрізнялись особливо пишною обстановкою. Четвертий син Андрія – Миколай був кременецьким старостою, а резиденцією своєю також вважав Білокриницю і прожив тут до 1608 р. Після Миколая білокриницький замок дістався його синам Христофору і Юрію. Христофор увійшов в історію тим, що брав участь у битві під Хотином 1621 р., після якої став уповноваженим для затвердження в Стамбулі трактатів, укладених під Хотиним. Помер у 1627 році без нащадків. Його молодший брат Юрій (прибічник Зигмунда III і учасник битви під Цецорою) добре знав архітектуру, в кількох маєтках збудував палаці і перебудував замок у Білокриниці [63; 26]. Сюди з'їжджалось на банкети польське магнатство зі всіх кінців Волині. У 1605 р. село і замок були розорені татарами, але Юрій Збараський відновив його у ще кращому вигляді. Після смерті Юрія в 1637 р. завершився рід Збараських; замок і всі його маєтки перейшли до Костянтина Костянтиновича Вишневецького, старости Кременецького. Всі вишневецькі: Костянтин, та його нащадки Георгій і Януш – старости кременецькі проживали у білокриницькому замку. У 1705 р. у білокриницький замок запрошений Мазепа з Дубно, де він перебував із 6-тисячним загоном козаків. У той час Михайл Сервацій Вишневецький давав гучний банкет із приводу народження сина, якому Мазепа став хресним батьком. 22 квітня 1725 р. Януш Антоній Вишневецький справив у замку пишне весілля з приводу одруження єдиної дочки Францішки Урсули з ординатом Несвізьким і Оликським Михайлом Казимиром Радзивілом, прозваним Рибкою (О. Пшездецький. «Podole, Wolyń, Ukraina. Obraz miejsc i czasów» («Поділля, Волинь, Україна. Картина місць і часів» 1841 р.). Із того часу в замку постійно ніхто не жив, хоча Радзивіли часто з'являлись сюди і напевно проживали тут деякий час. Про це свідчать грамоти-презенти на землі, які вони надавали церквам у своїх володіннях. Ці документи писались у Білокриниці. У 1806 р. при Домініку Радзивілі, коли його не було в Білокриниці, замок був спустошений пожежею, згоріли у ньому всі дорогоцінності і рідкості, що збирались протягом століть. «Замок стояв пустою, – пише Сендульський, – поки його не придбав Сосновський. Незважаючи на те, що він не мав достатньо коштів, він все ж приступив до реставрації, і за кілька років після надзвичайних трудів і зусиль відновив праву сторону замку і прикрасив ззовні і всередині, не змінивши його готичну структуру, і він вийшов таким, яким був за князів Збараських. Але ліву частину він не встиг відновити, оскільки помер, і вона залишилась у розвалинах. Скоро кредитори розкрали всі внутрішні прикраси, залишились лише голі стіни. Теперішній власник Білокриниці Воронін рідко тут проживає, оскільки у службових справах постійно перебуває в Києві, а тому про внутрішні прикраси реставрованої частини замка не дбає, не говорячи вже про ту частину, яка в розвалинах. Отже цей пишний пам'ятник величі князів Збараських, Вишневецьких, Радзивілів залишився назавжди в запустінні. Саме поселення Білокриниця після занепаду замка втратило своє значення, яке мало серед інших поселень, і ніколи вже не піднесеться до того благополуччя, у якому

знаходилося при квітучому стані замку і його власників князів Збараських і Вишневецьких» [63; 30].

Спільною характерною рисою історії більшості давніх містечок Волині є та, що вони переживають розквіт у XVI-XVIII ст., коли стають резиденціями могутніх магнатів, а до початку XIX ст. занепадають, перетворюючись із князівських столиць на повітові, волосні містечка і села. Подібна доля спіткала Чарторийськ, Четвертню, Олику і Боремль.

У статті про Містечко Чарторийськ А. Сендунський спирається на працю М. Костомарова «Російська історія в життєписах її найголовніших діячів», що почала видаватись із 1873 р. і стала значним явищем в історичній літературі, виділяючись серед інших праць фокусом на «народному житті», звичаях, побуті та русі мас, на противагу суто державним подіям; у ній історія представлена через яскраві життєписи ключових діячів, включаючи не тільки правителів, а й народних героїв. «Чарторийськ лежить при річці Стир; це містечко за своїм місцем розташування, як для Полісся, надзвичайно красиве» – пише Сендунський [67; 719]. Воно належить до найдавніших міст Волині. Вперше згадується разом із містами Дубно, Бужеськом і Острогом у літописі Нестора Іпатіївського списку в 1100 р., коли князі в містечку Ветичеві судили князя Давида Ігоревича (внука Ярослава Мудрого) за те, що від порушив мир, укладений князями в 1097 році, захопив Теревовлю і осліпив Теревовльського князя Василька, у нього відібрали його уділ, залишивши йому тільки 4 міста: Бужеськ, Дубно, Острог і Чарторийськ. У XII – початку XIII ст., коли особливо загострилась міжусобна боротьба між удільними князями, Чарторийськ часто змінював своїх господарів, переходячи з рук в руки різним князям. У 1226 р. Данило Романович Галицький відібрав Чарторийськ від Пінського князя Ростислава і взяв у полон його сина. «Швидше за все, – пише Сендунський, – оскільки князі Пінські визнали себе васалами Данила, то він залишив їм Чарторийськ, який в той час був уже значним містом. Ось де треба шукати початок і походження князів Чарторийських» (Російська історія... М. Костомарова. с. 131) [67; 723]. Перший раз історія згадує князів Чарторийських у 1440 р., коли Іван Чарторийський вбив Великого князя Литовського Сигізмунда Кейкутовича, який посилював польські впливи на українських і литовських землях, пригнічував православних русинів, віддав Польщі Поділля і території на волинському порубіжжі. Про це вбивство розповідає Каспер Несецький у Гербовнику «Korona Polska» (1728-1743), спираючись на хроніки Мартіна Кромера і Шимона Старовольського. Іван Чарторийський спорядив до Трокая 300 возів із сіном, у яких заховав 600 вояків, підкупив княжого конюшого, щоб він не видав його таємниці і, скориставшись тим, що Сигізмунд мав ручного ведмеда, який, щоб зайти до нього в кімнату, дряпав кігтями двері, опівночі почав шкребти двері, ніби ведмідь. А коли йому відкрили, ввів із собою багато вояк у кімнату, де спав Сигізмунд і утертвив його [67; 728].

На Люблінському сеймі 1569 р. князі Чарторийські підписали акт об'єднання Литви і Польщі. Коли Волинь увійшла до складу Речі Посполитої і перейменована з князівства на воєводство, першим Волинським воєводою став Олександр Чарторийський. Місцем перебування його став Луцьк – столиця Волині. Тому з цього часу Чарторийськ став занепадати, переходячи різним власникам і врешті в казну. «Містечко Чарторийськ, – пише Сендунський, – нині, незначне і досить бідне; воно населене селянами-хліборобами, які називають себе міщанами, і євреями, які як торговельний стан займають центр містечка; але як на Поліссі, – тут не може бути ніякої жвавої торгівлі, тому що немає діяльної промисловості, а через це немає руху життя» [67; 732].

Історія містечка Четвертня дещо подібна до історії Чарторийська. Як і Чарторийськ, Четвертня розташована на березі Стира. Як і Чарторийськ є давнім поселенням. «Початок його, – пише Сендунський, – можна віднести до XII-XIV ст., якщо не раніше, позаяк князі з дому св. Володимира через Святополка, обравши Четвертню своєю резиденцією, вірогідно знайшли її вже значним поселенням, а це могло бути в другій половині XIII – або початку XIV ст., коли руські князі почали розмножуватись і шукати уділи для членів своїх фамілій» [66; 580]. Каспер Несецький у своєму Гербовнику Польщі «Korona Polska» пише, що князі Четвертинські називали себе Святополками-Четвертинськими для того, щоб постійно зберігалась пам'ять, що вони походять від Святополка, а саме, від Святополка Ізяславича (1050 – 1113) – старшого сина Ізяслава Ярославича і онука Ярослава Мудрого (Herbarz Polski Kaspara Niesieckiego. Т.III. S. 257).

Першим князем на Четвертні став його нащадок Олександр (пом. 1450 р.). З цього роду найбільш відомими були церковні діячі: Гедеон – єпископ Луцький і Острозький, який у 1685 р. обраний митрополитом Київським, Галицьким і всієї Русі та Сильвестр, який 1705-1728 рр., обіймаючи посаду єпископа Білоруського і Могилевським, доклав чимало зусиль на захист православ'я, завдяки чому деякі церкви, захоплені греко-католиками, були повернені православним» [6].

Містечко Боремль уперше згадується в мирній угоді 1366 р., згідно з якою волинські землі було поділено між Казимиром Великим і Гедиміновичами. Боремль відійшов до польських володінь. Казимір віддав місто у ленне володіння Олександру Коріатовичу (Д. Зубрицький. Критико-історична повість временних літ Червоної чи Галицької Русі. С. 152). У XV ст., як свідчить грамота Казимира IV Ягеллончика, від 8 січня 1460 (1451) р., місто належало князю Михайлу Костянтиновичу. Невідомо, з якого роду він походив. Але у будь-якому випадку Боремль став князівською резиденцією. Каспер Несецький пише у своєму Гербовнику, що останній Боремльський князь Андрій помер у 1610 р. на 19 році життя, не залишивши нащадків. Із припиненням роду Боремльських, місто часто змінювало власників і поступово занепадало. У документі 1775 р. воно вже значиться як поселення, що складається з 93 хат. Новий розквіт наступає, коли Боремль стає резиденцією князів Чацьких. Вони прикрасили містечко

унікальним палацом, на даху якого розміщувався сад, розкішним парком, і домоглися в короля Станіслава Августа, знову повернути Боремлю статус міста, у якому відбувалися 4 ярмарки на рік. Отже, за Чацьких Боремль знову став процвітати. Під час польського національно-визвольного повстання 1830-1831 рр. проти російської імперії за відновлення незалежності Польської держави, у першій половині квітня 1831 р. під Боремлем відбувся бій між російським військом під командуванням Ридигера та польським військом генерала Юзефа Двірницького, до якого приєднався зі своїм повстанським загonom Михайл Чацький. Бій тривав 2 дні і закінчився поразкою польських частин. Двірницький знявся зі своїх позицій і скерував свої частини в Австрію. Разом із ним пішов і Михайл Чацький і більше не повертався. Боремель був приєднаний до державних маєтків. Майно Чацьких конфісковано і передано до державної казни. «Втративши в особах Чацьких своїх покровителів, Боремль, знову став упадати і приходити в той мізерний стан, яким взагалі відрізняються всі незначні містечка Волинської губернії» [64; 536].

Поселення Олика з'являється на сторінках історії в XV ст. На той час воно належало старовинному боярському роду Кішок. Від них наприкінці XV – початку XVI ст. перейшло до Радзивилів. Каспар Несецький у своєму Гербовнику (т. VIII. с. 565-566) пише, що князь Ян Радзивил був одружений третім шлюбом з Анною Кішкою, Їхній син Ян перший почав називати себе князем на Олиці або Оликським [65; 565]. Старший брат Яна – Миколай Чорний в 1564 р. збудував в Олиці замок, оточив його ровами і прикрасив зображеннями родового гербу у вигляді орла. Він був кальвіністом, отже, перетворив Олику на центр поширення кальвінізму на Волині. У 1563 р. у Бресті за його кошти була видана Біблія, що отримала назву Берестейської або Радивилівської – перший повний переклад Святого Письма польською мовою. Син Миколая Чорного – Станіслав, на відміну від свого батька, був ревним католиком. Вигнав кальвіністів з Олики, а православним священникам запропонував прийняти унію або виселитися з Олики. Мав наміри збудувати величний костел, але 19 березня 1599 р. помер. Цю справу продовжив син Альбрехт. Будівництво костелу тривало з 1635 до 1640 р. Альбрехт наділив його значними фундаціями, створив при ньому шпиталь і школу, яку називали «Academia bonarum artium» (Академія образотворчих мистецтв). Олика в той час була у найвищій точці свого розквіту і слави. Альбрехт прикрасив її богоугодними закладами, оточив кам'яною стіною. Проте після його смерті в 1656 р. Олика почала занепадати. «У 30-х роках XIX ст. в оликському замку ще розміщався військовий шпиталь, а тепер він у повному запустінні і мало-помалу рука часу знищує і згладжує ці залишки, що нагадують про минулу велич князів Радзивилів і про неміцність справ рук людських» [65; 574].

У статті про містечко Берестечко Рівненського повіту, опублікованій в 4-му номері «Волинських єпархіальних відомостей» за 1879 рік, А. Сендунський найбільше уваги приділяє опису історичної битви, що відбулась 18-30 червня між козацьким військом під командуванням Богдана Хмельницького та армією Речі Посполитої під командуванням Яна II Казимира. Описуючи хід воєнних дій, він використовує працю Тимотеуша Ліпінського і Міхала Балінського «Давня Польща в історичному географічному та статистичному плані» (1843), хоча зауважує, що в ній чисельність козацької армії значно перевищена (300 000 військових), натомість, чисельність польської армії применшена (100 000 чоловік) (Starozytna Polska... Т. II. S. 836). Варто зазначити, що чисельність козацької армії більшість сучасних істориків подають у 100 000 чоловік, натомість, чисельність польської армії – у 200 000 осіб та 30-40 тис. посполитого рушення [4]. Кульмінаційний момент битви А. Сендунський описує за працею українського історика М. Маркевича «Історія Малоросії». «...Поляки під командуванням Потоцького і Вишневецького напали на козаків, але Хмельницький прийняв їх рішуче і почалася страшна січа: пил і дим зливались, не видно було смертної боротьби, тільки чути було крики людей, гуркіт гармат і іржання коней. Поляків відбили. З іншого боку піхота Хмельницького змішала німецьку піхоту і загнала її всередину польської армії. Але в той час помітили, що вся татарська орда заворушилась, залишила свої позиції і відкрила наш лівий фланг. Поляки негайно оточили і змішали піхоту козацьку. Хмельницький поскакав із кіннотою на допомогу, але вже було пізно і неможливо було пробитися. Повернувшись назад, він кинувся за татарами, щоб повернути їх. Кіннота, побачивши це, понеслася за ним. Тоді поляки оточили піхоту зі всіх сторін, німці вимагали від неї пардона, поляки – згоди, але піхота відповідала, що їй треба свобода або смерть, зімкнулась, вступила в рукопашний бій і, пробившись крізь лози, там укріпилась. Так зрадою хана була вирвана перемога з рук Хмельницького. Поляки торжествували...» («Історія Малоросії» Маркевича Т. I. С. 281-289) [61; 178]. Описи запеклих битв є у багатьох літописах та історичних працях. Але далеко не всім авторам вдавалось описати бій так, як це вдалось М. Маркевичу, – емоційно, пристрасно і правдиво.

Особливо плідним у краєзнавчих дослідженнях А. Сендунського був 1880 рік, коли надруковано статті про Рівне, Іскоростень, Пересопницю, Клевани, Корець, Вишгородок. Описуючи Рівне, А. Сендунський зазначає, що це місто «не належить до давньоруських значних міст, не згадується в давньоруських літописах, крім одного безіменного літопису, прикладеного до літопису Нестора, у якому є згадка про Ровенск» [68; 237]. Один із найбільш давніх документів, який відноситься до цього міста, на думку Сендунського, опублікований у спільній праці польських авторів: О. Пшездецького, М. Грабовського, А. Завадського, М. Маліновського «Джерела до польської історії» («Zrzedla do dziejow polskich») 1843 р. Цей документ свідчить, що 21 липня 1515 р. Зигмунд I розсудив княжну Марію Михайлівну Рівненську, яка судилася за маєтки зі своїми сусідами Дзєвшицями: Ігнатом, Богданом, Івашком на користь Марії Михайлівни. Вітчимом Марії Михайлівни був боярин Семен Олізар-Шілович. У Гербовнику Каспера Несецького Сендунський знайшов інформацію, що якась дочка князя Івана Острозького вийшла заміж за Симеона Олізара (т. VII. с. 179). З цього він зробив

гіпотетичне припущення, що Іван Острозький, видаючи дочку заміж за Симеона Олізара, дав їй у придане Рівне, яке успадкувала їх дочка Марія. Отже, Рівне з XV ст. належало князям Острозьким. Цю помилку виправив Василь Переговський у своїй рецензії на статтю Сендкульського. Він пише, що в Дубенському архіві князів Любомирських, що утворився з архіву князів Острозьких, перенесеного з Острога в Дубно останнім Острозьким ординатом Янушем Сангушко, є документ, з якого випливає, що в XV ст. село Рівне належало роду землянина луцького Івана Васильовича Дичка. В 1461 р. він продав Рівне князю Семену Васильовичу Несвицькому (Несвицькому) за 300 коп широких грошей лічби чеської [26; 1135-1136]. За рік до купівлі Рівного Семен Васильович, одружившись у 1460 р. із Марією Михайлівною Степанською, придбав як її посаг Степань. У 1481 р. Семен Несвицький помер. Його дружина Марія Михайлівна Несвицька сама господарювала в Рівному і багато зробила для його благоустрою, зокрема, в 1492 р. домоглася для Рівного Магдебурзького права і тим самим перетворила село Рівне на місто, в 1500 р. отримала привілей на ярмарок. Коли вона збудувала в Рівному замок, то перенесла свою резиденцію з Городка в Рівне і почала називати себе Марією Рівненською. Дочка князя Семена Васильовича і Марії Михайлівни Несвицьких – Анастасія Семенівна вийшла заміж за князя Семена Юрійовича Ольшанського, а дочка Семена Юрійовича і Анастасії Семенівни Ольшанських – Анна Тетяна стала першою дружиною князя Костянтина Івановича Острозького і як посаг привнесла у володіння Острозьких м. Рівне. Очевидно вони одружились у 1509-1510 рр., оскільки в 1510 р. народився їхній син Ілля. Після смерті Іллі в 1539 р. Рівне успадкувала його дружина Беата Костелецька, яка в 1542 р. зробила фундацію на Рівненський костел [68; 247]. Після князів Острозьких місто належало Заславським, Любомирським, Сангушкам, а після приєднання Волині до російської імперії стало повітовим містом Волинської губернії. Згідно зі статистичними даними населення в Рівному числиться 10 000 душ, з яких 2/3 євреї і 1/3 християни [67; 249].

Готуючи до друку статтю про давнє місто Іскоростень (нині Коростень Житомирської обл.), А. Сендкульський використав працю М. Карамзіна «Історія держави Російської» (12 томів, 1803-1826) – перший всеосяжний виклад російської історії з найдавніших часів до початку XVII століття, який увів у науковий обіг величезний масив архівного матеріалу, поєднував наукову ґрунтовність з високим літературним стилем. Найбільш цікава сторінка в історії Іскоростеня припадає на давньоруський період. «Іскорость, – пише Сендкульський, – є давній Коростень, який був столицею Древлянського князівства.... Початок його губиться в мороку до-історичних часів Слов'янщини. ...Історія застає цю місцевість вже сильно укріпленою, із значним населенням під ім'ям Коростеня, який мав в колі до 10 верст» [69; 352]. Крім княжого замку, тут було ще 3 оборонні тереми: високий, середній і низький, розташовані на неприступних гранітних берегах річки Уші. І все ж великий князь Київський Олег взяв Коростень приступом і змусив жителів міста платити данину, хоча у внутрішні справи не вмішувався. У 945 р. син Олега – князь Ігор пограбував Коростень і віддав його в управління воєводі Свенельду, але в місті залишався свій князь Мал. Коли через пів року Ігор знову прийшов за даниною, древляни вбили його, за що княгиня Ольга спалила місто з допомогою птахів, до яких прив'язали трути із запаленою сіркою. Ольга зруйнувала й інші міста древлянського князівства, підпорядкувала їх Києву, і управління ними доручила своєму наміснику. Своім місцем перебуванням він обрав Овруч (Обруч), а місце, де був Коростень, зовсім опустіло, поросло лісом; його довго називали Древлянкою. У такому вигляді воно проіснувало до кінця XIV ст., поки Великий князь Литовський Ольгерд Гедимінович не подарував цю місцевість воїну з Брянська – Тереху, який почав називати себе Терех із Коростеня в пам'ять про колишнє місто. Отже, пустир, який залишився від давнього Коростеня, знову почав заселятися людьми. Поселення отримало назву Іскоростень, скорочено Іскорость. Одна із праправнучок воїна Тереха, одружившись у 1586 р. із Прокопієм Мержевицьким, принесла йому в посаг Іскоростень. Нащадки Мержевецького заповідали Іскоростень Дорогостайським кармелітам. У 1761 р. кармеліти продали Іскоростень Ходкевичу, у 1775 р. Ходкевич продав Іскоростень Поляновському, а той в 1780 р. – генерал-лейтенанту Любомирському, який збудував тут свою садибу і залишив її в 1807 р. своїм нащадкам.

За 6 верст від містечка є курган, який місцеві жителі називають могилою князя Ігоря. У 1847 р. за розпорядженням Київської археологічної комісії курган розкопали. У центрі кургану, де мала бути могила, знайшли кілька кісток ведмеда та серни і кілька сталевих і мідних стріл. Кісток Ігоря не було. Отже, князь не був тут похований. Княгиня Ольга не могла залишити тіло свого чоловіка серед неприязного їй народу і насипала курган тільки для того, щоб увіковічити місце, де загинув Ігор [69; 364].

Пересопниця з'являється на сторінках літописів у середині XII ст., коли в нелегкі часи князівських міжусобиць багато разів вона переходила з рук в руки, змінюючи своїх власників. Більш стабільні часи настали для міста на початку XIII ст. коли в ньому княжив Мстислав Ярославич, прозваний «німим». Як сказано у галицько-волинському літописі, він був «муж сили незвичайної» і хоробро бився в рядах Данила Галицького у битві з татарами на річці Калка 1224 р. Але руське військо було розбито. Невдовзі Мстислав Пересопницький помер, доручивши опікуватися своїм малолітнім сином Іваном Данилу Галицькому. Але й Іван помер, заповідавши всю свою волость князю Данилу. Таким чином в 1227 р. Пересопниця дісталась Данилу Галицькому, а той віддав її своєму брату Васильку, як написано в літописі «брат же да Василькові Луческ и Пересопницу» [70; 554]. Переходячи з рук в руки різним князям, – пише Сендкульський, – Пересопниця займала видне місце серед руських міст і не втрачала свого лиску і величі. Але в 1240 р. після Батієвого погрому назавжди втратила своє значення і прийшла в занепад. На початку XVI Пересопниця увійшла до королівського двору. У 1505 р. король Андрій видав грамоту князю Федору Чарторийському на довічне володіння Пересопницьким монастирем і

всіма селами, які цьому монастирю належать. В «Актах, що відносяться до Південно-Західної та Західної Росії» (т. 1. с. 31) поміщено текст цієї грамоти, у якій перераховуються маєтки монастиря, що «од віку» йому належали. На думку А. Сендульського, «од віку» можна трактувати як «з глибокої давнини». Це дає підставу припустити, що монастир міг бути заснованим ще в XII ст., можливо, Андрієм Боголюбським, який жив деякий час у Пересопниці. Проте, до XV ст. монастир прийшов у запустіння, і Федор Чарторийський відновив його і надав йому фундації (Архів Почаївської лаври. 1780 р. № 935) [71; 630-631].

Досліджуючи історію містечка Клевань, А. Сендульський використовує дані з 5-титомної праці відомого німецького вченого др. пол. XVIII поч. – XIX ст., Августа Людвіга фон Шлецера «Нестор. Руські літописи давньо-слов'янською мовою, звірені, перекладені та пояснені» («Nestor. Russische Annalen in ihrer slawonischen Grundsprache verglichen, übersetzt und erklärt». 1802 – 1809), яка мала великий науковий резонанс у російській та українській історіографії XVIII – XIX ст. «У одному безіменному літописі, доданому до «Нестора...» Шлецера, – пише отець Аполлоній, – перераховуються давні волинські міста, серед яких згадується місто Коливань (Вісник Південно-Західної і західної Росії. 1863. Серпень Волинь до часів Гедиміна; Волинські губернські відомості. 1863. № 85). Те, що у перерахуванні міст Коливань стоїть поряд із Ровенськом (нині Рівне), говорить на користь того, що це місто Клевань. Якщо це так, то Клевань була одним із найдавніших поселень Русі, сучасним Луцьку, Володимирі, Дубно, Чарторийську та іншим містам, що згадуються в цьому літописі. У праці «Starorzutna Polska» сказано, що в 1458 р. князь Михайло Васильович Чарторийський (батько вище згаданого Федора Михайловича) отримав грамоту на володіння Клеваню. Каспар Несецький у «Гербовнику Польщі» пише, що грамоту Чарторийському видав луцький князь Свидригайло. Але Свидригайло помер в 1452 році. Отже, на думку Сендульського, тут помилка в даті. Можливо Михайло Чарторийський отримав Клевань в 1448 або в 1452 році разом з поближнім замком Жуковим (Starorzutna Polska... Т. II. с. 863) [71; 629]. Син Михайла Васильовича – Федор Михайлович, староста луцький, який неодноразово мав сутички з татарами, оточив місто кам'яними стінами і глибоким ровом та збудував у Клевані замок і монастир (Архів Почаївської лаври. 1410 р. № 2) [71; 643]. «Незважаючи на часті пожежі та неодноразові ворожі спустошення, – пише Сендульський, – Клевань тепер перебуває в досить пристойному становищі, будинки і лавки майже всі кам'яні, великі, криті черепицею, що надає містечку дуже гарного вигляду» [71; 643].

Розташоване за 20 верст від Вишневеця маленьке містечко Вишгородок (колишній Вишогов), у якому 300 душ єврейського населення і 600 душ християн, найбільше значення мало в удільний період давньоруської історії. Вперше воно згадується в 1152 р. у перерахуванні міст, які вимагав віддати йому Ізяслав Мстиславович після перемоги над Володимиром Галицьким під Перемишлем. «У подальшому в літописах згадок про Вишогов немає. Очевидно він переходив з рук в руки різним власникам до самого татарського погрому» [74; 999]. У XV ст. Вишогов, який вже називався Вишгородок належав князям Збаразьким. У 1481 р. Василій Збаразький розділив міста між синами, Вишгородок дістався Федору, від нього – його сину Олександру, а далі через шлюбні зв'язки і продаж Вишгородок переходив до Конецпольських, Загоровських, Чацьких, Потоцьких, Рищевських. На початку XIX ст. його купила графиня Лідерс Веймар. Із пам'яток середньовічної старовини у Вишгородку залишились тільки земляні вали. Проте, на думку Сендульського, «сама назва Вишгородок замість давнього Вишогова вказує, що тут колись були укріплення, які більше підходять місту, ніж тільки земляні насипи. Вишгородок або верхній город, поза сумнівом, включав у собі фортецю або кам'яний замок, куди жителі з нижнього міста, розташованого поза укріпленнями і тому відкритого і нічим не захищеного, ховались під час ворожих нападів» [74; 1007].

У статті про Корець А. Сендульський полемізує з польськими авторами, які пишуть, що це місто заснував син великого князя Ольгерда – Бутова Ольгердович (у хрещенні Дмитрій), і від нього пішов рід князів Корецьких. Від свого батька він отримав володіння на Волині, і збудував над річкою Корчиком на скелястому підвищенні замок і назвав його Корчеськ або Корець. Князь Бутова був убитий в 1399 р. у битві руських князів із воєначальником Тамерлана – Едигеем на річці Ворсклі (Herbarz polski Kaspra Niesieckiego. T.V. S. 223,224. Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana przez Michała Balińskiego. E.II.C. 854) [73; 887]. Проте, в літописних джерелах Корець уперше згадується в 1150 р., коли розгорілась війна за київський престол між сином Володимира Мономаха – Юрієм Володимировичем (Долгоруким) і його племінником – Ізяславом Мстиславичем. Ізяслав, вигнаний з Києва Юрієм, захопив у полон у Пересопниці його сина Гліба, і в Дорогобужі «пристави к нему сына своего Мстислава до Корьца» [73; 887]. У 1258 р. Корець знову згадується в літописі, коли Данило Галицький почав війну з татарами після нашествия воєводи Куремси. Чекаючи звістки від синів Романа і Лева, які обіцяли прислати йому підмогу, він простояв цілий день на Корецьке [73; 888]. Очевидно на той час, – пише отець Аполлоній, – Корець не був княжим містом, а належав князям, які проживали в інших містах. Ще одним доказом того, що Корець не належав сину Ольгерда – Бутові, є грамота 1380 р., якою король польський Владислав Ягайло підтверджує за Федором Острозьким право володіти Острогом і крім того, дає йому міста Заслав, Корець, Хлапотин. «Vladislav rex Poloniae M.D.Litvaniae castrum Ostrog cum districtu ostrogensi, ntnon districtus Korez, Zaslav Chlapotin Theodoro Danielowicz duci conferunt cum libertate terriginarum regni Poloniae. Actum in Lucko 1380 anno.» («Владислав, король польський, монарх литовський, дарує замок Острозький з Острозьким округом, округ Корець, Заслав, Хлапотин князю Теодору Даниловичу, а також свободу (володіння) землями Королівства

Польського. Акт у Луцьку 1380 року» [73; 889]. Король не подарував би Корець Федору Острозькому, якби це місто було власністю Бутави Ольгердовича. У 1386 р. Владислав Ягайло і великий князь литовський Вітовт знову підтверджують це надання. Текст грамоти 1386 р. Сендунський подає у статті про місто Заслав. Отже, беззаперечним фактом є те, що наприкінці XIV ст. Корець належав князям Острозьким. Проте вже в XV ст. у Корці згадуються власні володарі – князі Корецькі. Базуючись на тому, що родичами Корецьких були князі Четвертинські, А. Сендунський припускає, що можливо якась княжна Острозька вийшла заміж на князя Олександра Четвертинського, якого польські письменники визнають сином Бутави (Дмитрія) Ольгердовича. Одружившись з княжною Острозькою, він отримав у посаг за нею Корець і почав називати себе князем Корецьким [73; 893]. На цьому стаття завершується словами «Закінчення далі», але отець Аполлоній не встиг його написати. Уже після смерті отця Аполлонія в 1882 р. надруковано статтю про місто Острог та містечка: Полонне, Лабунь, Домбровиця, Степань.

Містечко Полонне – одне з найдавніших поселень Волині. У X ст. воно належало Київським князям, але за розпорядженням св. Володимира приписано до сіл, що були власністю Київської Десятинної церкви, збудованої Володимиром в 996 році. У XII-XIII ст. розділило долю багатьох давньоруських міст, піддавалось нападам половців (1172), у 1240 р. зруйноване монголами. У 1494 р. Полонне стає власністю князя Костянтина Івановича Острозького, який збудував тут нові укріплення на місці давньоруських. Згідно Акту розподілу володінь князів Острозьких 1603 р. між синами Василя Костянтина Острозького – Янушем і Олександром, місто Полонне разом із 35 навколишніми поселеннями стало власністю Олександра Острозького. Коли його старша дочка Софія в 1613 р. вийшла заміж за Станіслава Любомирського, Полонне (разом із 18 містами, 313 селищами і 163 фільварками) як її посаг перейшло її чоловікові.

Драматичні події відбувалися в Полонному під час козацько-селянського повстання під проводом Якова Остряниці (Острянина) 1638 р., визвольної війни під приводом Хмельницького 1648-1654 рр. та Гайдамаччини. Розповідаючи про них, А. Сендунський використовує працю М. Балінського та Т. Ліпінського «*Starożytna Polska*» (1846 р.), а також 5-томну «Історію Малоросії» українського історика Миколи Маркевича (1842–1843 рр.) і збірку історичних, фольклорних та етнографічних матеріалів «Записки про Південну Русь», складену та видану в двох томах П. Кулішем у 1856–1857 рр., які стали важливим джерелом для розуміння української історії і формування української нації. Після того, – пише Сендунський, – як Остряниця отримав перемогу над військом Потоцького біля річки Стариця, козаки переслідували Потоцького і наздогнали його в Полонному. Коли козаки підходили до міста, Потоцький, втративши всяку надію на допомогу, послав назустріч Остряниці церковну процесію православних із хрестами і хоругвами, які пропонували від лиця Потоцького мир. У Полонному в Стрітенській церкві уповноважені від обох сторін поклялися на Євангелії забути старе і вічно зберігати статті трактату, у якому значились права і привілеї козакам (Історія Малоросії М. Маркевича. Т.1. С. 138.) [76; 192]. Угода укладена 29 липня. М. Потоцький, за словами біскупа Пясецького, особисто запевняв повстанців, що на найближчому сеймі їм повернуть давні вольності. Повстанцям обіцялась особиста недоторканість. Проте клятвозлочинці порушили присягу. Коли козаки почали невеликими групами розходитись по домівках, жовнірські загони їх винищували. Остряниця був колесованим. У 1640 та 1646 рр. Станіслав Любомирський укріпив Полонне валами, кам'яною стіною і гарматами, так що воно могло витримати довготривалу облогу. Проте літом 1648 р. Кривоніс захопив Полонне і знищив у ньому 10 000 євреїв дів старого до малого (*Starożytna Polska*. Т.ІІ. s. 923) [76; 192].

У бурхливому для Польщі XVIII ст. Полонне стало для польських магнатів місцем проведення гучних банкетів та балів і водночас місцем сховища від повсталіх гайдамаків. Сендунський описує 3 походи полонського війська проти гайдамаків 1750 р., які очолював молодий князь Мартин Любомирський, розповідає про церкви і монастирі Полонного і завершує статтю описом міста 1880-х років. «Полонне доволі торгове і промислове містечко; тут є багато різних майстерень, різних заводів як то: мідний, млиновий, молотильний, винокурний, пивний, цегляний, каретний, паркетний, шкіряний. У Полонному протягом року буває до 18 ярмарок. Жителів усіх звань і станів 7000 душ, з яких 2000 душ євреїв... є волосне правління та стоянка для артилерійської бригади» [76; 222].

Містечко Лабунь Заславського повіту, – пише А. Сендунський, – вперше в документах згадується в грамоті польського короля Олександра від 6 березня 1505 р. кременецькому наміснику Юрію Монтановичу, у якій король наказував йому ввести пана Івана Лабунського у маєтки Лабунь, Колищинці, Губенці, Сенявці. У подальший час змінювались власники містечка, але особливо цікавих подій не було. Нова і найбільш яскрава сторінка в історії Лабуня почалася у XVIII ст. коли власником містечка став Київський воєвода Юзеф Стемпковський, який жив надзвичайно розкішно. Насамперед на розвалинах старого замку він збудував величний двоповерховий палац. Для підвищення добробуту жителів виклопотав у короля Станіслава Августа привілей, згідно з яким в Лабуні щорічно відбувалось 12 ярмарків. Лабунь став «столицею» Волинського і Київського воєводства. Як в Рівне і Полонне, сюди з'їжджалась вся польська знать на розкішні бали. Це був справжній тип польського магната XVIII ст., коли Польща в особах своїх головних членів у останніх своїх конвульсивних рухах гучно проводила час, гуляла і пиячила до неподобства, як би прощаючись зі своєю самотійністю. У повному сенсі слова Стемпковський був *bon-vivant*, дитя щастя і улюбленець короля Станіслава Августа. Він так вміло міг оволодівати королем, що той нічого важливого не приймав, поки не радився з ним. Ордени і

призначення на різні посади, як духовні, так і світські, отримувались із Лабуні, з рук Стемповського. Пишна і багата обстановка його життя робила з нього якогось королька або царька, якими була так багата на той час Польща. Девіз його був розкошувати, гуляти, їсти, пити, не турбуючись про майбутнє, що нарешті призвело його до розорення. Все його рухоме і нерухоме майно поступово переходило в руки кредиторів, проте деякий час Лабунь залишався багатим і престижним містом. Після приєднання Волині до Російської імперії в 1793 р. тут були зосереджені адміністрація, земський і повітовий суди. «Але коли в 1796 р. з Ізяславського намісництва утворилась Волинська губернія, і було визначено інші повітові міста, Лабунь залишився поза штатом, почав занепадати і нарешті зійшов до містечка, що являє тепер бідне незначне поселення» [79; 1178].

Домбровиця (або Дубровиця) належала до Погоринських міст (Дорогобуж, Степань, Заслав, Острог, Тихомль, Гнойниця), які не раз згадуються літописцями, і була стольним «градом» волинських удільних князів, відомих під ім'ям Дубровицьких. У Іпатіївському літописі говориться, що в 1183 р. Гліб Юрійович князь Дубровицький з полком своїм взяв участь у розгромі половців на Єрасі Київським князем Святославом Всеволодовичем. У Густинському літописі є згадка ще про одного Дубровицького князя – Олександра. У битві на р. Калка в 1224 р., коли монголи почали перемагати руські рати, і Мстислав Мстиславович утік із поля бою, а за ним і інші князі, Олександр Дубровицький разом із Мстиславом Романовичем князем Київським, його сином Андрієм, закріпившись на кам'янистому березі Калки, героїчно захищались ще 3 дні, але підкуплені Бродники видали їх ворогу. У XIV ст., коли великий князь Литовський завоював Волинь, власниками Дубровиці стали князі Ольшанські (Гольшанські). Найбільш відомими з них є Анастасія Юріївна Ольшанська – фундаторка Пересопницького Євангелія, та свята Юліанія Ольшанська, моці якої спочивають у Близьких печерах Києво-Печерської лаври. Анастасій Кальнофойський у своїй Тератургімі (1638 р.), називає її «Юліанією Юріївною Дубровицькою княжною Гольшанською». На думку Сендальського, можна припустити, що благочестива княгиня Анастасія і св. Юліанія були рідними сестрами – дочками князя Юрія Гольшанського-Дубровицького. Їх брат – Іван Юрійович у 1530 р. зібрав ополчення і розбив вщент татар, у 1542 – 1544 р. був воєводою Київським, а з 1544 – до своєї смерті 1549 р. – воєводою Троцьким. Їх брат – Семен Юрійович одружений з Анастасією Семенівною Несвізькою – дочкою Марії Михайлівни Несвізької – засновниці м. Рівне. Їх молодша сестра Марія Юріївна Гольшанська стала другою дружиною відомого князя Андрія Курбського – політичного емігранта з Московії, який, не згідний з політикою Івана Грозного, в 1564 р. утік на Волинь і в своєму маєтку Миляновичі з місцевих інтелігентів і російських емігрантів заснував літературно-перекладацький гурток. Тут займались перекладом богословських творів, які використовувались у полеміці з єзуїтами, набували широкого розповсюдження і сприяли утвердженню православної свідомості в релігійній боротьбі XVI ст. Гурток Курбського став «цитаделлю православ'я», підтримував тісні контакти з Острозькою слов'яно-греко-латинською академією і з князем Василем Костянтином Острозьким.

У XVII ст., коли Дубровиця була власністю Сапегів, тут з'явилась школа чернечого ордену піарів. У 1695 р. маршалок Великого князівства литовського Ян Карл Дольський збудував для них величезний колегіум і наділив його чималими фундаціями. Цей заклад став одним із кращих училищ того часу. У вищому класі викладались математика, філософія та іноземні мови. Настоятелі піарів, які водночас обіймали посади ректорів училища, були відмінними викладачами. Сюди стікалась молодь зі всіх кінців Речі Посполитої. Наприкінці XVIII ст. училище занепало, едукативна комісія заснувала тут нижче трикласне училище, але на початку XIX ст., коли власниками Домбровиці стали Плятери, училище знову почало процвітати. Плятери не шкодували коштів на випику навчальних посібників. На утримання бідних учнів і на винагороди викладачів («Wolny pod względem statystycznym, historycznym i archeologicznym» Тадеуша Стецького, Ч. 1. С. 147, 157, 179). «Але тепер, – пише Сендальський, – училища цього немає. Очевидно, воно припинило своє існування з того часу, коли був закритий кляштор ксьондзів-піарів і перетворений на парафіяльний костел. Нині Домбровиця сама собою непоказне містечко. Але йому багато надають краси палац власника Домбровиці графа де Бюель Плятера, парафіяльний костел та кам'яна православна церква. Палац досить велика і красива будівля, зведена зі смаком і за всіма правилами архітектури; має при собі сад та розкішний парк. У цьому палаці знаходилися чудові колекції всіх найкращих літературних творів Європи, оскільки власники Домбровиці самі належать до найвчених осіб. Це рідкісне зібрання вчених праць один із Плятерів у 1860 р. подарував Варшавській Публічній бібліотеці» [77; 239].

Останньою працею Сендальського, опублікованою у Волинських єпархіальних відомостях, була стаття про містечко Степань. Наприкінці XIII ст., – пише Сендальський, – Степань була удільним князівським містом. У Густинському та Іпатіївському літописах говориться про те, що «в 1290 (1292) р. помер Іоанн Глібович князь Степанський, онук Ростислава Рюриковича і почав після нього княжити в Степані його син Володимир» [78; 1127]. У подальшому згадок про Степань у літописах немає, очевидно вона переходила з рук у руки різним удільним князям. У Литовській метриці записана грамота, видана 2 травня 1499 р. від Великого князя Литовського Олександра князю Семену Юрійовичу Гольшанському (старості Луцькому, маршалку Волинському), якому Великий князь Литовський задовольняв його прохання на проведення в Степані ярмарку в день Святого Спаса один раз в рік. «И мы на его челобитие то учинили и тот ярмарок в месте Степани призволили есмо ему мети на Святого Спаса день един в году» (Метрика Литовська. 191. С. 195) [78; 1128]. Семен Юрійович Гольшанський одружений з Анастасією Семенівною Несвізькою (дочкою Марії Михайлівни та Семена Васильовича Несвізьких). Після смерті Семена Юрійовича Гольшанського в 1505 р. Степань дісталась його дружині і дочці Анні Тетяні.

У 1510 р. на прохання Анастасії Семенівни король Зигмунд I дозволив проведення в Степані ярмарків на Покров і в день св. Афанасія. Дочка Гольшанських – Анна Тетяна стала першою дружиною князя Костянтина Івановича Острозького і передала Степань дому Острозьких. У Литовській метриці записана грамота Зигмунда I від 18 червня 1510 р., якою він підтверджує право Костянтина Івановича Острозького на володіння Степанню (Метрика Литовська. Т. II с. 74. Див. *Starożytna Polska*. т. II с. 1412 в додатку) [78; 1130]. Після смерті Костянтина Івановича Острозького в 1530 р. Степань дісталась його старшому сину Іллі, який в заповіті від 16 серпня 1539 р. записав Степань своїй дружині Беаті Костелецькій; вона передала Степань своєму другому чоловіку Альбрехту Лаському. Нарешті після тривалих суперечок князю Костянтину Василю Острозькому вдалося повернути половину, а після смерті Ласького – і другу половину міста. З переходом Степані у володіння князів Острозьких, для неї настала золота пора. У той час у місті зведено величний замок на насипній височині, яка зі східної сторони омивається Горинню, а з інших сторін оточена ровом.

Згідно з актом розподілу володінь князів Острозьких 1603 р. між двома синами Василя Костянтина Острозького – Янушем і Олександром Степань дісталась Янушу як старшому сину князя від першої дружини Анни Тетяни Гольшанської, в якій Степань була спадковим маєтком. Після смерті Януша Степань переходила по жіночій лінії Заславським, Любомирським, Сангушкам. Останній Острозький ординат Януш Сангушко трансакцією 1753 р. подарував Степань і 93 поселення Юзефу Любомирському.

На особливу увагу в статті А. Сендунського заслуговує інформація про Степанський монастир, розташований за 3 версти на схід від Степані. До другої половини XVI ст. про нього нічого не відомо. У 1572 р. ігуменом монастиря був Сильвестр, а після нього Ісакій, який увійшов в історію тим, що був присутній як захисник православ'я на Берестейському соборі 1596 року [78; 1138]. Особливого значення Степанський монастир набув після затвердження королем Сигізмундом III Берестейської унії, коли православна митрополія Київська залишилась без митрополита, а Волинь і Червона Русь зі смертю Гедеона Балабана єпископа Львівського (пом. 1607 р.) і Михайла Копистенського єпископа Перемишльського (пом. 1612 р.) – без єпископів. Тоді в Степанському монастирі проживали православні митрополити і єпископи з інших країн. Так у 1599 р. Костянтин князь Острозький поселив у ньому Білгородського митрополита Луку, який прожив тут майже 3 роки. Через деякий час у 1603 р. з'являється в монастирі Ієремія митрополит Пелагонський. У 1606 і 1610 рр. бачимо тут православних єпископів не названих по імені. Можливо це були Амфілохій і Іраклій. У 1610 р. у Степанському монастирі жив владика Мукачівський. «таким чином, – пише Сендунський, – у сумну годину православна Волинь не зовсім залишалась без верховних пастирів» [78; 1139].

Із 1610 до 1627 р. немає жодних свідчень про Степанський монастир, але, вірогідно, він ще існував, хоча й терпів утиски від сусідніх поміщиків. Князь Януш Острозький, хоча й був католиком, але підтримував все, що було встановлено для Степанського монастиря його батьком Костянтином, не раз писав листи до різних осіб, захищаючи його, зокрема, від нападів Чаплиця, який жив у Космачеві, за 20 верст від Степані. У 1627 р. управителем Степані Адамом Злотолинським складений інвентар монастиря. На думку Сендунського, монастир на той час уже занепадав. Князі Заславські, яким дісталась Степань після Януша Острозького, були ревними католиками і не підтримували його. У 1627 р. Горинь взяла другий напрям і знесла будівлі монастиря. Тому можна припустити, що інвентар складено з приводу знищення або закриття монастиря і надходження монастирського майна князям Заславським із подальшою передачею церковних речей в інші монастирі і церкви. Копію цього документу, переписану «малограмотним переписувачем» мав автор статті про Степань, опублікованій у «Волинських губернських відомостях» № 37 1855 р., а також протоієрей м. Рівне Афанасій Лотоцький, архімандрит Амвросій, намісник Почаївської лаври, а пізніше настоятель Мелецького монастиря [78; 1140].

Острог як одне з найвизначніших історичних міст Волині, яке стояло в авангарді української культури в XVI-XVII ст., де видана перша в світовому друкарстві повна Біблія церковно-слов'янською мовою, для А. Сендунського як для священника і краєзнавця мав особливе значення. Стаття про Острог – найбільш фундаментальне дослідження і найбільша за обсягом праця отця Аполлонія, над якою він працював багато років, побачила світ у чотирьох перших номерах «Волинських єпархіальних відомостей» 1882 року, вже коли її автора не було в живих.

Давньоруський період історії Острога, Сендунський досліджує, спираючись на Лаврентіївський та Іпатіївський літописи, що включали Повість временних літ, у якій в 1100 р. уперше згадується Острог у зв'язку з судом князів Ярославичів: Святополка, Володимира, Олега і Давида в містечку Витачеві над Володимиро-Волинським князем Давидом Ігоровичем за те, що він захопив Теребовлю і осліпив Теребовлянського князя Василька. У покарання у Давида Ігоровича відібрали все князівство, залишивши йому лише 4 міста: Бужськ, Дубно, Чорторийськ і Острог. У XIV ст. на історичній арені з'являються князі Острозькі. Сендунський розглядає кілька версій щодо їх походження: від литовських князів Гедиміновичів чи від руських князів Рюриковичів, і зупиняється на останній. Найбільш вірогідною, на його думку, є версія, що Острозькі походять від гілки князів Турівських і Пінських, які названі предками Острозьких у Дубенському Пом'янику. Цю версію доводить М. Максимович. Проте імена в Пом'яниках часто записувались не по черзі, тому ця точка зору не має беззаперечних доказів і питання походження року Острозьких залишається відкритим. У попередніх статтях Сендунський не раз згадував, що в 1344 р. Данило Острозький і Перемишльський староста Дашко, прикликавши на допомогу татар, розгромили війська Казимира Великого. Про цього князя збереглося ще

одне свідчення. Це подароване ним церкві Св. Миколая Євангеліє, у якому вкладний запис: «Се аз князь Данило и с княгинею Василисою и с детьми нашими придались мы землю на имя Чепель уездом и в отрубе к Святому Николе острожскому в парканеж как тая земля в себе мает вечно и непорушно» [75; 12]. Син Федора – Василь відомий тим, що в 1447 р. коли Казимир IV Ягеллончик зійшов на польський престол, на елекційному і коронаційному сеймах настоював на тому, щоб Польща визнала Литву і Русь не підвладними, а рівними їй країнами і віддала Литві захоплені нею замки. Іван Васильович прославився перемогою над татарами 1455 р. під Тереховою і Красновим, яка надовго звільнила Волинь і Поділля від їхніх вторгнень. Костянтин Іванович Острозький за заслуги у боротьбі з татарами отримав у 1498 р. посаду Великого гетьмана Литовського. Після Костянтина Івановича, який помер у 1530 р., володарем Острога став його старший син Ілля, після його смерті в 1539 р. – його дружина Беата Костелецька, а з 1575 р. після довготривалої боротьби з нею Острог перейшов у руки Василя Костянтиновича Острозького. На той час острозькі володіння включали 25 міст і 70 поселень. Найбільшою заслугою князя було заснування слов'яно-греко-латинської академії та друкарні, у якій, крім Біблії та інших церковних книг, надруковані полемічні твори, що відіграли важливу роль у боротьбі за Православну церкву. Каспер Несецький писав, що Василь Костянтинович розширив Острог, збільшив його населення і «облаголіпив» місто гарними будівлями. «Які великі статки були у князів Острозьких, можна бачити з інвентаря, складеного парнавським воєводою Петром Тризною, навмисне відправленого для опису майна, що залишилось після смерті сина В.-К. Острозького – Януша. Петро Тризна пише, що після Януша залишилось 80 міст, 2760 поселень, 600 000 червоних золотих, 400 000 талерів, 2 900 000 різної монети, 30 закупорених бочок срібла в злитках, 400 000 золотих в окладах, клейнодах столових приборах, 700 верхових коней, 4 000 старих маток шкап і без числа іншої худоби і овець» (Гербовник К. Несецького. т. III. С. 85 [75; 86]. Проте, князі Острозькі увійшли в історію не своїм багатством, а своєю опікою над Православною церквою.

Н. Яковенко пише, що в очах сучасників вони були носіями особливої Божої харизми, «не тільки володіли відповідним потенціалом майна і престижу, але носили на собі печатку Божих обранців» [84; 243]. Якою б важливою не була для Василя Костянтина Острозького політична та економічна могутність, все ж вона посідала друге місце в його житті. Насамперед він прагнув досягнути Божого царства, перед чим земне багатство і слава відступали на задній план і втрачали свою важливість. Одним із головних завдань у підтримці Православної церкви було надрукування Біблії церковнослов'янською мовою. Ця праця завершилась в Острозі 12 серпня 1581 р. За умов польсько-католицького утиску та невтішно стану православ'я загалом після загибелі Візантії, Острозька Біблія відігравала роль великої духовної сили, єднала всіх сповідників православної віри, стала своєрідним свідченням ідеологічної зрілості православних народів, довела всьому світові, що церковнослов'янська мова поряд із давньоєврейською, латинською і грецькою також є мовою світової культури. У статті «Про 300-літню річницю надрукування слов'янської Біблії в місті Острозі» Сендульський пропонує графині А. Блудовій підняти це питання в Петербурзі, скласти проект святкування, відкрити підписку по всій імперії. В Острозі поставити пам'ятник, який би зображував, як Іван Федоров вручає Біблію князю В.К. Острозькому, а на постаменті викарбовати в рельєфі діячів Острозької академії. А також в один день повсюдно відслужити по ним панахиди, оскільки вони принесли величезну користь всьому православному світу [72; 848]. Сподіванням Сендульського не судилося здійснитися. Пам'ятника першодрукарю Федорову і князю Острозькому не звели. Святкування було скромне; деякі священники відслужили панахиди.

Після смерті Василя-Костянтина Острозького та його сина Януша Острог перестав бути резиденцією могутнього роду князів Острозьких, втратив своє значення як центр освіти, книгодрукування і мистецтва, і поступово перетворювався на звичайне місто, яке було розділене на дві половини і переходило з рук в руки різним магнатам: Конєцпольським, Заславським, Любомирським, Сангушкам, Яблоновським, що мало дбали про місто. Після II розділу Польщі і приєднання частини Західної України до російської імперії, у 1795 р. Острог став повітовим містом Волинської губернії. «Тепер Острог, – пише Сендульський, – незначне містечко, мало заселене і непромислове, переповнене євреями і скучене, через що під час пожеж дуже страждає; найбільші його руїни, як надгробні пам'ятники, наводять на людину лише тяжкий смуток і мимоволі відносять її подумки у віки, які давно канули у вічність і незворотно навівають думу про справи давно минулих днів» [75; 109].

Аполлоній Дорофійович Сендульський помер від раку печінки 7 січня 1882 р. після нього залишилась велика бібліотека і рукописи статей. Поховали отця Аполлонія в огорожі храму Преподобного Федора князя Острозького, зведеного його стараннями. Могила його збереглася до наших днів, а церква згоріла в 1977 році. До останніх днів ретельні краєзнавчі дослідження продовжували бути головною справою його життя. Вони тим більше заслуговують на увагу, що створювалися на селі, в умовах, що надзвичайно ускладнювали наукову і літературну діяльність. Тим не менше, він зміг опрацювати десятки наукових публікацій вітчизняних і закордонних авторів, завжди критично ставився до поданої в них інформації, зіставляв різні точки зору, щоб знайти найбільш оптимальний і логічний варіант відповіді на проблемні питання. Найбільша цінність його доробку в тому, що через історію міст, сіл і визначних особистостей Аполлоній Сендульський розкривав читачам історію Волині, тим самим виховуючи повагу до славного минулого і любов до рідного краю. Його краєзнавчу спадщину можна оцінити як збереження історичної пам'яті для наступних поколінь, які завжди будуть вдячні йому за цю працю.

Висновки. Постать Аполлонія Сендульського посідає особливе місце в ряду дослідників, які започаткували вивчення історії міст і сіл Волинського краю. Об'єктивність, неупередженість і цінність його

Розділ XV. ВИЗНАЧНИЙ ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЕЦЬ – СВЯЩЕННИК АПОЛЛОНІЙ СЕНДУЛЬСЬКИЙ

краєзнавчих досліджень обумовлюється, насамперед тим, що в них використовується величезний масив історичних джерел, праці вітчизняних і закордонних істориків XVIII – XIX ст., середньовічних хроністів, літописи, опубліковані документи з архівів і рукописні документи, що зберігалися на той час у церквах, монастирях і приватних осіб і які втрачені нині. Це спонукає до використання краєзнавчої спадщини А. Сендунського при написанні історії міст і сіл Волині сучасними науковцями.

Якщо скласти сторінки всіх 44 опублікованих А. Сендунським краєзнавчих нарисів, вийде фундаментальна монографія, що нараховуватиме 670 сторінок.

Ініційовані Святішим Синодом у руслі політики русифікації населення Волині краєзнавчі дослідження під пером А. Сендунського обернулись зворотною стороною медалі. Всіляко спонукаючи до пізнання історії свого краю, вони розвивали почуття патріотизму, національної самобутності та окремішності українського народу.

Список використаної літератури:

1. Автобіографія священника Аполлонія Сендунського. *Київська старовина*. 1896. Т. 52. С. 59-77 (вступна стаття Л. Мацєвича. С. 58-59) (мова оригіналу російська).
2. Баженов Л. В. Аполлоній Сендунський – діяч українського національного Відродження, видатний краєзнавець Волині. *Духовне відродження культури України: матеріали і тези доп. наук.-практ. конф.* Рівне, 1994. С. 76-78.
3. Баженов Л. В. Аполлоній Сендунський. Історичне краєзнавство Правобережної України XIX – початку XX століття: Становлення. Історіографія. Бібліографія. Хмельницький, 1995. С. 233-234.
4. Битва під Берестечком. URL: <https://surl.li/fwlikz> (Дата зв.: 22.11.2025).
5. Василівська церква в Овручі. URL: <https://surl.li/uphmoj>. Дата звернення: 27.12.2025.
6. Доля Православної Церкви й православних українців під Польщею від часу підпорядкування УПЦ юрисдикції Московської Патріархії й до падіння польської держави наприкінці XVIII ст. URL: <http://hram.in.ua/biblioteka/istoriia/65-book65/381-title52> (дата звернення: 14.12.025).
7. Костриця М. Ю. Роль релігійного краєзнавства у дослідженні Малої Батьківщини. *Краєзнавство*. 2010. № 4. С. 27-36.
8. Лист Євгенія Сендунського до своїх батьків, у якому він повідомляє, що відніс пакет до редакції «Волинських єпархіальних відомостей» (Мова оригіналу російська). *Приватний архів*.
9. Лист до А. Сендунського священника Михайла Капустіна від 3 січ. 1871 р., в якому він вітає о. Аполлонія з Новим роком і запрошує приїхати до нього для поради по дуже важливій справі (мова оригіналу російська). *Приватний архів*.
10. Лист Ольги Сендунської до своїх батьків від 27 черв. 1873 р., у якому вона повідомляє, що екзамени закінчилися і просить приїхати за нею. (Мова оригіналу російська). *Приватний архів*.
11. Лист до А. Сендунського від мирового судді (1873 р.), у якому суддя посилає о. Аполлонію копію апеляційної скарги міщанки Кизороросин (?) про 300 рублів за позиковим листом (Мова оригіналу російська). *Приватний архів*.
12. Лист до А. Сендунського від іконописця Степана Тризни, написаний 1 груд. 1874 р. із Житомира, у якому С. Тризна повідомляє як йдуть роботи над виготовленням іконостасу для церкви в с. Сивки (Мова оригіналу російська). *Приватний архів*.
13. Лист до А. Сендунського Д. Понікарова від 10 трав. 1874 р. із запрошенням на хрестини дочки (Мова оригіналу російська). *Приватний архів*.
14. Лист Євгенія Сендунського до брата Клавдія від 18 лютого 1879 р., у якому він пише, що отримав запит із семінарського правління (Мова оригіналу російська). *Приватний архів*.
15. Лист до А. Сендунського від 5 квітня 1879 р. від М.О.П., в якому дописувач просить пробачення, що вчасно не привіз хмизу (Мова оригіналу російська). *Приватний архів*.
16. Лист до А. Сендунського з Шумського від Хоми Винера з нагадуванням повернути борг 5 рублів (Мова оригіналу російська). *Приватний архів*.
17. Манько М. П. Аполлоній Сендунський – краєзнавець Острога і Волині. *Острого на порозі 900-річчя*. Матеріали І-ІІІ наук.-краєзн. конф. Ч. 1. Острого, 1993. С. 120-122.
18. Манько М. П. Сендунський Аполлоній (17.10.1830, с. Садки нині Шумського району Тернопільської обл. 7.01.1882. Сивки, нині Білогірського р-ну Хмельницької обл.). *Острозька академія XVI – XVII ст. Острого, 2010. С. 407*.
19. Манько М. П. Сендунський Аполлоній (17.10.1830, с. Садки нині Шумського району Тернопільської обл. 7.01.1882. Сивки, нині Білогірського району Хмельницької обл.). *Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку*. Енциклопедичне вид. Острого : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2019. С. 532-533.
20. Манько М. П. Тучемський Михайло (5 (17). 09. 1872, с. Понєбель Ровенського повіту Волинської губернії 23.04.1945, м. Кременець Тернопільської обл.). *Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку*. Енциклопедичне вид. Острого : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2019. С. 572-573.
21. Манько М. П. Струменський Михайло (24.09.1889, с. Хорошів Острозького повіту Волинської губернії (нині Білогірського р-ну Хмельницької обл.). 16 верес. 1937 р., м. Проскурів (нині Хмельницький). *Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку*. Енциклопедичне вид. Острого : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2019. С. 552-553.
22. Манько М. П. Селецький Арсеній (8.06.1860, с. Хролин, нині Шепетівського р-ну Хмельницької обл. – ?). *Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку*. Енциклопедичне вид. Острого : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2019. С. 531-532.

23. Манько М. П. Теодорович Микола (1856, м. Гродно – не раніше 1915, м. Саратов). *Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку*. Енциклопедичне вид. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2019. С. 557.
24. Мороз О. В. Декалог життєтворчості Аполлонія Сендульського – священника Волині кінця XIX – початку XX ст.». *Science and Education a New Dimension. Humanities and Sciences*, VII (34) S. 205, 2019. Sept. / URL: <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/04/Decalogue-of-the-life-and-creation-of-Apollonius-Sendulsky-%E2%80%93-Volyn-priest-of-the-end-of-the-19th-%E2%80%93-beginning-of-the-20th-century-O.-V.-Moroz.pdf> (дата звернення: 20.11.2025).
25. Пам'яті Аполлонія Сендульського (1830-1882). *Волинські єпархіальні відомості*. 1882. № 5. С. 119-127 (мова оригіналу російська).
26. Переговський В. Зауваження на статтю «Місто Рівне». *Волинські єпархіальні відомості*. 1880 р. № 5, № 12. С. 1134-1158 (мова оригіналу російська).
27. Розписка жителя м. Шумська Іцка Калиновича, видана 15 берез. 1874 р. священнику Аполлонію Сендульському про те, що за ним не числиться жодних боргів (мова оригіналу російська).
28. Сендульський Аполлоній. *Енциклопедичний словник* / Вид. Ф.А. Брокгауза і І.А. Ефрона. С.-Пб, 1900. Т. 58. С. 522 (мова оригіналу російська).
29. Сендульський А. Д. Промова, виголошена з нагоди підписання адреси на ім'я Государя Імператора в Уніївській волості 1864 р. 30 січ. *Волинські єпархіальні відомості*. 1868. № 17. С. 494-496 (мова оригіналу російська).
30. Сендульський А. Д. Повчання на 2-й тиждень по П'ятидесятниці. *Волинські єпархіальні відомості*. 1868. № 20. С. 622-625 (мова оригіналу російська).
31. Сендульський А. Д. Повчання на 11-й тиждень по П'ятидесятниці. *Волинські єпархіальні відомості*. 1868. № 23. С. 707-709 (мова оригіналу російська).
32. Сендульський А. Д. Повчання на 12-й тиждень по П'ятидесятниці. *Волинські єпархіальні відомості*. 1868. № 23. С. 710-712 (мова оригіналу російська).
33. Сендульський А. Д. Село Сивки Острозького повіту. Матеріали для історико-статистичного опису Православних церков Волинської єпархії. *Волинські єпархіальні відомості*. 1868. № 24. С. 761-769 (мова оригіналу російська).
34. Сендульський А. Д. Повчання в день Покрови Божої Матері. *Волинські єпархіальні відомості*. 1868. № 28. С. 923-925 (мова оригіналу російська).
35. Сендульський А. Д. Зі спостережень сільського священника. *Волинські єпархіальні відомості*. 1869. № 13. С. 521-527 (мова оригіналу російська).
36. Сендульський А. Д. Містечко Ляхівці Острозького повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1869. № 18. С. 707-719 (мова оригіналу російська).
37. Сендульський А. Д. Торжество освячення храму, оберненого з католицького костелу, в м. Ляхівці Острозького повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1869. № 19. С. 753-760 (мова оригіналу російська).
38. Сендульський А. Д. Малюнок гербу Дуліч і трактування цього гербу. Рукопис Сендульського. *Приватний архів*.
39. Сендульський А. Д. Село Тихомль Острозького повіту. Матеріали до історико-статистичного опису православних церков Волинської єпархії. *Волинські єпархіальні відомості*. 1870. № 5. С. 158-166; № 6. С. 190-196 (мова оригіналу російська).
40. Сендульський А. Д. Містечко Ямпіль Кременецького повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1870. № 7. С. 219-232 (мова оригіналу російська).
41. Сендульський А. Д. Містечко Шумськ. *Волинські єпархіальні відомості*. 1871. № 3. С. 77-86; № 4. С. 99-108 (мова оригіналу російська).
42. Сендульський А. Д. Містечко Рохманів Кременецького повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1871. № 5. С. 128-133 (мова оригіналу російська).
43. Сендульський А. Д. Преподобний Феодор князь Острозький. *Волинські єпархіальні відомості*. 1871. № 9. С. 272-280 (мова оригіналу російська).
44. Сендульський А. Д. Короткі історичні відомості про православний Валецький монастир, нині не існуючий. *Волинські єпархіальні відомості*. 1872. № 3. С. 87-90 (мова оригіналу російська).
45. Сендульський А. Д. Історичні відомості про православні церкви і монастирі в м. Луцьку, нині не існуючі. *Волинські єпархіальні відомості*. 1872. № 11. С. 407-416; № 13. С. 505-510 (мова оригіналу російська).
46. Сендульський А. Д. Містечко Крупець Дубенського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1872. № 14. С. 554-563 (мова оригіналу російська).
47. Сендульський А. Д. Містечко Вишневець. *Волинські Єпархіальні відомості*. 1872. № 21. С. 915-926; № 22. С. 853-867 (мова оригіналу російська).
48. Сендульський А. Д. Татаринецький чоловічий монастир, розташований поблизу Обичі, нині не існуючий. *Волинські Єпархіальні відомості*. 1873. № 2. С. 504-515 (мова оригіналу російська).
49. Сендульський А. Д. Село Стіжок Кременецького повіту. *Волинські Єпархіальні відомості*. 1873. № 20. С. 708-717 (мова оригіналу російська).
50. Сендульський А. Д. Чернетка рапорту Острозькому благочинному від 2 лип. 1873 р., у якому він скаржиться на деякого Костянтина, який підбурює проти нього селян (мова оригіналу російська). *Приватний архів*.

**Розділ XV. ВИЗНАЧНИЙ ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЕЦЬ –
СВЯЩЕННИК АПОЛЛОНІЙ СЕНДУЛЬСЬКИЙ**

51. Сендкульський А. Д. Село Сураж Кременецького повіту. *Волинські Єпархіальні відомості*. 1873. № 19. С. 663-673 (мова оригіналу російська).
52. Сендкульський А. Д. Місто Кременець. *Волинські єпархіальні відомості*. 1874. № 11. С. 417-428; № 12. С. 455-479 (мова оригіналу російська).
53. Сендкульський А. Д. Село Поляхолява Заславського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1874. № 19. С. 679-682 (мова оригіналу російська).
54. Сендкульський А. Д. Чернетка листа до благочинного від 25 серп. 1874 р. про те, скільки знадобиться грошей на наступний рік (мова оригіналу російська).
55. Сендкульський А. Д. Село Городище Заславського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1875. № 1. С. 8-16 (мова оригіналу російська).
56. Сендкульський А. Д. Місто Заслав. *Волинські єпархіальні відомості*. 1875. № 20. С. 794-808; № 21. С. 830-840 (мова оригіналу російська).
57. Сендкульський А. Д. Преподобний Іов ігумен Почаївський. *Волинські єпархіальні відомості*. 1875. № 22. С. 874-909; № 23. С. 951-965 (мова оригіналу російська).
58. Сендкульський А. Д. Місто Овруч. *Волинські єпархіальні відомості*. 1876. № 1. С. 1-19 (мова оригіналу російська).
59. Сендкульський А. Д. Записка про будівництво нової церкви у с. Сивки Острозького повіту в ім'я преп. Феодора князя Острозького. *Волинські єпархіальні відомості*. 1876. № 21. С. 720-730 (мова оригіналу російська).
60. Сендкульський А. Д. Місто Дубно. *Волинські єпархіальні відомості*. 1877. № 14. С. 585-606 (мова оригіналу російська).
61. Сендкульський А. Д. Містечко Берестечко Дубенського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1879. № 4. С. 167-180 (мова оригіналу російська).
62. Сендкульський А. Д. Загаєцький, Св. Іоанна Милостивого, чоловічий трикласний монастир. *Волинські єпархіальні відомості*. 1877. № 20. С. 846-875 (мова оригіналу російська).
63. Сендкульський А. Д. Містечко Білокриниця Кременецького повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1878. № 1. С. 14-30 (мова оригіналу російська).
64. Сендкульський А. Д. Містечко Боремля Дубенського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1878. № 13. С. 523-536 (мова оригіналу російська).
65. Сендкульський А. Д. Містечко Олика Дубенського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1878. № 14. С. 564-575 (мова оригіналу російська).
66. Сендкульський А. Д. Містечко Четвертня Луцького повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1878. № 15. С. 579-590 (мова оригіналу російська).
67. Сендкульський А. Д. Містечко Чарторийськ Луцького повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1878. № 19. С. 719-732 (мова оригіналу російська).
68. Сендкульський А. Д. Місто Рівне. *Волинські єпархіальні відомості*. 1880. № 5. С. 237-249 (мова оригіналу російська).
69. Сендкульський А. Д. Місто Іскорость Овруцького повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1880. № 7. С. 352-364 (мова оригіналу російська).
70. Сендкульський А. Д. Село Пересопниця Ровенського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1880. № 11. С. 548-559 (мова оригіналу російська).
71. Сендкульський А. Д. Містечко Клевань Ровенського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1880. № 13 і 14. С. 627-644 (мова оригіналу російська).
72. Сендкульський А. Д. Про трьохсотрічну річницю надрукування слов'янської Біблії у м. Острозі. *Волинські єпархіальні відомості*. 1880. № 18. С. 848-849, № 19. С. 916 (мова оригіналу російська).
73. Сендкульський А. Д. Містечко Корець Новоград-Волинського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1880. № 19. С. 886-894 (мова оригіналу російська).
74. Сендкульський А. Д. Місто Вишгородок Кременецького повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1880. № 22. С. 997-1010 (мова оригіналу російська).
75. Сендкульський А. Д. Місто Острог. *Волинські єпархіальні відомості*. 1882. № 1 і 2. С. 1-13; № 4. С. 80-86; № 5. С. 100-109 (мова оригіналу російська).
76. Сендкульський А. Д. Містечко Полонне Новоград-Волинського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1882. № 7. С. 186-193; № 8. С. 202-222 (мова оригіналу російська).
77. Сендкульський А. Д. Містечко Домбровиця Рівненського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1882. № 9. С. 229-241 (мова оригіналу російська).
78. Сендкульський А. Д. Містечко Степань Рівненського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1882. № 35. С. 1126-1142 (мова оригіналу російська).
79. Сендкульський А. Д. Містечко Лабунь Заславського повіту. *Волинські єпархіальні відомості*. 1882. № 36. С. 1170-1181 (мова оригіналу російська).
80. Сендкульський А. Д. Місто Луцьк. *Волинські єпархіальні відомості*. 1873. № 23. С. 811-822; № 24. С. 845-857.
81. Тарновський А. Отець Аполлоній Сендкульський, священник села Сивок Острозького повіту (Некролог). *Київська старовина*. 1882. Т. 1. С. 166-170 (мова оригіналу російська).
82. Теодорович М. І. Волинська Духовна академія. Почаїв. Друкарня Почаївської Успенської лаври, 1901. С. 951-952 (мова оригіналу російська).

83. Тихомельське городище. URL: <https://surl.li/pkakjg> (дата зверн.: 21.11. 2025).
84. Яковенко Н. М. Паралельний світ. Дослідження з історії ідей та уявлень в Україні XVI-XVII ст. Київ : Критика, 2002. 416 с.

References

1. Avtobiografija svjaszczenika Apolonija Sendulskogo. *Kyivskaja starina*. 1896. T. 52. S. 59-77 (vstupna statja L. Matsejevitsza) [in Russian].
2. Barzenov L. V. Apollonij Sendulskij – dijacz ukrainskogo natsionalnogo vidrodrzennia, vydatnyj krajeznaveť Volyni. *Duhovne vidrodrzennia kultury Ukrainy: materialy i tezy dopovidej naukovo-praktycznoji konferentsiji*. Rivne, 1994. S. 76-78 [in Ukrainian].
3. Barzenov L. V. Apollonij Sendulskij / Istoryczne krajeznawstvo Pravoberezhnoji Ukrainy XIX – poczatku XX stolittia: Stanovlennia. Istoryografija. Bibliografija. Hmelnytskyj, 1995. S. 233–234 [in Ukrainian].
4. Bytva pid Beresteczkom URL: <https://surl.li/fwlikz>. (22.11.2025) [in Ukrainian].
5. Vasiliivska Tserkva v Ovruczi. URL: <https://surl.li/uphmoj> (27.12.2025) [in Ukrainian].
6. Dola pravoslavnoji tserkvy i pravoslavnyh ukraintiv pid Polsceju vid czasu pidporiadkuvannia UPZ jurisdiktsii Moskovskogo patriarhatu j do padinnia polskoj derryzavy v kintsii XVIII st. URL: <http://hram.in.ua/biblioteka/istoriia/65-book65/381-title52> (14.12.2025) [in Ukrainian].
7. Kostyrytsja M. Ju. Rol religijnogo krajznawstva u doslizrzeni Maloji Batkivszczyzn. *Krajeznawstvo*. 2010. № 4. S. 27-36 [in Ukrainian].
8. Lyst Jevgenija Sendulskogo do svoih batkiv, u jakomu vin povidomlae, szczo zanis paket u redaktsiju. Volynskih jeparhialnyh vidomostej. Pryvatnyj arhiw [in Russian].
9. Lyst do A. Sendulskogo vid swiaszczenyka Myhaila Kapystina, wid 3 sicznia 1871 r., u jakomu vin pozdorowlae ottsa Apollonija z Novym rokom I zaproszuje pryjihaty do nogo po durze warzlyvij spravi. Pryvatnyj arhiw [in Russian].
10. Lyst Olgy Sendulskoj do svoih batkiw wid 23 sherwnia 1873 r., u jakomy vona povidomlae, szczo ekzameny zakinsylysa I prosyt pryjihaty za neju. Pryvatnyj arhiw [in Russian].
11. Lyst do A. Sendulskogo wid myrowogo suddi (1873 r.), u jakomu sydda posylaе otsy Apolloniju kopiju apelatsijnoji skargy miszczanky Kyzororosyn (?) pro 300 rubliw po pozykowomu lystu. Pryvatnyj arhiw [in Russian].
12. Lyst do A. Sendulskogo wid ikonopystsia Stepana Tryzny, napysanyj 1grudnia 1874 r. z Zytomyra, u jakomu S. Tryzna powidomlae, jak idut roboty nad wygotowlenniam ikonostasu dla tserkwy v s. Sywky. Pryvatnyj arhiw [in Russian].
13. Lyst do A. Sendulskogo wid D. Ponikarowa wid 10 trawna 1874 r. iz zaproszennam pryjihaty na hrestyny doczky. Pryvatnyj arhiw [in Russian].
14. Lyst Jewgenija Sendulskogo do brata Klavdija wid 18 lutogo 1879 r., u jakomu vin pysze, szczo otrymaw zapyt z seminarского prawlinna. Pryvatnyj arhiw [in Russian].
15. Lyst do A. Sendulskogo wid 5 kwitna 1879 r. vid M.O.P., u jakomu dopysuwacz prosyt probatczenna, szczo wshasno ne prywiz hmyzu. Pryvatnyj arhiw [in Russian].
16. Lyst do A. Sendulskogo z Szumska wid Homy Wynera z nagaduvannam powernuty borg 5 rubliv. *Pryvatnyj arhiw* [in Russian].
17. Manko M. P. Apollonij Sendulskij – krajeznaveť Ostroga I Volyni. *Ostrog na porozi 900-littia. Materialy I–III naukovo-krajeznawstzych konferentsij*. T.I. S. 120-122 [in Ukrainian].
18. Manko M. P. Sendulskij Apollonij (17.10.1830, s. Sadky nyny Szumskogo rajonu Ternopilskoj obl. 7.01. 1882. S. Syvky, nyny Bilogirskogo rajonu Hmelnytskoji obl.). *Ostrozka akademija XVI-XVII st*. Ostroh, 2010. S. 407 [in Ukrainian].
19. Manko M. P. Sendulskij Apollonij (17.10.1830, s. Sadky nyny Szumskogo rajonu Ternopilskoj obl. 7.01. 1882. s. Syvky, nyny Bilogirskogo rajonu Hmelnytskoji obl.). *Ostrozka akademija: istorija ta suczasnist kulturno-osvitnogo osередku. Entzyklopedyczne wydannja*. Ostroh : Vyd-vo Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademija», 2019. S. 532-533 [in Ukrainian].
20. Manko M. P. Tuczemskij Myhajlo (5 (17). 09.187, s. Ponebel Rovenskogo Povitu Volynskoj gubernii – 23.04 1945. m. Kremenets Ternopilskoj obl. *Ostrozka akademija: istorija ta sutshasnist kulturno-osvitnogo osередku. Entzyklopedyczne wydannja*. Ostroh : Vydavnytstvo Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademija», 2019. S. 572-573 [in Ukrainian].
21. Manko M. P. Strumenskij Myhajlo (24.09.1889, s. Horosziv Ostrozkogo povitu Volynskoj gubernii – 16.09. 1937, m. Proskuriv (nyny Hmelnytskyj). *Ostrozka akademija: istorija ta suczasnist kulturno-osvitnogo osередku. Entzyklopedyczne wydannja*. Ostroh : Vydavnytstvo Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademija», 2019. S. 552-553 [in Ukrainian].
22. Manko M. P. Seletskij Arsenij (8.06.1860, s. Hrolyn nyny Szepetivskogo rajonu Hmelnytskoji obl. –?). *Ostrozka akademija: istorija ta suczasnist kulturno-osvitnogo osередku. Entzyklopedyczne wydannja*. Ostroh : V-vo Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademija», 2019. S. 531-532 [in Ukrainian].
23. Manko M. P. Teodorowicz Mykola (1856, Grodno – ne ranisze 1915 r. M. Saratov). *Ostrozka akademija: istorija ta suczasnist kulturno-osvitnogo osередku. Entzyklopedyczne wydannja*. Ostroh : Vydavnytstvo Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademija», 2019. S. 531-532 [in Ukrainian].
24. Moroz O. V. Dekalog rzyttietvortczosti Apollonija Sendulskogo – swiaszczenyka Volyni kintsja XIX – poczatku XX st. *Science and Education a Neu Dimension. Humanities and Sciences*, VII (34) S. 205, 2019. Sept / URL: <https://seanewdim>.

com/wp-content/uploads/2021/04/Decalogue-of-the-life-and-creation-of-Apollonius-Sendulsky-%E2%80%93-Volyn-priest-of-the-end-of-the-19th-%E2%80%93-beginning-of-the-20th-century-O.-V.-Moroz.pdf (20.11.2025). [in Ukrainian].

25. Pamiati Apollonija Sendulskogo (1830-1882). *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1882. № 5. S. 119-127 [in Russian].
26. Perogowskij W. Zamieczanija na statju Apollonija Sendulskogo «Gorod Ostroh», pomieszczonnuju v «Volynskih jeparhialnych viedomostiah» 1880 № 5 I dopolnienija k nej. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1880. № 12. S. 1134-1158 [in Russian].
27. Rozpyska rzytela Szumska Itska Kalynowycza, wydana 15 berezna 1874 r. swiaszczennyku Apolloniju Sendulskomu pro te, szczo za nym ne tczyslytsja nijakych borgiw. *Prywatnyj arhiw* [in Russian].
28. Sendulskij Apollonij /Entsyklopediczeskij slovar / izd. F.A. Brokgausa i I.A. Efrona. Sankt-Peterburg, 1900. T. 58. S. 522 [in Russian].
29. Sendulskij A. D. Promowa, progoloszena z nagody pidpysanna adresy na imja Gosudara Imperatora w Uniiwskij wolosti 30 sicznia 1868 r. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1868. № 17. S. 494-496 [in Russian].
30. Sendulskij A. D. Powczannia na 2-j tyrzden po Pjatydesatnytsi *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1868. № 20. C. 622-625 [in Russian].
31. Sendulskij A. D. Powczannia na 11-j tyrzden po Pjatydesatnytsi *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1868. № 23. C. 707-709 [in Russian].
32. Sendulskij A.D. Powczannia na 12-j tyrzden po Pjatydesatnytsi. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1868. № 23. C. 710-712 [in Russian].
33. Sendulskij A. D. Sielo Sivki Ostrozskego uezda. Materialy dlja istoriko-statisticheskogo opisanija Pravoslavnyh tserkviw Volynskoj jeparhii. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1868. № 24. S. 761-769 [in Russian].
34. Sendulskij A. D. Pocznania w den Pokrowy Borzoi Materi. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1868. № 28. C. 923-925 [in Russian].
35. Sendulskij A. D. Zi sposterezen silskogo swiaszczennyka / *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1869. № 13. C. 521-527 [in Russian].
36. Sendulskij A. D. Miestetszko Liahovtsy Ostrozskego ujezda. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1869. № 18. S. 707-719 [in Russian].
37. Sendulskij A. D. Torzestvo osiaszczenija hrama, obraszczonnogo iz katolicheskogo kostola v m. Liahovtsy Ostrozskego ujezda. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1869. № 19. S. 753-760 [in Russian].
38. Sendulskij A. D. Malunok gerbu Dulicz I traktuvannia tsogo gerbu rukopis Stndulskogo. *Prywatnyj arhiw* [in Russian].
39. Sendulskij A. D. Sielo Tihoml Ostrozskego uezda. Materialy dlja istoriko-statisticheskogo opisanija Pravoslavnyh tserkviw Volynskoj jeparhii. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1870. № 5. C. 158-166 [in Russian].
40. Sendulskij A. D. Misteczko Jampil Kremenetskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1870. № 7. C. 219-232 [in Russian].
41. Sendulskij A. D. Misteczko Szumsk. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1871. № 3. C. 77-86; № 4. C. 99-108 [in Russian].
42. Sendulskij A. D. Misteczko Rohmaniw Kremenetskogo powitu *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1871. № 5. C. 128-133 [in Russian].
43. Sendulskij A. D. Prepodobnyj Feodor kniaz Ostrozkij. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1871. № 9. C. 272-280 [in Russian].
44. Sendulskij A. D. Korotkije istoriczeskije viedomosti o pravoslavnom Valievskom monastyrie, nynie nie suszczestvujuszczem. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1872. № 3. C. 87-90 [in Russian].
45. Sendulskij A. D. Istoriczeskije viedomosti o pravoslavnyh tserkwiah i monastyriah v g. Lutskie, nynie nie suszczestvujuszczije. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1872. № 11. S. 407-416. № 13. S. 505-510 [in Russian].
46. Sendulskij A. D. Misteczko Krupets Dubenskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1872. № 14. C. 554-563 [in Russian].
47. Sendulskij A. D. Misteczko Wisznawets. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1872. № 21. C. 915-926; № 22. C. 853-867 [in Russian].
48. Sendulskij A. D. Tatarinetskij czolowiczij monastyr, jakyj buw poblyzu Obyczy, nynie nie isnujuczij. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1873. № 2. C. 504-515 [in Russian].
49. Sendulskij A. D. Selo Stizok Kremenetskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1873. № 20. C. 708-717 [in Russian].
50. Sendulskij A. D. Czernetka raportu Ostrozkomu blagoczynnemu wid 2 lypna 1873 r. u jakomu win skarzytsa na dejakogo Kostantyna, jakyj pidburuje proty niogo selan. *Prywatnyj arhiw* [in Russian].
51. Sendulskij A. D. Sielo Surarz Kriemiejetskogo ujezda. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1873. № 19. S. 663-673 [in Russian].
52. Sendulskij A. D. Misto Kremenets. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1874. № 11. C. 417-428; № 12. C. 455-479 [in Russian].
53. Sendulskij A. D. Selo Polahowa Zaslawskiego powitu. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1874. № 19. C. 679-682 [in Russian].
54. Sendulskij A. D. Czernetka lysta do blagoczynnogo wid 25 serpna 1874 r. pro te, skilky znadobytsia groszej na nastupnyj rik. *Prywatnyj arhiw* [in Russian].
55. Sendulskij A. D. Selo Gorodyszczce Zaslawskiego powitu. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1875. № 1. C. 8-16 [in Russian].
56. Sendulskij A.D. Misto Zaslaw. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1875. № 20. C. 794-808; № 21. C. 830-840 [in Russian].
57. Sendulskij A. D. Prepodobnyj Iow igumen Poczajewskij. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1875. № 22. C. 874-909; № 23. C. 951-965 [in Russian].
58. Sendulskij A. D. Misto Owruicz. *Volynskije jeparhialnyje viedomosti*. 1876. № 1. C. 1-19 [in Russian].
59. Sendulskij A. D. Zapiska o stroitelstvie novoj tserkvi v S. Civki Ostrozskego uezda vo imia prepod. Feodora

- kniazia Ostrozskogo. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1876. № 21. S. 720-730 [in Russian].
60. Sendulskij A. D. Misto Dubno. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1877. № 14 C. 585-606 [in Russian].
61. Sendulskij A. D. Miesticzko Bieriestieczko Dubienskiego ujezda. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1879. № 4. C. 167-180 [in Russian].
62. Sendulskij A. D. Zagajetskyj, sw. Ioanna Mylostywogo, czolowiczjy tretjoklasnyj monastyr. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1877. № 20. C. 846-875 [in Russian].
63. Sendulskij A. D. Misteczko Bilokrynytsia Kremenetskogo powitu. **Volynskije jeparhialnyje vedomosti**. 1878. № 1. C. 14-30 [in Russian].
64. Sendulskij A. D. Misteczko Boreml Dubenskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1878. № 13. C. 523-536 [in Russian].
65. Sendulskij A. D. Misteczko Olyka Dubenskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1878. № 14. C. 564-575 [in Russian].
66. Sendulskij A. D. Misteczko Czetwertnia Lutskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1878. № 15. C. 579-590 [in Russian].
67. Sendulskij A. D. Misteczko Czartoryjsk Lutskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1878. № 19. C. 719-732 [in Russian].
68. Sendulskij A. D. Gorod Rovno. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1880. № 5. S. 237-249 [in Russian].
69. Sendulskij A. D. Misto Iskorost Owrukskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1880. № 7. C. 352-364 [in Russian].
70. Sendulskij A. D. Sielo Pieriesopnitsa Rovienskogo ujezda. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1880. № 11. S. 548-559 [in Russian].
71. Sendulskij A. D. Misteczko Klewan Rowenskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1880. № 13 i 14. C. 627-644 [in Russian].
72. Sendulskij A. D. Pro trohsotricznu ricznytsu nadrukuwannia slowianskojy Biblii w m. Ostrozi. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1880. № 18. C. 848-849, № 19. C. 916 [in Russian].
73. Sendulskij A. D. Misteczko Korets Nowograd-Wolynskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1880. № 19. C. 886-894 [in Russian].
74. Sendulskij A. D. Misto Wyszgorodok Kremenetskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1880. № 22. C. 997-1010 [in Russian].
75. Sendulskij A. D. Gorod Ostrog. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1882 № 1 i 2. S. 1-13; № 4. S. 80-86; 1882. № 5. S. 100-109 [in Russian].
76. Sendulskij A. D. Misteczko Polonne Nowograd-Wolynskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1882. № 7. C. 186-193; № 8. C. 202-222 [in Russian].
77. Sendulskij A. D. Misteczko Dombrowytsia Riwnenskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1882. № 9. C. 229-241 [in Russian].
78. Sendulskij A. D. Misteczko Stepan Riwnenskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1882. № 35. C. 1126-1142 [in Russian].
79. Sendulskij A. D. Misteczko Labun Zaslawskogo powitu. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1882. № 36. C. 1170-1181 [in Russian].
80. Sendulskij A. D. Misto Lutsk. *Volynskije jeparhialnyje vedomosti*. 1873. 3. 23. C. 811-822; № 24. C. 845-857 [in Russian].
81. Tarnovskij A. Otiets Apollonij Sendulskij, sviaszshenik siela Sivok Ostrozskogo ujezda (Niekrolog). *Kijevskaja starina*. 1882. T. 1. S. 166-170 [in Russian].
82. Teodorowicz M. I. Wolynska duhowna akademija. Poczajiw : Drukarna Poczajiwskojy Uspenskojy Lawry, 1901. C. 951-952 [in Russian].
83. Tyhomelske gorodyszshe. URL: <https://surl.li/pkajg> (21.11. 2025) [in Ukrainian].
84. Jakowenko N. M. Paralelnyj swit. Doslidzennia z istorii idej ta ujawnen v Ukraini XVI – XVII st. Kyiv : Krutyka, 2002. 416 s.

UDC 477.159.17

A PROMINENT VOLYN LOCAL HISTORIAN – PRIEST APOLLONIY SENDULSKY

The purpose of the study: based on available scientific sources and archival documents preserved to this day, including A. Sendulsky's manuscripts and articles published by him, to trace his life and creative path and determine his significant contribution to the development of historical and religious local lore of the Volyn region.

The methodological basis of the study was the works of leading specialists in historical local history: A. Tarnovsky, M. P. Manko, L. V. Bazhenov, M. Yu. Kostytsa.

Results. The figure of Apollonius Sendulsky occupies a special place among the researchers who initiated the study of the history of cities and villages of the Volyn region. The objectivity, impartiality, and value of his local history research is due primarily to the fact that they use a huge array of historical sources, works by domestic and foreign historians of the 18 th and 19 th centuries, medieval chroniclers, chronicles, published documents from archives, and manuscript documents that were kept at that time in churches, monasteries, and private individuals and that have already been lost today. Sendulsky

always took a critical view of the information presented in them, comparing different points of view to find the most optimal and logical answer to problematic questions. This encourages modern scholars to use the local history heritage of A. Sendulsky when writing the history of the cities and villages of Volyn. If you add up the pages of all 44 local history essays published by A. Sendulsky, you will get a fundamental monograph of 670 pages. Local history studies, which were initiated by the Holy Synod in line with the policy of Russification of the population of Volyn, turned out to be the other side of the coin. Encouraging people to learn about the history of their land, they developed a sense of patriotism, fostered a sense of love for their native land, national identity, and the uniqueness of the Ukrainian people.

Novelty. For the first time, a comprehensive analysis of his 4 church sermons and 44 articles devoted to the history of cities and villages of Volhynia, by one of the founders of Volhynian historical local history, Apollonius Sendulsky, was made, and documentary sources of his research were identified. His life and creative path have been traced, a 12 documents from the Sendulsky family archive has been introduced into scientific circulation, and his significant contribution to the study of the history of Volhynia has been proven.

The practical significance of this study is that the its results can be used for further research into historical local history, in teaching a course on the history of Ukraine, and in writing scientific papers.

Key words: historical local history of the 19 th century, Orthodoxy, church and culture, Volyn, Apolloniy Sendulsky, magazine «Volynskie eparhialnyje vedomosti» («Volyn eparchial news»).



Рис. 1. Аполлоній Дорофійович
Сендульський

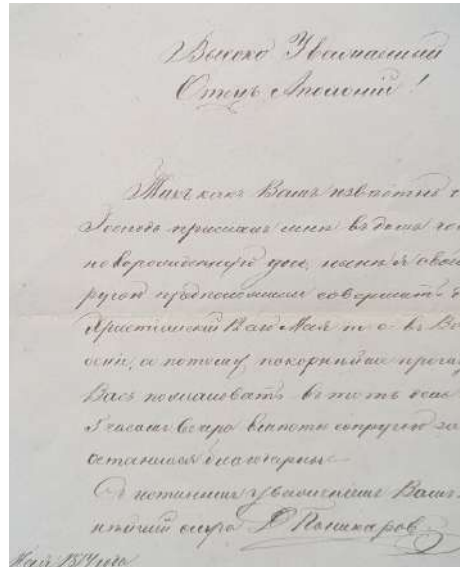


Рис. 2. Лист до А. Сендульського від
Д. Понікарова від 10 травня 1874 р.
із запрошенням на хрестини дочки.
Приватний архів.

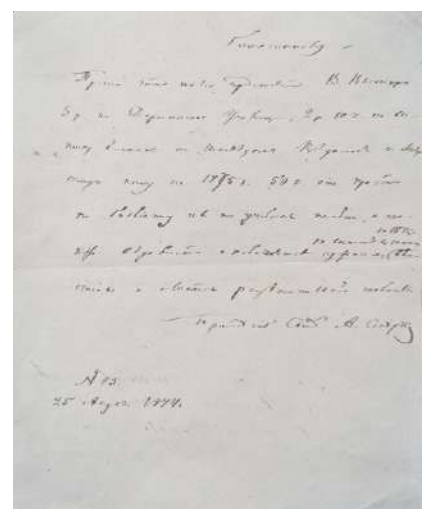


Рис. 3. Рукопис А. Сендульського.
Чернетка листа до благочинного
від 25 серпня 1874 р. про те,
скільки знадобиться грошей на
наступний рік. Приватний архів.

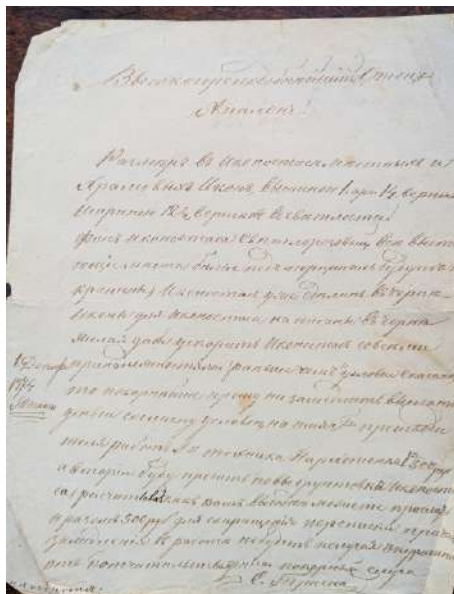


Рис. 4. Лист до А. Сендульського від
іконописця Степана Тризни, написаний
1 грудня 1874 р. із Житомира, у якому С.
Тризна повідомляє як йдуть роботи над
виготвленням іконостасу для церкви в с.
Сивки. Приватний архів.

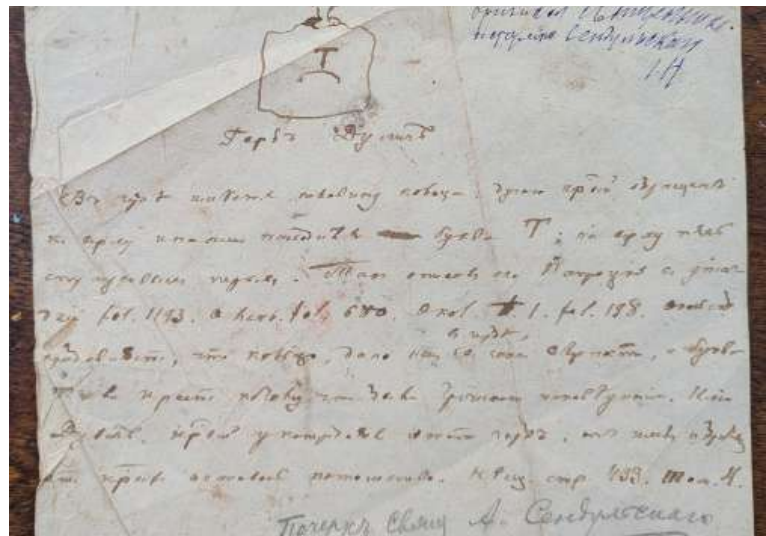


Рис. 5. Рукопис Сендульського. Малюнок гербу Дуліч і
тракування цього гербу. Приватний архів.

Матеріал надійшов до редакції 30.10.2025
Отримано після доопрацювання 18.11.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Марина ШАТРОВА – кандидат історичних наук,
доцент, доцент кафедри івент-індустрії, культурології та
музеєзнавства.
Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне
<https://orcid.org/0000-0001-5103-8242>
shatromarin5@gmail.com

Maryna SHATROVA – PhD in History,
Associate Professor,
Rivne State University of the Humanities, Rivne.

**РОЗДІЛ XVI. КНИЖКОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ КІНЦЯ XIX – 20-30-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ :
ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ЗРІЗ**

Здійснено історіографічний зріз діяльності видавництв та видавничих організацій України в галузі образотворчого мистецтва другої половини XIX – початку XX століття. Зазначається, що історіографія проблеми складається з досліджень загального та галузевого змісту історії українського книговидавництва та історії українського книжкового мистецтва зазначеного періоду. Здійснено огляд публікацій з питань книжкового мистецтва, розміщених на сторінках часопису «Бібліологічні вісті» (1923-1930 рр.). У підготовці видань брали участь відомі художники-графіки Т. Копистинський, Г. Коваленко, К. Трутовський, Г. Нарбут та інші, характеризуються високим художнім змістом.

Аналіз матеріалів журналу «Бібліологічні вісті» свідчить про його ключову роль у розвитку української культури книги. Видання об'єднало науковий, мистецтвознавчий і практичний підходи до книжкового мистецтва, сформувало середовище, у якому визрівали засади сучасного українського книжкового дизайну.

Ключові слова: книжкове мистецтво, образотворче мистецтво, часопис «Бібліологічні вісті».

Постановка проблеми. Розвиток книжкового мистецтва на українських землях відбувався в розрізі розвитку соціально-економічного життя суспільства. В історичних джерелах кінець XIX століття відзначається як період інтенсивного розвитку капіталістичних відносин, що стимулював активний ріст національної культури суспільства, а тому і підвищення рівня освіченості українського населення. Книжкове мистецтво було і є наочним прикладом поєднання матеріальної та духовної складової культури суспільства, можливості забезпечення громадськості якісними виданнями й змістовною інформацією. Тому дослідження історії книжкового мистецтва кінця XIX – першої третини XX століття залишаються актуальними на сьогодні. Як зазначав І. Свенціцький – перший директор Національного музею у Львові – «систематична видавнича діяльність... дає змогу найширшим верствам українського громадянства пізнати на виданих найкращих зразках творчості в царині будівництва, іконописи, мистецтва і письменства не тільки почуття краси та умітність наших предків і сучасників, але вчить її вчувати і вжитися в красу взагалі, та самій створити згодом нові цінності тривкого значення національного і людського» [31; 3].

Період 1920–1930-х років XX століття в історії української культури позначений потужним злетом мистецьких ідей, експериментів і творчих пошуків. У той час формувалася національна школа художнього оформлення книги, що поєднувала традиції народного мистецтва з новітніми європейськими тенденціями. Книга стала не лише джерелом знань, а й самостійним витвором мистецтва, що відображав дух епохи та національну ідентичність.

Яскравим представником розвитку книжкового мистецтва 20-30-х років XX століття став часопис «Бібліологічні вісті», що виходив у Києві в 1923–1930 рр. за редакцією Ю. Меженка. Журнал був одним із провідних українських фахових видань, тематично спрямованих на книгу, бібліографію, бібліотекознавство та історію друкарства. Він об'єднав навколо себе провідних учених-бібліологів, критиків, мистецтвознавців та художників, які вивчали книгу не лише як носій інформації, але й як об'єкт мистецтва.

Метою дослідження є комплексне вивчення публікацій з питань книжкового мистецтва як складової об'єкта української культури і результату інформаційної діяльності бібліотек та інших інформаційних установ України досліджуваного періоду, а також визначення характеру та змісту публікацій часопису «Бібліологічні вісті» з питань мистецтва книги та його значення і ролі в розвитку української культури, книгознавства та мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед публікацій, в яких частково висвітлювалось питання історії розвитку книжкового мистецтва, бачимо наукові розвідки О. Пастушенко [30], де науковець розкриває питання особливостей формування уявлень тогочасного суспільства на українську книгу, інформацію про яку фіксували переважно періодичні видання, які виступали передавачами знань про книжкову продукцію; Л. Дубровіної [3], яка спільно з колективом Інституту книгознавства НБУВ підготували і видали колективну монографію, в якій здійснили та описали експертизу книжкових пам'яток як особливого напрямку роботи зі встановлення автентичності книжкової пам'ятки, її історико-культурної цінності, рідкісності та фізичного стану; Н. Лошинської [22], яка опрацювала публікації часопису «Червоний шлях» за тринадцять років. Журнал з'явився в оптимальний для розвитку української культури час – 1923 році. У той період відбувалась активна

українізація, що тривала до 1930 року і часопис відіграв позитивну роль у публікації наукових розвідок із питань книжкового мистецтва; Г. Ковальчук [16, 48, 49], яка теоретично обґрунтувала питання книжкового пам'яткознавства та описала історико-культурні фонди Інституту книгознавства Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. Також у контексті нашого дослідження цікавою є розвідка І. Дзири [10], в якій автор вивчає книгознавчу спадщину П. Балицького в галузі мистецтва книги. Вчений зазначає: «основну увагу П. Балицький зосереджує на видавничій справі та мистецтві книги, яке він ототожнював з ілюструванням, художнім конструюванням і поліграфічним виконанням. Такі пріоритети... могли обумовлюватися насамперед його великим видавничим досвідом і викладацькою роботою в Київському художньому інституті» [10; 150].

Безпосереднім джерелом дослідження став бібліографічний покажчик змісту журналу «Бібліологічні вісті» (1923-1930) [5].

Виклад основного тексту. Формуючи та удосконалюючи традиції українського книговидання, репрезентоване значною кількістю книг оригінальних і за змістом, і за образотворчістю, від митця того періоду вимагали не лише «аристократичного смаку і відчуття міри», але й принципової єдності ілюстрацій та тексту. Особливо, десь навіть надмірно, українські видавці приділяли увагу зовнішньому вигляду книги, поєднанню матеріальної конструкції зі змістом, переконуючи покупця привабливістю видання своїм зовнішнім виглядом.

Розмаїття українських періодичних видань в галузі образотворчого мистецтва наприкінці XIX – початку XX століття було доволі значним, але випуск чималої кількості таких часописів завершувався на одному – двох номерах. Очевидно, причиною були вимоги до таких видань: висока якість ілюстративного супроводу, що передбачало додаткові витрати на якісне поліграфічне виконання, збільшуючи вартість одного примірника в кілька разів, порівняно з іншими часописами. Ті видання, що виходили у світ, мають цінний інформаційний потенціал, оскільки залишилися і на сьогодні джерелом наукових досліджень у галузі культурології, мистецтвознавства, книгознавства, бібліографознавства, історії журналістики тощо

Великий бібліографічний огляд лубочних книжок, випущених 1887 – початку 90-х років XIX століття, розмістив на сторінках часопису «Зоря» А. Кримський (1861-1942 рр.). «В його праці ... характеризувався 34 видання, розраховані на невимогливу читачку публіку. Огляд А. Кримського викликав негативну реакцію в І. Франка. Він дорікав автору за витрачені сили на працю, яка не має серйозного громадського значення» [13; 161]. На той час важливого значення набували пошуки нових видань з історії літератури, критики та фольклору.

А. Кримський продовжував працювати з науково-бібліографічною метою, досліджуючи творчість Т. Шевченка. У листі до В. Левицького «...він робить огляд журналу «Живописное обозрение» за 1889 рік, повідомляючи, що там уміщено портрет Кобзаря з текстівкою і малюнок Наумова «Катерина» [8; 304].

В останні роки XIX століття, за визначенням О. Дея [12; 128-206], видання дитячої літератури відокремлюється в самостійну галузь книжкової справи. З огляду на художнє оформлення української книжки для дітей, спостерігаються і кількісні, і якісні зміни. В світ виходять книги, ілюстровані талановитими художниками: К. Трутовським, Т. Копистинським, Г. Коваленком та ін.

Вивчаючи ілюстративний супровід журналу «Дзвінок», С. Велігоцька акцентує увагу на українських дитячих журналах, що виходили в Галичині й за змістом та художнім оформленням не поступались іншим ілюстрованим часописам того часу. «Дзвінок» видавався «Руським товариством педагогічним» в 1890-1914 рр. у Львові. Журнал характеризувався досить високою поліграфічною культурою. Це спостерігалось і у вирішенні заголовної сторінки часопису, і в розміщенні основного тексту, і у використанні шрифтів, і в загальному графічному вирішенні журналу, і особливо – в ілюстративному супроводі [7; 97].

Знаковою подією у видавничій діяльності в галузі образотворчого мистецтва став вихід альбому «З української старовини» М. Самокиша і С. Васильківського (1900 р.), що на нинішній день є зразком ілюстрованого видання з історії України. Альбом перевиданий видавництвом «Мистецтво» та значно доповнений додатками у 1991 році, які раніше не оприлюднювались і знаходились у закритих музейних та архівних фондах України. У дослідженні «Раритетні видання з історії України» Н. Белічко зауважує: «... майже 90 років, попри всі заборони, саме перше видання «З історії української старовини» прислужилося справі збереження історичних коренів українського народу, його національної своєрідності. І все ж, незважаючи на історичну фундаментальність та художню майстерність виконання самого альбому, сам факт його наявності констатується мимохідь, двома-трьома абзацами навіть у ґрунтовних монографіях» [4; 127]. Авторка публікації провела глибокий історичний огляд умов і передумов виходу у світ альбому «З української старовини», вивчила мистецьке навантаження видання, подала короткі біографічні відомості про авторів альбому, що є важливим при виявленні та дослідженні видань образотворчого характеру.

М. Самокиш та С. Васильківський працювали й надалі над виданням літератури з історії українського народного орнаменту. Як наслідок цієї діяльності, у світ вийшов альбом, присвячений українській народній вишивці: «Мотиви українського орнаменту» (1912 р.).

У той час активно розвивається галузева видавнича справа в невеликих містечках. Одним із таких центрів західноукраїнських земель стала Коломия. Видавнича справа тут значно розвивається завдяки меценатству купця Якова Оренштейна (1875-1943 рр.). «У його «Галицькій накладні» побачило світ кількості книжок і мистецьки оформлених поштових листівок» [25; 25].

Початок XX століття характеризують як « ... «срібний вік» української культури: вона багата змістом і високопрофесійна виконанням, досягає багатоманітності форм і стилів, створює розгалужені структури та функціональні інституції» [11; 100]. У той час активно працює Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові, яке впродовж 1892-1917 рр. активізувало діяльність із ведення та докладної подачі поточної бібліографічної інформації на сторінках наукових «Записок». Діячами товариства переважно розписувалась українознавча література.

Загалом за весь період існування Наукового товариства ім. Т. Шевченка підготовлено і опубліковано 120 томів наукових «Записок», серед яких «Етнографічний збірник» (35 томів), «Матеріали до української етнології» (14 томів), збірники матеріалів історико-філософської секції (15 томів), філологічної, з соціально-економічних питань, юридичних, культури та мистецтва [11; 96].

Серед відомих дослідників українського іконопису та образотворчого мистецтва Наукового товариства імені Т. Шевченка є видатний український мовознавець, мистецтвознавець, бібліолог, засновник та керівник Національного музею у Львові І. Свенціцький (1876-1956 рр.). У його фундаментальному дослідженні «Початки книгопечатання на землях України» (1924 р.) охоплено витoki та розвиток українського друкарства XVI-XVIII століття, де досліджено діяльність відомих друкарів і видавничих осередків, їх внесок у історію культури та мистецтва нашого народу [32]. Автор професійно і ґрунтовно проаналізував особливості художнього оформлення українських стародруків, найперше, їх ілюстрації, що стали здобутками мистецьких досягнень, в основному невідомих художників.

Закладення професійного фундаменту, започаткованого науковцями НТШ, дає змогу теперішньому поколінню докладно вивчати історію України, її культуру та мистецтво, захоплюватися та дивуватися з національно-культурного рівня нашого народу, наукові видання якого і до сьогодні служать прикладом для наслідування.

Фундаментальним дослідженням діяльності Наукового товариства імені Т. Шевченка є праця Н. Черниш «Бібліографічна комісія НТШ як центр дослідження української книги (1909-1939)», де авторка, крім інших значних постатей НТШ, приділила значну увагу діяльності та творчій спадщині І. Свенціцького [42; 108-128]. Н. Черниш, характеризуючи його бібліографічну діяльність, зауважує на глибині методичних підходів дослідника до описування рукописів. «Описи рукописів І. Свенціцьким включають, як звичайно, такі відомості: характеристика матеріальної конструкції (форми оправи); індивідуальні особливості письма; визначення основних рис художньо-технічного оформлення; аналіз мовних особливостей та маргінальних записів; чітке усталення періоду (дати) та місця написання; порівняння рукопису з сучасними і попередніми друкованими виданнями [42; 112]». Такий підхід свідчить про фахове мистецьке ставлення науковця до бібліографування рукописів, що є цінним здобутком в галузі книжкового мистецтва.

Серед низки вчених, що зробили значний внесок у розвиток книжкового мистецтва – О. Новицький (1862-1934 рр.), український вчений, котрий отримав звання академіка у період становлення Всеукраїнської академії наук (ВУАН). Стаття С. Колодезєвої «Бібліографічні матеріали з історії мистецтва в особовому архіві О. Новицького в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського» розкриває творчий доробок О. Новицького з дослідження питань мистецтва книги. Автор статті зауважує, що науковець почав цікавитись українською тематикою, «... беручи участь в організації та діяльності українського гуртка» [17; 7]. Виявлені авторкою образотворчі документи «Каталог Шевченківської виставки (до 50-річчя від дня смерті)» (1911 р.), «Звіт про Шевченківську виставку» (1911 р.), «Каталог виставки мистецьких творів» Т. Шевченка» (1911 р.) свідчать про глибокий аналіз життєвої та творчої спадщини Кобзаря О. Новицьким, що переріс у монографічне дослідження «Тарас Шевченко як маляр», видане за сприяння Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові (1914 р.) [27]. «У цій роботі висвітлено глибинний внутрішній світ великого Кобзаря, самодостатній для розвою його геніальності, але, на відміну від багатьох біографічних нарисів того часу, й ретельно вивчено добу Шевченка, історичний контекст його художньої творчості» [17; 8].

Із дослідження, проведеного С. Колодезєвою, довідуємось про роботу О. Новицького і над підготовкою матеріалів до «Історії українського мистецтва» та «Українського іконопису», які, на жаль, так і не були опубліковані. Зібрані і впорядковані матеріали вченого, що висвітлюють історію українського мистецтва, біографії українських художників, складені картотеки портретів українських діячів мистецтва свідчать про величезний потенціал відомого науковця, бібліографа з питань українського мистецтва, який «... не маючи вищої освіти з мистецтвознавства (він закінчив фізико-математичний факультет Московського державного університету)» [17; 3], залишив по собі цінну спадщину на ниві історії книжкового мистецтва.

Цікавою та малодослідженою постаттю в історії книжкової справи України є В. Шенфінкель (1867-1928 рр.), яка доклала чимало зусиль для розвитку мистецтва книги. Працюючи у Херсонській Громадській бібліотеці, В. Шенфінкель разом з іншими працівниками бібліотеки – М. Беккером, К. Шипинською, А. Поповою – взяла участь у складанні основного каталогу бібліотеки, опублікованого в 1897-1898 рр. Продовжуючи роботу над дослідження друкованої продукції Херсонської бібліотеки, вона почала займатися вивченням образотворчих видань і стала автором ілюстрованих плакатів-каталогів бібліотеки з різних питань зі списками рекомендованої літератури. «Ці каталоги наприкінці життя Віри Костянтинівни покладено в основу плакатного музею при бібліотеці та використовувались для ілюстрування великої кількості тогочасних книг» [34; 69].

Досить ґрунтовний матеріал для дослідження видавничої діяльності в галузі образотворчого мистецтва початку ХХ століття містить стаття Н. Мрачківської «Теоретична спадщина Національного музею у Львові в контексті розвитку української мистецтвознавчої думки (1905-1939 рр.)», у якій вона дослідила та проаналізувала за хронологією та тематикою видання Національного музею у Львові (НМЛ). За оцінкою Н. Черниш, наприкінці ХІХ – початку ХХ століття цей музей був осередком української духовності, скарбницею пам'яток культури та мистецтва [43; 156]. У дослідженні Н. Мрачківської ґрунтовно проаналізовано науково-дослідну діяльність В. Січинського, І. Свенціцького, В. Щербаківського, С. Гординського, М. Драгана, В. Пещанського, В. Свенціцької, М. Голубця, В. Залозецького, яка переросла у фундаментальні праці в галузі образотворчого мистецтва, видані НМЛ. Серед них: «Архітектура у різних народів і на Україні» (Л., 1910) В. Щербаківського. Автор подає описи, зарисовки, плани, фотознімки церков і дзвіниць Галичини, Буковини, Угорщини, а також житлової архітектури тогочасних західноукраїнських земель.

Значну увагу журнал «Бібліологічні вісті» приділяв питанням книжкового мистецтва, що набувало поступового розвитку в умовах українського культурного відродження 1920-х років ХХ століття. Саме в той період активно закладався фундамент національного стилю в оформленні книги, вдало поєднуючи традиції стародруків із новими естетичними тенденціями доби модернізму та конструктивізму.

На шпальтах часопису «Бібліологічні вісті» регулярно публікувалися матеріали, присвячені:

- естетиці оформлення книги – шрифтам, верстці, кольоровій гармонії, композиції обкладинки;
- українській книжковій графіці та творчості художників, які працювали над формуванням національного стилю книги;

- історії друкарства та розвитку поліграфічних технологій;
- порівняльним дослідженням українського книжкового мистецтва у контексті європейських тенденцій.

Публікації поєднували науковий аналіз, мистецтвознавчі розвідки та критичні огляди нових видань. Серед найактивніших авторів журналу варто відзначити:

- Юрія Меженка, який підкреслював роль художньої форми як засобу вираження змісту книги та важливість узгодженості тексту й оформлення;
- Павла Ковжуна, що досліджував естетику української книжкової графіки, творчість Георгія Нарбута, Роберта Лісовського, Василя Кричевського;
- Федора Ернста – автора розвідок про історію українського друкарства та художні особливості стародруків;
- Дмитра Антоновича та Миколу Голубця, які розглядали українську книгу як складову національної культури.

Ці автори не лише теоретично осмислювали мистецтво книги, а й практично впливали на формування художніх стандартів українського книговидавництва.

«Бібліологічні вісті» стали своєрідним центром наукової рефлексії над книгою як синтетичним видом мистецтва, у якому поєднуються слово, зображення і техніка друку. Видання сприяло:

- становленню української школи книжкового дизайну;
- розвитку наукової бібліології як комплексної дисципліни;
- формуванню естетичних критеріїв оцінювання книги;
- збереженню і популяризації національної мистецької традиції.

Публікації журналу стали важливим джерелом для подальших досліджень історії українського друкарства і книжкового оформлення ХХ століття.

Через брак комплектів досліджуваного видання, «що став бібліографічною рідкістю» [5; 12], виникла потреба представити сучасним дослідникам історії та мистецтва книги матеріали з питань книжкового мистецтва, що розміщуються на сторінках «Бібліологічних вістей».

У вступній статті С. Білоконя до бібліографічного покажчика змісту журналу «Бібліологічні вісті» (1923-1930) – ««Бібліологічні вісті»: місце в культурі» описано історію заснування та умови діяльності часопису в реаліях тогочасних політичних подій. С. Білокінь слушно зазначає: ««Бібліологічні вісті» йшли одверто урозріз з усім, що діялося під «зорею Кремля»» [5; 8]. Це твердження доводять публікації журналу з питань образотворчого мистецтва, у яких досліджувалася творчість українських митців.

На сторінках журналу українські книгознавці та мистецтвознавці багаторазово аналізують питання мистецтва книги. Автори цих статей ще задовго до виходу енциклопедичних видань, присвячених питанням дослідження книги, її історії, теорії, мистецтва, інше, визначили важливість таких публікацій. Адже книжкове мистецтво – це синтетичне просторове мистецтво, що формує книгу як цілісний художній предмет, що поряд із функціональними і технічними якостями, наділений тісно пов'язаною з ним образністю. Художнє вирішення обкладинки часопису доводить думку про високу видавничу і художню культуру редакторів. «Всього на обкладинках і титулах «Бібліологічних вістей» використано 7 видавничих марок УНІКу: 2 – В. Кричевського, 1 – Ю. Михайліва, 2 – А. Середи, 2 – невідомого художника. Вони вдало поєднуються із шрифтами і рамкою на обкладинках, справляють приємне враження на читача» [5; 13].

Зміст покажчика «Бібліологічні вісті» (1923-1930) розроблено за специфікою матеріалів, які публікувались на сторінках часопису. Розділи ґрунтуються на системі книгознавства, якої дотримувався Ю. Меженко – головний редактор «Бібліологічних вістей»: 1 розділ – книговиробництво (видавнича справа, поліграфія, мистецтво книги,

преса); 2 розділ – книгопис (книгознавство, історія книги, бібліографія); 3 розділ – книгорозповсюдження (бібліотечна справа, книжкова торгівля, пропаганда книги). В цих розділах увесь матеріал згруповано за конкретними параграфами, підрозділами та рубриками. Наприклад, до розділу «Мистецтво книги» входять підрозділи: «Теоретичні праці», «Видання з мистецтва», «Мистецтво українських стародруків» із параграфом «Словники граверів», «Плакати», «Художники книги» з параграфом «Георгій Нарбут».

Останній підрозділ є промовистим, оскільки чимала кількість публікацій, розміщених на шпальтах «Бібліологічних вістей», присвячена відомому українському художнику, графіку Г. Нарбуту. Це статті П. Баліцького «Спогади про Нарбута», Е. Голлербаха «Г. І. Нарбут як майстер обгортки» та його ж «Книжні знаки Г. Нарбута», Ф. Ернста «Георгій Нарбут та нова українська книга», Ю. Михайліва «Фрагменти спогадів про Г. І. Нарбута» (Бібліологічні вісті. 1926. № 3), який є винятковим для дослідників життя і творчості художника, графіка.

На сторінках часопису велика увага приділялася створенню українського шрифту. Митці розробляли кириличні гарнітури, які поєднували читабельність із декоративністю.

Г. Нарбут став одним із перших, хто створив оригінальний український шрифт, заклавши основи національної графічної школи.

Дослідження творчості Г. Нарбута продовжилося на сторінках «Бібліологічних вістей» у 1927 році, № 1. Статті М. Зерова «Мої зустрічі з Нарбутом», М. Бурячека «Спогади про Г. І. Нарбута» та С. Таранушенка «Згадка про Нарбута» доводять зацікавленість мистецької та наукової еліти постаттю художника.

Н. Солонська, досліджуючи журнал як унікальне явище в галузі не лише книгознавства, але й мистецтвознавства, серед його дописувачів виділяє дослідників українського образотворчого мистецтва, а саме зупиняється на постаті архітектора та графіка В. Січинського (1894-1962 рр.) [39]. У науковому арсеналі В. Січинського – 617 опублікованих наукових праць, що акумульовано у підготовлененому і випущеному Львівською ННБ ім. В. Стефаника НАН України біобібліографічному покажчику «Володимир Січинський» (Львів, 1996) за редакцією С. Костюка [14].

У журналі «Бібліологічні вісті» В. Січинський оприлюднив наукову розвідку про цікавого художника та книжкового графіка, підопічного Г. Нарбута – Роберта Лісовського [37].

Н. Солонська, вивчаючи українську книгознавчу пресу, пише: «Учень Георгія Нарбута – оригінальний художник та чудовий книжковий графік Роберт Лісовський, за походженням німець, учився в Миргородській мистецько-промисловій школі, у Київській мистецькій школі, в Українській академії мистецтв у Києві, він розробник обкладинки до тичинівських «Сонячних кларнетів» (1919-1920) [39; 428].

В. Січинський дослідив співпрацю Р. Лісовського з такими київськими видавництвами як: «Вернигора» «Грунт», «Сяйво», «Фламінго», «Музагет» та львівськими видавництвами періодики – «Молода Україна» та «Українське Мистецтво», для яких художник-графік виконував різні творчі роботи (заставки, кінцівки, обкладинки, початкові літери тощо).

Описуючи особливості творчого хисту Р. Лісовського, В. Січинський писав: «Особлива архітектоніка книжної графіки, рівновага і розмірність композиції, ритм і метр лінії, акцентування і підкреслення важливого, закони площі і рисункових обрисів – все це залежить, як у Нарбута, так і у Лісовського, від того чи іншого призначення рисунку, від конструктивних і технічних особливостей окремих частин книжки» [37; 91].

Вагомим аргументом досліджень з історії українського друку в галузі образотворчого мистецтва початку XX століття є огляд В. Січинського в часописі «Бібліологічні вісті», який торкається 1917-1927 рр. У публікації С. Костюка «Володимир Січинський – бібліограф літератури з питань українського мистецтва» бачимо, що Володимир Січинський, характеризуючи видання В. Модзалевського «Украинское искусство» (Чернігів, 1917), відзначив, що «в той період було мало публікацій з українського мистецтва. Матеріали того часу друкувалися переважно в журналі «Наше минуле» (Київ)» [8; 55]. За дослідженнями цього ж автора, Володимир Січинський звертався до творчості Г. Нарбута, О. Мурашка, Д. Безперого, І. Похитонов, П. Холодного. У часописі «Стара Україна», вперше розміщений список літератури В. Січинського з питань українського мистецтва. Цінним є те, що до описів більшості видань подані рецензії [14; 54].

На шпальтах часопису «Бібліологічні вісті» (1927, № 4) В. Січинський публікує своє дослідження про молодого українського графіка П. Ковжуна. Вчений звертає увагу на оригінальну манеру митця, який був випускником Київської художньої школи. Він зазначає: «Обсяг мистецьких інтересів Павла Ковжуна різноманітний: працював над настінним і станковим малярством, театральною декорацією, відомий як карикатурист, дає плакат і ужиткову (промислову) графіку, але його сферою залишається передовсім книжна оздоба графіка (обкладинка, фронтисписи, титульні сторінки, ex-libris'и, заголовки, кінцівки, видавничі знаки)» [36; 78]. Обдарований юнак, ще навчаючись у молодших класах Київської художньої школи, дебютує із своїми роботами (у 1910 р. – М. Ш.) на сторінках часописів «Маяк», «Вогні», «Дзвін».

На сторінках досліджуваного часопису знайшло місце цікаве дослідження А. Артюхової «К. О. Трутовський – ілюстратор», з якого дізнаємось про мистецьку діяльність К. Трутовського в «Киевской Старине», «Русском Художественном Архиве», «Русском Обозрении» впродовж 80-90-х рр. XIX століття. На думку автора статті, ця діяльність «була переважно літературного характеру, рисунки лише доповнювали її, – вони не мають

такого значіння, як ілюстрації до літературних творів. Найвиразніші і цікавіші з останніх припадають на 60-70 рр., період розквіту творчості художника. Визначніші з них – до Крилова, Гоголя, Шевченка» [1; 82].

Для дослідників історії книжкового мистецтва цікавою є праця П. Попова «Матеріали до словника українських граверів XVII-XIX вв.», яка у вересні 1925 року премійована Всеукраїнською Академією Наук [5; 35] «Матеріали до словника українських граверів XVII-XIX вв.» друкувалися на сторінках «Бібліологічних вістей» з 1925 р. до 1927 р. Загальне число гравюр у «Матеріалах...» – 1615. За часом походження вони належать майже порівну до XVII, XVIII, XIX століття [29; 82]. Публікації кожного разу оздоблювалися гравюрами українських митців як релігійного, так і світського характеру.

Параграф «Мистецтво українських стародруків» бібліографічного видання «Бібліологічні вісті» (1923-1930)» включає дев'ять публікацій, серед яких стаття Д. Щербаківського «Золотарська оправа книжки в XVI-XIX ст. на Україні» [47], де здійснено аналіз типів та видів обкладинок XVI-XIX століття. Тут бачимо характеристику композиції та орнаменти книг XVI-XIX ст., а також досить концентровано формулюються завдання для дослідників.

Сталінські репресії тих часів не оминули й фахове наукове видання «Бібліологічні вісті». У 1930 році припинив свою діяльність Український науковий інститут книгознавства, а з ним і часопис «Бібліологічні вісті». Гоніння торкнулись не лише членів редколегії, авторів статей часопису, але й звичайних працівників, які за вигаданими справами були або знищені владою фізично, або залишені без можливості займатися науковою діяльністю.

Загалом, здійснений на сторінках журналу «Бібліологічні вісті» розгляд творчості українських митців, графіків Г. Нарбута, Т. Шевченка, К. О. Трутовського, М. Кирнарського, Р. Лісовського, П. Ковжуна, Л. Хіжинського, М. В. Алексеєва, П. М. Боклевського та інших може спонукати до наукової діяльності сучасних дослідників в галузі історії української культури, історії книгознавства та мистецтвознавства.

Вага часопису «Бібліологічні вісті» в історії книжкового мистецтва та видавничої діяльності України є беззаперечним. Оприлюднюючи інформацію про здобутки книжкового мистецтва минулого, редакція на чолі з головним редактором Ю. Меженком, прагнула виховувати фахівців-поліграфістів і художників, які будуть створювати книгу нового зразка. Сьогодні, звертаючись до творчого доробку журналу, знаходимо неоціненні матеріали про розвиток в Україні книжкового мистецтва.

Публікації з питань мистецтва книги 1920–1930-х років XX століття стали підґрунтям для подальших досліджень з теорії та практики оформлення книги в Україні. Вони визначили ключові принципи взаємодії тексту і зображення, стилістичної єдності та культурної ідентичності видання. Журнал «Бібліологічні вісті» посів важливе місце у формуванні фахового дискурсу про книгу як мистецьке явище.

Варто окремо зупинитись на постаті головного редактора часопису «Бібліологічні вісті» – Ю. О. Меженка (1892-1969 рр.) – науковець, дослідник української бібліографії, бібліотекознавства та літературознавства. Обставини його життя відбулись так, що багато вагомих його проєктів були реалізовані за межами України.

Ім'я Юрія Олексійовича також пов'язане з літературним процесом 1920-х рр. Він був одним із засновників журналу «Музагет» (1919р.), який згуртував найсильніше мистецьке об'єднання «символістів». Активно спілкувався з редакціями часописів, які виступали на боці національно-визвольних змагань українського народу, захищаючи гуманістичну та демократичну складову національної культури, а саме з часописами й збірниками: «Книгар», «Шлях», «Літературно-критичний альманах», «Гроно» [40; 91].

У першій половині 1920-х років Ю. Меженко виступав у якості «основоположника нової української критики», був автором статей про творчість В. Кобилянського, П. Тичини, М. Хвильового, Є. Плужника, а також рецензій на збірки творів Д. Загула, М. Рильського, П. Тичини, М. Хвильового та інших; брав активну участь у літературних дискусіях; створив низку важливих програмних праць з українського літературознавства полемічного характеру, в яких виявив себе «як критик з тонким смаком і гострим зором» [40; 84].

Із 1922 р. розпочався найплідніший період діяльності Ю. Меженка в галузі українського книгознавства: у той період він очолив створений на базі Книжної палати – Український науковий інститут книгознавства (УНІК). Саме тоді вчений, редактор підготував бібліотечку книжок з українського книгознавства, написав низку наукових публікацій, присвячених особливостям функціонування бібліографічної роботи в Україні. Чимало сил дослідник віддав створенню та редагуванню одного з кращих книгознавчих журналів «Бібліологічні вісті» (1923-1930) та «Праці УНІКу» (1926-1930). Ю. Меженко не лише редагував журнали, але й визначав їх концепцію: систематичне вивчення книги як соціального й естетичного явища. Він також був фундатором та теоретиком книжкової культури.

У своїх статтях обґрунтовував поняття «книгознавство» як комплексної науки, що охоплює бібліографію, поліграфію, мистецтво книги, психологію читання тощо. А ще в його професійному активі – численні лекції на бібліотечних та бібліографічних курсах у Києві, Харкові, Чернігові, Ніжині, Вінниці; організація власної аспірантури; підготовча робота зі створення Музею книги. Вчений також був активним організатором інтелектуального середовища. Навколо журналу сформувалося коло фахівців – М. Сагарда, В. Ігнатієнко, О. Дорошкевич, С. Єфремов, П. Попов та ін. Реалізовувалась співпраця учених Заходу та Сходу України, з українськими науковцями з Праги, Варшави, Парижа, Берліна. Одночасно Юрій

Олексійович багато енергії віддав теоретичному обґрунтуванню ідеї створення української національної бібліографії, а з кінця 1920-х рр. почав її втілення – Український бібліографічний репертуар (УБР).

У 1923 році в стінах Українського наукового інституту книгознавства пройшла «Перша Всеукраїнська виставка друку», де репрезентовано 25 тис. експонатів друкованої продукції: книги, газети, журнали, ноти, плакати та ін.), друковані як в Україні, так і за її межами. Виставка стала вагомою подією у культурному житті України, в її національному відродженні 1920-х років XX століття.

За період на чолі УНІКу Ю. Меженком інститут «...за своїм рівнем досягнув значення і положення одного з найактивніших центрів книгознавства не лише в Радянському Союзі, але й в усьому світі...», – писав у 1970 р. польський учений К. Мігонь [50; 72].

У 1930 р. почалась розгорнута кампанія проти Юрія Олексійовича і очолюваного ним інституту, часопису «Бібліологічні вісті». УНІК розгромили, поклавши кінець «націоналістичному клубу». Так завершився короткий, але найвагоміший етап в українському книгознавстві, у біографії самого Ю. Меженка.

Ще перебуваючи в Україні, Ю. Меженко розпочав роботу над створенням метабібліографічного покажчика, присвяченого Т. Шевченку. Як відомо, одним з його найбільших захоплень стало вивчення життєвого шляху та творчості Т. Шевченка. Ю. Меженко зібрав унікальну всесвітньовідому колекцію Шевченкіани (майже 15 тис. експонатів), активно займався бібліографією шевченкознавства. Окрім підготовки покажчиків, які облікували твори відомого українського письменника та художника і літературу про нього, Ю. Меженко працював над бібліографією шевченкіани другого ступеня. Про це свідчить листування, виявлене Н. Стрішенець [40] та М. Вальо [21]. «... лист колишньої співробітниці УНІКу В. В. Шпілевич до нього від 12 квітня 1940 р.: «Маючи відомості, що Ви працюєте над бібліографією «Кобзарів» Т. Г. Шевченка за сто років, з 1840-1940, просимо сповістити нас, чи не погодилися б Ви передати цю роботу Ювілейній Шевченківській виставці, та на яких саме умовах. Також нас цікавить бібліографія бібліографів Т. Г. Шевченка». У відповідь 18 квітня 1940 р. Ю. Меженко писав: «...Для Вас значно зручніш... використати прекрасну бібліографію В. В. Дорошенка. ... В цій дуже повній бібліографії зібрані всі відомості про всі видання Шевченкових творів та про все, що про них надруковано. ... Щодо другої теми, то я охоче надішлю до Вас складену мною бібліографію Шевченківської бібліографії. В цю роботу входить понад 120 бібліографій» [40; 70]. У листі до В. Дорошенка від 26 червня 1940 р. він зазначав: «Саме зараз я для Києва роблю «бібліографію Шевченківської бібліографії». Зібрав я щось понад 125 бібліографій, та з них хіба що 25 варті доброго слова, а решта – мотлох» [21; 98].

До покажчика бібліографічних посібників про Т. Шевченка, укладеного Ю. Меженком, увійшли відомості про окремо видані, внутрішньокнижкові, внутрішньожурнальні та пристатейні БП. Не були включені списки до ювілейних дат та списки з енциклопедій. Бібліографічні описи супроводжувалися анотаціями, в яких зазначався характер та обсяг літератури, включеної до конкретного бібліографічного джерела [40; 70]. Покажчик не був опублікований. Це й не дивно, якщо проаналізувати, які бібліографічні праці увійшли до видання: «Важніші праці про Шевченка; покажчик статей в польській пресі на 100-річчя Т. Г. Шевченка» Б. Лепкого, бібліографічні праці М. Рудинського, С. Єфремова, М. Возняка, «Шевченкознавство за останнє десятиліття» (1914-1924), «Покажчик видань Шевченкових творів та спис бібліографічних праць про Шевченка» В. Дорошенка [40; 71]. Зокрема, остання із згаданих праць В. Дорошенка у «Радянській Україні» була піддана критиці, оскільки в ній «виявилася насамперед буржуазно-націоналістична концепція автора».

Незважаючи на те, що покажчик не був надрукований, Ю. Меженко продовжив роботу над ним. У листі від 17 липня 1962 р. за підписом Ю. Меженка та Ф. Сарани до директора Всесоюзної Книжкової палати М. Кухаркова зазначено: «... Ми працюємо над бібліографією Шевченківських бібліографій за 1860-1962 рр. ... Чи зможе видавництво Всесоюзної Книжкової палати взяти на себе видання нашої роботи?» [40; 71]. Однак й у Москві Ю. Меженка спіткала невдача – покажчик залишився неопублікованим.

Ф. Максименко ще в 1974 році вказував на необхідність врятувати від забуття та загибелі ті завершені БП, які з тієї чи іншої причини не були опубліковані [40; 12]. І на даний час в Україні це питання залишається актуальним. Надзвичайно бажано, щоб рукописний покажчик Ю. Меженка «Бібліографія Шевченківської бібліографії» був виданий у наш час і посів гідне місце в переліку українських метабібліографічних покажчиків.

Вагомим ресурсом із виявлення інформації в розрізі нашого дослідження став «Бібліографічний покажчик статей по музейництву і мистецтву, поміщених в газеті «Діло» в річниках 1-45 (1882-1927)» за редакцією Є. Пеленського. У передмові на передрук машинописного екземпляру цього покажчика, за авторства С. Костюка, дізнаємось, що «газета «Діло» друкувалась у Львові у 1880-1939 рр. із перервами (від 5.IX.1914 до 15.IX.1915 рр. під час захоплення Галичини російськими військами і від 29.IX.1918 р. по 1920 р., коли польська влада неодноразово закривала газету)» [5; 3]. Вищезгаданий часопис є цінним джерелом інформації з різноманітних питань, а найбільше з питань мистецтва, культури та історії. Напрямок образотворчого мистецтва відтворено у розділі «Мистецтво і культура», який ділиться на декілька підрозділів і рубрик.

Важливим джерелом нашого дослідження стали матеріали до бібліографії періодичних видань М. Мартинюка [23], де автор дослідив роботу українських періодичних видань 1914-1939 років, переважно

львівських, у тому числі в галузі образотворчого мистецтва. Бібліографічна характеристика автора до видання вміщує тематичну спрямованість, місце видання, періодичність та роки виходу часопису у світ, іноді згадуються співробітники видавництва. Наприклад, зазначено, що такі видання з образотворчого мистецтва як:

– «Життя і Мистецтво: ілюстрований український журнал», місячник. Виходив у Львові у 1920-1921 роках. Працівниками журналу були А. Білецький, М. Голубець, К. Поліщук, Ф. Савченко та ін.

– «Мистецтво: ілюстрований мистецький журнал» (орган Асоціації Незалежних українських мистців), щоквартальник. Друкувався у Львові в 1932-1936 роках. Співробітниками часопису були М. Бутович, І. Іванець, М. Голубець, М. Андрієнко-Нечитайло, Т. Грановський, М. Дольницька, М. Осінчук, М. Драган, І. Свенціцький, В. Січинський та ін.

– Ілюстрований журнал, призначений працівникам у галузі мистецтва, фільмів, моди, гумору та сатири – «Ми і світ: ілюстрація, мистецтво, фільми, мода», щомісячник. Видавався у Львові у 1938-1939 роках за редакцією М. Левицького.

– Видання, присвячене дослідженню історії українського мистецтва і культури – «Мистецтво і культура». Видавалося мистецько-історичною семінарією Богословської Академії у Львові у 1939 році. Властивістю журналу став багатий ілюстративний супровід, але, на жаль, вийшло лише одне видання часопису.

– «Червоний шлях» – видання, адресоване дослідникам мистецтва і культури Правобережної України з 1923 р. до 1936 р. Часопис відіграв позитивну роль у публікації наукових розвідок із питань книжкового мистецтва.

В «Історії українського мистецтва» подаються відомості про діяльність М. Самокиша, який напередодні жовтневих подій 1917 року брав участь в оформленні українського журналу «Українська хата», та Г. Нарбута і В. Кричевського, які стали основоположниками нової української книжкової графіки [44; 276].

Досліджуючи львівську мистецьку пресу 30-х років XX століття, О. Серeda зазначає, що на думку редакції видавництва «На порозі», першим відчув потребу в ілюстрованих часописах Т. Шевченко, задумавши напередодні свого заслання видавати гарно ілюстрований журнал «Живописна Україна» [33; 114]. У 90-ті роки XIX століття задум частково втілювався у журналі «Зоря», що видавався у Львові. Далі, як зазначає О. Серeda, цю ідею продовжували втілювати львівські часописи «Дзвін» (1905-1906, видавець Осип Шпитко (Щипавка), «Руська Хата» (за ред. Р. Сембратовича), ілюстрований літературно-науковий додаток «Діла» – тижневик «Неділя» (1911-1912). «Згодом «Ілюстрована Україна», яка виходила впродовж двох років перед Першою світовою війною і була першою газетою на галицькому ґрунті, в якій ілюстрація відігравала провідну, а не додаткову роль» [33; 110].

Вагомим для вивчення історії періодики в галузі образотворчого мистецтва став матеріал, поданий у науковій публікації О. Середи «Українські мистецькі часописи-ефемериди Львова 30-х рр. XX ст.: умови функціонування та причини зникнення» [33]. З неї дізнаємось, що у період 30-х років XX століття розвиток образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва перебував у «справжньому духовному гетто» [33; 110]. Незважаючи на це, світ побачив значне число літературних і мистецьких часописів: «Мистецтво і Культура» (1930 р.), «Література. Мистецтво. Наука» (1931-1932 рр.), «Мистецтво» (1932-1936 рр.), «Вістник» (1933-1939 рр.), «Ілюстрована газета» (1933 р.), «Критика» (1933 р.), «Назустріч» (1934-1938 рр.), «Обрії» (1936-1937 рр.), «Хрест Меча» (1937 р.), «Напередодні» (1937-1938 рр.), «Мистецтво і Світ» (1938 р.), «Вість» (1938 р.), «Ми і Світ» (1938-1939 рр.) [33; 110].

Як зазначає О. Серeda, до мистецьких видавничих проєктів, які вийшли лише одним виданням належать: «Світ» (додаток до «Неділі») (1931 р.), «Карби» (1933 р.), «Українська Ілюстрація» (1934 р.) та «Мистецтво і Культура» (1939 р.). Ці часописи формували своєрідне прагнення до розуміння духовної краси через естетичний вплив на читачів.

Висновки. Книжкове мистецтво України кінця XIX – першої третини XX століття стало яскравою сторінкою історії національної культури. Воно втілювало прагнення митців до поєднання національної самобутності з модерними формами європейського авангарду. Незважаючи на трагічні наслідки ідеологічного тиску, саме той період заклав підвалини сучасного українського графічного дизайну й книжкової естетики.

Аналіз матеріалів журналу «Бібліологічні вісті» (1923–1930 рр.) свідчить про його ключову роль у розвитку української культури книги. Видання об'єднало науковий, мистецтвознавчий і практичний підходи до книжкового мистецтва, сформувало середовище, у якому визрівали засади сучасного українського книжкового дизайну.

Діяльність Ю. Меженка і журналу «Бібліологічні вісті» не лише фіксували тенденції доби, а й активно формували художній смак та професійні стандарти у галузі книговидавництва, залишаючись цінним історико-культурним джерелом для дослідників української книги.

Дослідження з питань книжкового мистецтва 1920–1930-х років стали фундаментом для подальшого розвитку теорії та практики оформлення книги в Україні. Вони визначили ключові принципи взаємодії тексту і зображення, стилістичної єдності та культурної ідентичності видання. Журнал «Бібліологічні вісті» посів важливе місце у формуванні фахового дискурсу про книгу як мистецьке явище.

Список використаної літератури:

1. Артюхова А. К. О. Трутовський – ілюстратор. *Бібліолог. вісті*. 1929. № 2/3. С. 66-83.
2. Артюхова А. К. Виставка ілюстрацій та ілюстрованих видань творів Шевченка. *Бібліолог. вісті*. 1930. № 2. С. 130-133.
3. Атрибуція і експертиза книжкових пам'яток: з досвіду Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: кол. монографія; за ред. Л. Дубровіної та ін. Київ: Академперіодика, 2024. 400 с.
4. Белічко Н. Раритетні видання з історії України: (альбом Д. І. Яворницького, С. І. Васильківського, М. С. Самокиша «З української старовини» та серія листівок А. А. Ждахи за мотивами українських народних пісень). *Рукописна спадщина України і археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів*. Київ, 1994. Вип. 2. С. 126-135.
5. Бібліологічні вісті (1923-1930): сист. анот. покажч. змісту; Нац. парлам. б-ка України; уклад. Г. І. Ковальчук; наук. ред. С. І. Білокінь. Київ: Абрис, 1996. 159 с.
6. Білоперківська Г. Друкарня Кульженків. *Бібліотечний вісник*, Київ, 1995. № 1. С. 19.
7. Велігодська С. О. Ілюстрація в журналі «Дзвінок». *Бібліотекознавство та бібліографія: міжвідом. республік. зб. ст.* Харків: Ред.-вид. вид. Кн. палати УРСР, 1970. Вип. 9. С. 94-100.
8. Веркалець М. Вступне слово до ст. А. Кримського «Т. Г. Шевченко: Неопублікована стаття»; *Наука і культура*. Україна: щоріч.; АН УРСР, Т-во «Знання». Київ, 1989. Вип. 23. С. 304-305.
9. Галькевич Т. Ілюстрована поштівка початку XX ст. як документ епохи (Київ на ілюстрованих поштівках). *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. Київ, 1998. Вип. 1. Бібліотека. Наука. Культура. Інформація. С. 134-145.
10. Дзира І. Наукова спадщина Павла Балицького в галузі книгознавства та історії книги. *Рукописна та книжкова спадщина України і археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів*. Київ, 2025. Вип. 4 (39). С. 144-159.
11. Дзюба І. Культурна спадщина і культурне майбуття; *Наука і культура. Україна: щоріч.*; АН УРСР, Т-во «Знання». Київ, 1990. Вип. 24. С. 92-106.
12. Книга і друкарство на Україні; авт. кол.: О. І. Дей та ін.; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наук. думка, 1964. 314 с.
13. Корнейчик І. І. Історія української бібліографії. Дожовтневий період: *нариси*. Київ: Ред.-вид. від. Кн. палати УРСР, 1971. 312 с.
14. Костюк С. П. Володимир Січинський – бібліограф літератури з питань українського мистецтва. *Зап. Львів. наук. б-ки ім. В. Стефаника*. Львів, 1998. Вип. 6. С. 54-59.
15. Ковальчук Г. І. Український науковий інститут книгознавства (1922-1936): монографія; наук. ред. В. І. Попик; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ: Академперіодика, 2015. 688 с.
16. Ковальчук Г. Обґрунтування поняття книжкового пам'яткознавства, його суті, структури, міждисциплінарних зв'язків. *Історико-культурні фонди Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: дослідження, організація доступу та створення електронного ресурсу (2000–2020)*. Київ: НБУВ, 2021. С. 24–34.
17. Колодєзева С. П. Біобібліографічні матеріали з історії мистецтва в особовому архіві О. П. Новицького в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. *Рукописна та книжкова спадщина України*. Київ, 2000. Вип. 6. С. 3-10.
18. Лагутенко О. А. Українська книжкова та журнальна обкладинка першої третини XX століття: [Стилістичні особливості художньої мови]: автореф. дис.... канд. миств.: [спец.] 17.00.05 «Образотворче мистецтво»; Укр. акад. мистецтв. Київ, 1996. 20 с.
19. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини XX століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку: автореф. дис. д-ра миств.: [спец.] 17.00.05 «Образотворче мистецтво»; Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України [Нац. акад. образот. мистецтва і архіт.]. Київ, 2008. 36 с.
20. Лукич В. Володимир Маковський і його твори. *Зоря*. 1896. № 11. С. 218-219.
21. Листи Юрія Меженка до львів'ян (1923-1969); авт.-упоряд. Марія Вальо; відп. ред. Л. І. Крушельницька. Львів: Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника НАН України, 2002. 324 с.
22. Лошинська Н. Відображення мистецького і політичного життя Польщі 20-30-х років XX століття у журналі «Червоний шлях»; *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського НАН України*. Київ, 2024. Вип. 70. С. 413-426.
23. Мартинюк М. Українські періодичні видання Західної України, країн Центральної та Західної Європи (1914-1939 рр.): матеріали до бібліогр.; передм. М. Вальо. Львів, 1998. 298 с.
24. Матусевич В. В. Діяльність Науково-дослідної комісії бібліотекознавства та бібліографії ВБУ в 1925-1933 рр. Київ, 1998. 120 с.
25. Монолатій І. Коломия як видавничий центр західноукраїнської провінції (друга пол. XIX – перша чверть XX ст.). *Бібліотечний вісник*, 1996. № 4. С. 24-26.
26. Низовий М. А. Вступ до книгознавства: *навч. посіб.* Київ: Кондор, 2009. 144 с.
27. Новицький О. Тарас Шевченко як маляр. Львів, 1914. 89 с.: іл.
28. Павлов В. П. Українське радянське мистецтво 1920-1930-х років. Київ: Мистецтво, 1983. 191 с.: іл. (Нариси з історії укр. мистецтва).
29. Попов П. Матеріали до словника українських граверів: Додаток І; *Бібліолог. вісті*. 1927. № 3. С. 81-110.
30. Пастушенко О. Українська книга у корпусі публікацій періодичних видань другої половини XIX століття; *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського НАН України*. Київ, 2024. Вип. 70. С. 356-364.
31. Свенціцький І. Видавнича діяльність Національного Музею у Львові у 1920 р. *Вперед*. 1920. Ч. 294. С. 3-4.
32. Свенціцький І. С. Початки книгопечатання на землях України (в пам'ять 350-ліття першої друкованої

книжки на Україні). Львів ; Жовква, 1924. 500 с.

33. Середа О. Українські мистецькі часописи-ефемериди Львова 30-х рр. XX ст. : умови функціонування та причини зникнення; *Зб. пр. наук.-дослід. центру періодики; НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника*. Львів, 2006. Вип. 14. С. 109-117.

34. Сільванський С. Віра Костянтинівна Шенфінкель. *Журнал бібліотекознавства та бібліографії*; Всенар. б-ка України. 1930. Вип. 4. С. 65-71.

35. Січинський Володимир : біобібліогр. покажч. ; НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника ; уклад. С. П. Костюк. Львів : ЛНБ ім. В. Стефаника, 1996. 111 с.

36. Січинський В. Книжна графіка Павла Ковжуна. *Бібліолог. вісті*. 1927. № 4. С. 78-84.

37. Січинський В. Книжна графіка Роберта Лісовського. *Бібліолог. вісті*. 1927. № 2. С. 91-96.

38. Солонська Н. Г. Преса як напрям інформаційної діяльності НБУВ. *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. Київ, 1998. Вип. 1. *Бібліотека. Наука. Культура. Інформація*. С. 55-63.

39. Солонська Н. Г. Українська книгознавча преса як джерело створення Українського біографічного словника («Бібліологічні вісті», 1923-1930). *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. Київ, 1998. Вип. 1. *Бібліотека. Наука. Культура. Інформація*. С. 425-430.

40. Стрішенець Н. В. Бібліографічна спадщина Юрія Меженка; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 1997. 144 с.

41. Сенченко Н. Проблеми оцифрування культурної спадщини: досвід країн Балтії. *Вісник Книжкової Палати України*, 2022. № 11. С. 41-46.

42. Черниш Н. Бібліографічна комісія НТШ як центр дослідження української книги (1909-1939) : навч. посіб. Київ : Наша культура і наука, 2006. 216 с.

43. Черниш Н. Книгознавча діяльність І. Свенціцького. *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. Київ, 2004. Вип. 13. С. 150-169.

44. Черниш Н. Концепція культури книги: досвід XIX-XX ст. та сучасні проблеми українського книговидання. *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. Київ, 2003. Вип. 10. С. 273-292.

45. Шугуров М. Житє і твори Костя Трутовського. *Зоря*. 1894. № 1. С. 21-22 ; № 2. С. 41-42.

46. Шугуров Н. К. А. Трутовский и его картины и рисунки из малорусского быта. *Киев. старина*. 1889. № 5/6. С. 609-618.

47. Щербаківський Д. Золотарська оправа книжки в XVI-XIX ст. на Україні. *Бібліолог. вісті*. 1924. № 1/3. С. 101-113.

48. Koval'chuk H. From the History of Ukrainian Book Studies: On the Centenary of the Ukrainian Research Institute of Book Studies. *Lingua Franca*. 2022. Issue 8, Part I.

49. Koval'chuk H. Inkunabuły biblioteki królewskiej – Collectio Regia. Splendor i wiedza. *Biblioteka królewska Stanisława Augusta. Eseje*. Warszawa : Arx Regia, 2022. S. 73–90

50. Migoń K. Z dziejów nauki o książce. Wrocław : Ossolineum, 1979. 239 s.

References

1. Artiukhova A. K. O. Trutovskyi – iliustrator. *Biblioloh. visti*. 1929. № 2/3. S. 66-83.
2. Artiukhova A. K. Vystavka iliustratsii ta iliustrovanykh vydan tvoriv Shevchenka. *Biblioloh. visti*. 1930. № 2. S. 130-133.
3. Atrybutsiia i ekspertyza knyzhkovykh pam'iatok: z dosvidu instytutu knyhoznavstva Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho: kol. monohrafiia ; za red. L. Dubrovinoi ta in. Kyiv : Akademperiodyka, 2024. 400 s.
4. Belichko N. Raryetni vydannia z istorii Ukrainy : (albom D. I. Yavornytskoho, S. I. Vasylykivskoho, M. S. Samokysha «Z ukrainskoi starovyny» ta seriiia lystivok A. A. Zhdakhy za motyvamy ukrainskykh narodnykh pisen). *Rukopysna spadshchyna Ukrainy i arkhoehrafichni doslidzhennia unikalnykh arkhivnykh ta bibliotechnykh fondiv*. Kyiv, 1994. Vyp. 2. S. 126-135.
5. *Bibliolohichni visti (1923-1930) : syst. anot. pokazhch. zmistu ; Nats. parlam. b-ka Ukrainy ; uklad. H. I. Kovalchuk ; nauk. red. S. I. Bilokin*. Kyiv : Abrys, 1996. 159 s.
6. Bilotserkivska H. Drukarnia Kulzhenskiv. *Bibliotechnyi visnyk*, Kyiv, 1995. № 1. S. 19.
7. Velihodska S. O. Iliustratsiia v zhurnali «Dzvinok». *Biblioteko-znavstvo ta bibliohrafiia : mizhvidom. respublik. zb. st.* Kharkiv : Red.-vyd. vid. Kn. palaty URSR, 1970. Vyp. 9. S. 94-100.
8. Verkalets M. Vstupne slovo do st. A. Krymskoho «T. H. Shevchenko : Neopublikovana stattia» ; *Nauka i kultura. Ukraina : shchorich. ; AN URSR, T-vo «Znannia»*. Kyiv, 1989. Vyp. 23. S. 304-305.
9. Halkevych T. Iliustrovana poshtivka pochatku XX st. yak dokument epokhy (Kyiv na iliustrovanykh poshtivkakh). *Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho*. Kyiv, 1998. Vyp. 1. *Biblioteka. Nauka. Kultura. Informatsiia*. S. 134-145.
10. Dzyra I. Naukova spadshchyna Pavla Balytskoho v haluzi knyhoznavstva ta istorii knyhy. *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy i arkhoehrafichni doslidzhennia unikalnykh arkhivnykh ta bibliotechnykh fondiv*. Kyiv, 2025. Vyp. 4 (39). S. 144-159.
11. Dziuba I. Kulturna spadshchyna i kulturne maibuttia ; *Nauka i kultura. Ukraina : shchorich. ; AN URSR, T-vo «Znannia»*. Kyiv, 1990. Vyp. 24. S. 92-106.
12. Knyha i drukarstvo na Ukraini; avt. kol.: O. I. Dei ta in.; AN URSR, In-t mystetstvoznnavstva, folklorystyky ta etnohrafii im. M. T. Rylskoho. Kyiv : Nauk. dumka, 1964. 314 s.
13. Kornieichyk I. I. Istoriia ukrainskoi bibliohrafii. Dozhovtnevyi period : narysy. Kyiv : Red.-vyd. vid. Kn. palaty URSR, 1971. 312 s.
14. Kostiuk S. P. Volodymyr Sichynskyi – bibliohraf literatury z pytan ukrainskoho mystetstva. *Zap. Lviv. nauk. b-ky im. V. Stefanyka*. Lviv, 1998. Vyp. 6. S. 54-59.
15. Kovalchuk H. I. Ukrainskyi naukovyi instytut knyhoznavstva (1922-1936); nauk. red. V. I. Popyk; NAN Ukrainy, Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. Kyiv : Akademperiodyka, 2015. 688 s.
16. Kovalchuk H. Obgruntuvanniaponiattiaknyzhkovohopamiatkoznnavstva, yohosuti, struktury, mizhdystsylinarnykh

- zviazkiv. *Istoryko-kulturni fondy Instytutu knyhoznavstva Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho: doslidzhennia, orhanizatsiia dostupu ta stvorennia elektronnoho resursu (2000–2020)*. Kyiv : NBUV, 2021. S. 24–34.
17. Kolodezieva S. P. Biobibliografichni materialy z istorii mystetstva v osobovomu arkhivi O. P. Novytskoho v Instytuti rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho. *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy*. Kyiv, 2000. Vyp. 6. S. 3-10.
18. Lahutenko O. A. Ukrainska knyzhkova ta zhurnalna obkladynka pershoi tretyny KhKh stolittia : [Stylistychni osoblyvosti khudozhnoi movy] : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvovnavstva : [spets.] 17.00.05 «Obrazotvorche mystetstvo»; Ukr. akad. mystetstv. Kyiv, 1996. 20 s.
19. Lahutenko O. A. Ukrainska hrafika pershoi tretyny KhKh stolittia : zahalnoievropeiskii tendentsii ta natsionalni osoblyvosti rozvytku : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia d-ra mystetstvovnavstva : [spets.] 17.00.05 «Obrazotvorche mystetstvo»; In-t mystetstvovn., folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, [Nats. akad. obrazot. mystetstva i arkhitektury]. Kyiv, 2008. 36 s.
20. Lukych V. Volodymyr Makovskiy i yeho tvory. *Zoria*. 1896. № 11. S. 218-219.
21. Lysty Yurii Mezhenka do Lvivian (1923-1969) ; avt.-uporiad. Mariia Valo ; vidp. red. L. I. Krushelnytska. Lviv : Lviv. nauk. b-ka im. V. Stefanyka NAN Ukrainy, 2002. 324 s.
22. Loshynska N. Vidobrazhennia mystetskoho i politychnoho zhyttia Polshchi 20-30-kh rokiv XX stolittia u zhurnali «Chervonyi shliakh» ; *Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho NAN Ukrainy*. Kyiv, 2024. Vyp. 70. S. 413-426.
23. Martyniuk M. Ukrainski periodychni vydannia Zakhidnoi Ukrainy, krain Tsentralnoi ta Zakhidnoi Yevropy (1914-1939 rr.) : materialy do bibliohr. ; peredm. M. Valo. Lviv, 1998. 298 s.
24. Matushevych V. V. Diialnist Naukovo-doslidnoi komisii bibliotekoznavstva ta bibliohrafii VBU v 1925–1933 rr. Kyiv, 1998. 120 s.
25. Monolatii I. Kolomyia yak vydavnychiy tsentr zakhidnoukrainskoi provintsii (druha pol. XX – persha chvert XX st.). *Biblioteknyi visnyk*, 1996. № 4. S. 24-26.
26. Nyzovyi M. A. Vstup do knyhoznavstva : navch. posib. Kyiv : Kondor, 2009. 144 s.
27. Novytskyi O. Taras Shevchenko yak maliar. Lviv, 1914. 89 s. : il.
28. Pavlov V. P. Ukrainske radianske mystetstvo 1920-1930 rokiv. Kyiv : Mystetstvo, 1983. 191 s. : il. (Narysy z istorii ukr. mystetstva).
29. Popov P. Materialy do slovnyka ukrainskykh hraveriv: Dodatok I; *Biblioloh. visti*. 1927. № 3. S. 81-110.
30. Pastushenko O. Ukrainska knyha u korpusi publikatsii periodychnykh vydan druhoi polovyny KhIKh stolittia ; *Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho NAN Ukrainy*. Kyiv, 2024. Vyp. 70. S. 356-364.
31. Svientsitskyi I. Vydavnycha diialnist Natsionalnogo Muzeiu u Lvovi u 1920 r. *Vpered*. 1920. Ch. 294. S. 3-4.
32. Svientsitskyi I. S. Pochatky knyhopechatannia na zemliakh Ukrainy (v pamiat 350-littia pershoi drukovanoi knyzhky na Ukraini). Lviv ; Zhovkva, 1924. 500 s.
33. Sereda O. Ukrainski mystetski chasopysy-efemerydy Lvova 30-kh rr. XX st. : umovy funktsionuvannia ta prychny znyknennia; *Zb. pr. nauk.-doslid. tsentru periodyky; NAN Ukrainy, Lviv. nauk. b-ka im. V. Stefanyka*. Lviv, 2006. Vyp. 14. S. 109-117.
34. Silvanskyi S. Vira Kostiantynivna Shenfinkel. *Zhurnal bibliotekoznavstva ta bibliohrafii; Vsenar. b-ka Ukrainy*. 1930. Vyp. 4. S. 65-71.
35. Sichynskiy Volodymyr : biobibliohr. pokazhch. ; NAN Ukrainy, Lviv. nauk. b-ka im. V. Stefanyka ; ukklad. S. P. Kostyuk. Lviv : LNB im. V. Stefanyka, 1996. 111 s.
36. Sichynskiy V. Knyzhna hrafika Pavla Kovzhuna. *Biblioloh. visti*. 1927. № 4. S. 78-84.
37. Sichynskiy V. Knyzhna hrafika Roberta Lisovskoho. *Biblioloh. visti*. 1927. № 2. S. 91-96.
38. Solonska N. H. Presa yak napriam informatsiinoi diialnosti NBUV. *Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho*. Kyiv, 1998. Vyp. 1. Biblioteka. Nauka. Kultura. Informatsiia. S. 55-63.
39. Solonska N. H. Ukrainska knyhoznavcha presa yak dzherelo stvorennia Ukrainskoho biohrafichnogo slovnyka («Bibliolohichni visti», 1923-1930). *Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho*. Kyiv, 1998. Vyp. 1. Biblioteka. Nauka. Kultura. Informatsiia. S. 425-430.
40. Strishenets N. V. Bibliohrafichna spadshchyna Yurii Mezhenka; NAN Ukrainy, *Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho*. Kyiv, 1997. 144 s.
41. Senchenko N. Problemy otsyfruvannia kulturnoi spadshchyny: dosvid krain Baltii. *Visnyk Knyzhkovoї Palaty Ukrainy*, 2022. № 11. S. 41-46
42. Chernysh N. Bibliohrafichna komisii NTSh yak tsentr doslidzhennia ukrainskoi knyhy (1909-1939) : navch. posib. Kyiv : Nasha kultura i nauka, 2006. 216 s.
43. Chernysh N. Knyhoznavcha diialnist I. Svientsitskoho. *Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho*. Kyiv, 2004. Vyp. 13. S. 150-169.
44. Chernysh N. Kontseptsiiia kultury knyhy: dosvid XIX - XX st. ta suchasni problemy ukrainskoho knyhovydannia. *Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho*. Kyiv, 2003. Vyp. 10. S. 273-292.
45. Shuhurov M. Zhytie i tvory Kostia Trutovskoho. *Zoria*. 1894. № 1. S. 21-22 ; № 2. S. 41-42.
46. Shuhurov N. K. A. Trutovskiy y eho kartyny y rysunky yz malorusskoho buta. *Kyev. staryna*. 1889. № 5/6. S. 609-618.
47. Shcherbakivskiy D. Zolotarska oprava knyzhky v XVI-KhIKh st. na Ukraini. *Biblioloh. visti*. 1924. № 1/3. S. 101-113.
48. Kovalchuk N. From the History of Ukrainian Book Studies: On the Centenary of the Ukrainian Research Institute of Book Studies. *Lingua Franca*. 2022. Issue 8, Part I.
49. Kovalchuk N. Inkunabuły biblioteki królewskiej – Collectio Regia. Splendor i wiedza. *Biblioteka królewska Stanisława Augusta*. Eseje. Warszawa : Arx Regia, 2022. S. 73–90
50. Migoń K. Z dziejów nauki o książce. Wrocław : Ossolineum, 1979. 239 s.

UDC 930:[002.2:72/77](477) «18/19»

BOOK ART OF UKRAINE of the late 19 – 1920-1930 s.: A HISTORIOGRAPHIC OVERVIEW

The purpose of the chapter is to provide a study of book art publications as a component of the history of Ukrainian culture, a product of the informational activity of libraries and other information institutions during the period under consideration, to identify the character and content of the journal *Bibliolohichni Visti* publications, and to determine its significance and role in the development of Ukrainian culture, book studies, and art studies.

Research methodology. Forty-two key works on the topic were examined, including publications from professional periodicals, serial editions, and collections of conference materials. The historiography of the issue consists of studies of both a general and a specialized nature: the history of Ukrainian book publishing and book art of the period. A review was carried out of publications on book art published in *Bibliolohichni Visti* (1923–1930).

Results. It was established that the majority of publishing houses producing both art editions and literature on visual arts were concentrated in two centers: Kyiv and Lviv, including the National Museum in Lviv, «Halytska Nakladnia», «Drukar», «Chas», and others. The editions prepared with the participation of prominent graphic artists, in particular T. Kopystynskyi, H. Kovalenko, K. Trutovskyi, and H. Narbut, are distinguished by their high artistic quality.

The pages of *Bibliolohichni Visti* regularly featured materials devoted to:

- the aesthetics of book design: typefaces, layout, colour harmony, cover composition;
- Ukrainian book graphics and the work of artists who contributed to the formation of a national book style;
- the history of printing and the development of printing technologies;
- comparative studies of Ukrainian book art within the context of European trends.

These publications combined scholarly analysis, art-historical inquiry, and critical reviews of new editions. Among the most active authors were:

- Yuri Mezhenko, who emphasized the role of artistic form as a means of expressing a book's content and the importance of coherence between text and design;
- Pavlo Kovzhun, who examined the aesthetics of Ukrainian book graphics and the work of Heorhii Narbut, Robert Lisovskyi, and Vasyl Krychevskyi;
- Fedir Ernst, the author of studies on the history of Ukrainian printing and the artistic features of early printed books;
- Dmytro Antonovych and Mykola Holubets, who regarded the Ukrainian book as an integral element of national culture.

These authors offered theoretical reflections on book art and also directly influenced the shaping of artistic standards in Ukrainian book publishing. The analysis of *Bibliolohichni Visti* (1923–1930) demonstrates the journal's key role in the development of Ukrainian book culture. The publication brought together scholarly, art-historical, and practical approaches to book art and created an environment in which the foundations of modern Ukrainian book design were formed.

Originality. The 1920–1930 s in the history of Ukrainian culture were marked by a powerful rise of artistic ideas, experimentation, and creative exploration. During this period, a national school of book design emerged, combining traditions of folk art with the latest European tendencies. The book became not only a source of knowledge but also an autonomous work of art that reflected the spirit of the epoch and national identity.

The chapter examines the content of *Bibliolohichni Visti*, which served as a center of scholarly reflection on the book as a synthetic art form in which word, image, and printing technique are united. The publication contributed to:

- the formation of the Ukrainian school of book design;
- the development of scholarly bibliology as a complex discipline;
- the establishment of aesthetic criteria for evaluating books;
- the preservation and promotion of national artistic traditions.

The journal's publications became an important source for subsequent research on the history of Ukrainian printing and book design of the 20 th century.

Practical significance. The main findings presented in the chapter may be used in developing the conceptual foundations for the further development of the national history of book art and its individual components: theory, methodology, methods, technologies, and the organization and management of bibliological activity.

Key words: book art, visual art, *Bibliolohichni Visti*, cultural studies.

Матеріал надійшов до редакції 19.11.2025
Отримано після доопрацювання 22.12.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Юлія МОСКВІЧОВА – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного та перформативного
мистецтва,
Вінницький державний педагогічний університет
ім. Михайла Коцюбинського, м. Вінниця
<https://orcid.org/0000-0002-1303-8951>
julia.moskvichova@gmail.com

Yuliia MOSKVICHOVA – PhD (Art), Associate
Professor
Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi
State Pedagogical University,
(Vinnytsia, Ukraine)

РОЗДІЛ XVII. ІНСТИТУТИ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ВІННИЧЧИНИ : ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Простежено динаміку розвитку громадських організацій (ГО) Вінниччини в період незалежності України, визначено їхній внесок у культурно-мистецький розвиток регіону. Окреслено вплив соціально-політичних трансформацій (незалежність України, події 2014 та 2022 рр.) на напрями діяльності організацій і представлено перспективи їх подальшого розвитку як інституцій громадянського суспільства (ІГС). Дослідження проведено на основі історико-теоретичного, аналітичного та емпіричного підходів, включно з аналізом джерел, статистикою, контент- та порівняльним аналізом. Застосовано системний підхід – для комплексної оцінки ролі ГО та творчих Спілок у розвитку регіональної культури та громадянського суспільства. Наукова новизна полягає у комплексному аналізі трансформації діяльності інститутів громадянського суспільства Вінниччини в соціокультурному контексті від 1990-х рр. XX ст. до сьогодення. У дослідженні з'ясовано закономірності розвитку регіональних інститутів громадянського суспільства, визначено їхню роль у формуванні культурно-мистецького середовища та процесах соціальної консолідації. Уперше систематизовано тенденції становлення креативних індустрій і молодіжних ініціатив як чинників зміцнення громадянського суспільства та утвердження культурної ідентичності Поділля.

Ключові слова: громадські організації, творчі спілки, Вінниччина, інститути громадянського суспільства.

Актуальність дослідження. За часів української державної незалежності спостерігаємо прогресивні зрушення у громадському секторі. Посилились тенденції до урізноманітнення діяльності громадських об'єднань, творчих Спілок, національно-культурних товариств, зросла їх впливовість на суспільство. Чимало громадських ініціатив стали потужними організаціями, які, впроваджуючи різноманітні проекти, змінюють Україну на краще. Збільшення активності ГО спостерігається, як відомо, у суспільствах перехідного типу, де виникає чимала кількість складних суспільно-політичних проблем. Актуальність теми посилюється масштабними соціально-політичними трансформаціями сучасності, що об'єктивно актуалізують потребу в системному аналізі динаміки розвитку ГО. Йдеться, насамперед, про зростання кількості та урізноманітнення типології об'єднань, трансформацію їхніх функціональних напрямів, а також інтенсифікацію громадських ініціатив і впровадження інноваційних культурних практик. Особливого значення набуває вивчення впливу ключових історичних етапів (здобуття Україною державної незалежності, революційних подій 2014 року та повномасштабної війни з росією, розпочатої у 2022 році) на структурні та змістові характеристики діяльності громадських інституцій.

Огляд останніх публікацій. Питання класифікації ГО досліджувались у низці праць Т. Журенок [4], В. Кравчук [11], О. Семьоркіної [22] та ін. У статті польської дослідниці Д. Петжик-Рівз [25] проаналізовано еволюцію підходів до вивчення громадянського суспільства у країнах Центральної та Східної Європи після 1989 року. Авторка обґрунтовує необхідність переходу від статичного ліберального до динамічного підходу, що враховує реальні практики соціальної самоорганізації та ціннісні аспекти громадянської активності. Стаття акцентує на необхідності дослідження ІГС як самостійного соціального феномена. Роль ІГС у збереженні культурної спадщини й сприянні культурному розвитку в Україні висвітлюється в колективній аналітичній доповіді науковців Ю. Тищенко, О. Литвиненко, О. Михайлова та ін. [23]. Соціокультурні особливості інституційних процесів громадської сфери в західному регіоні України досліджено у монографії С. Іванюк [9]. Громадські організації й окремі творчі спілки Вінниччини ставали предметом досліджень С. Гальчака [2], Л. Дідура [3], Т. Журунової [5], Ю. Легуна [12], Ю. Москвічової [16–17], Н. Морозової [13] та ін. Діяльність ГО, національно-культурних товариств і творчих спілок Вінниччини періоду 1991 – 2014 рр. розглянуто в дисертації Ю. Москвічової [15]. В

2023 р. опубліковано Аналітичний звіт «Виклики і можливості розвитку сфери культури та соціальної згуртованості Вінницької області» [14], в якому комплексно висвітлено загальні тенденції розвитку культури регіону, оцінено стан соціальної згуртованості населення, проведено аналіз ключових проблем та запропоновано шляхи їх вирішення.

Важливим аспектом є дослідження впливу ключових історичних етапів – здобуття Україною державної незалежності, революційних подій 2014 р. та повномасштабної війни з росією, розпочатої у 2022 р. – на змістові та структурні особливості діяльності громадських інституцій. У цьому контексті заслуговують на увагу дослідження К. Заремби та Е. Мартіна [27], присвячені динаміці громадянської участі, мотиваційним чинникам і формуванню відчуття спільноти в українських регіонах. Водночас функціональні аспекти громадянського суспільства в умовах воєнного стану стали предметом аналізу у працях В. Степаненка та С. Стюарт [26].

Виклад основного матеріалу. В сучасних реаліях головним суб'єктом соціокультурного простору постає творча особистість, здатна до ефективної самореалізації й активного вирішення важливих завдань суспільного життя. Від того наскільки особистість є інтелектуальною, гармонійно розвиненою, духовною й здатною до творчості залежить як її особистий життєвий успіх, так і, певною мірою, доля суспільства. Активна життєва позиція особистості також відіграє важливу роль і є передумовою для того, щоб стати дієвим учасником суспільних і соціальних трансформацій. Творча активність визначається у самовираженні та у реалізації досягнення поставленої мети. Саме така особистість має можливість проявити себе в різних сферах суспільного життя, вона формує нову соціальну реальність, є активним учасником у соціокультурному просторі й спроможна змінювати долю суспільства об'єднуючись із подібними собі індивідами. На основі спільних інтересів, уподобань, поглядів і маючи спільну мету такі громадяни, як відомо, об'єднуються у різноманітні організації. Згідно Закону України «Про об'єднання громадян», громадська організація (ГО) є «об'єднанням громадян для задоволення і захисту своїх законних соціальних, економічних, творчих, вікових, національно-культурних, спортивних і інших спільних інтересів» [6]. Згідно Закону України «Про громадські об'єднання» від 22.03.2012 р., громадське об'єднання (ГО) – це добровільне об'єднання фізичних та (або) юридичних осіб для здійснення і захисту прав і свобод, задоволення суспільних, економічних, соціальних, культурних, екологічних та інших інтересів без мети отримання прибутку [8].

Більшість сучасних науковців визначають ГО як інститути громадянського суспільства (ІГС): «Громадянське суспільство – це сфера спілкування, взаємодії, спонтанної самоорганізації і самоврядування вільних індивідів на основі добровільно сформованих асоціацій, яка захищена необхідними законами від прямого втручання і регламентації з боку держави і в якій переважають громадянські цінності» [10; 76].

Найчастіше зустрічається наступна класифікація громадських об'єднань:

- 1) за суб'єктами діяльності – жіночі, молодіжні, дитячі організації, об'єднання ветеранів;
- 2) за організаційно-правовою формою – союз, благодійний фонд, конгрес, асоціація;
- 3) за сферою суспільного життя – культурні, просвітницькі, наукові, технічні, спортивні, екологічні, творчі тощо;
- 4) за типом і спрямованістю діяльності організації відносно суб'єкта, який її утворив – професійні спілки, творчі спілки, правозахисні організації, благодійні організації, організації національних меншин, суспільно-політичні рухи [15; 48].

За даними Міністерства юстиції України станом на 1 січня 1996 р. в Україні налічувалось 829 громадських об'єднань, різних за статусом, у тому числі 574 громадські організації, 216 благодійницьких фондів. В кожному обласному центрі України існує декілька сотень найрізноманітніших ГО – благодійних, культурних, молодіжних, національних, правозахисних, спортивних тощо. У Вінницькій області, за свідченням Головного управління статистики (станом на 2014 р.), серед 4 тисяч ГО 722 – мають статус центральних органів та 3,1 тис. – місцевих осередків. На обліку в ГО перебуває 682,5 тис. членів (Офіційний веб-сайт Головного управління статистики). Кількість об'єднань громадян щорічно зростає.

Динаміка кількості ГО за спрямуванням досліджувалась у дисертації Ю. Москвічової [15; 241]. У структурі ГО за видами діяльності станом на 2014 р. кожна шоста організація – оздоровча або спортивна, кожна восьма – професійної спрямованості, кожна дев'ята – об'єднання ветеранів й інвалідів, кожна одинадцята – молодіжна організація [16; 192]. У таблиці 1 відображено динаміку зростання чисельності найбільш активних ГО Вінниччини протягом 2006 – 2014 рр.

Таблиця 1

Громадські організації Вінниччини [16; 192]

Громадські організації	2006 р.	2014 р.
Правові й бізнес-асоціації	464	891
Молодіжні	112	300
Освітні й культурно-виховні	48	122
Національних і дружніх зв'язків	62	109
Охорони природи	44	71
Жіночі	57	65
Дитячі	30	55
Науково-технічні	31	40
Захисту від наслідків аварії на ЧАЕС	28	38
Всього	1464	3948

Зважаючи на позитивну динаміку кількості ГО, зазначимо, що роль ГО у суспільно-політичних процесах регіону певний час залишалась незначною, громадська активність часто виявлялась відірваною від соціальних процесів. З метою створення сприятливих умов розвитку громадянського суспільства в регіоні та вдосконалення співпраці місцевих органів виконавчої влади з ІГС було прийнято обласну програму сприяння розвитку громадянського суспільства у Вінницькій області на 2012 – 2015 рр. Протягом зазначеного періоду проведено низку заходів, спрямованих на залучення ІГС та громадськості до процесів формування та реалізації державної й регіональної політики. Зокрема, в 2012 р. переважна більшість проєктів відбулась серед молоді. За статистичними даними кількість молодіжних організацій у Вінницькій області збільшилась із 70 одиниць у 2000 р. до 300 організацій у 2014 р. Найбільш активні серед них – «Вінницьке козацьке молодіжне об'єднання «Молода Подільська Січ», обласні ГО «Наше Поділля», «Батьківщина молода», «Гармонія» (організація для молоді з обмеженими можливостями), міська молодіжна організація «Діалог-центр» [16; 193]. Однією з найчисельніших ГО є Спілка молодіжних організацій Вінниччини (СМОВ), заснована в 1993 р. (активна і сьогодні), серед її проєктів:

- «Студентський парламент Вінниччини» – перший в Україні консультативно-дорадчий орган, створений демократичними виборами за аналогом обласної ради. Його діяльність спрямована на активізацію студентства та налагодження співпраці з владою, а також розвиток міжнародних партнерств.
- «Нова генерація» – проєкт підтримує міжнародні обміни молоді для вивчення європейського досвіду молодіжного парламентаризму та його впровадження у розвиток громадянського суспільства Вінниччини.
- «Твої мрії» – соціальний проєкт СМОВ, що надає дітям із малозабезпечених родин безкоштовний виїзний вихідний із сучасними розвагами та спілкуванням з друзями.
- «Корпорація успішних людей» – неформальна освітня програма, що включає семінари, тренінги та поради від відомих особистостей, забезпечуючи успіх завдяки різнобічності й професійному підходу.
- Проєкт «Європа очима молоді», реалізований СМОВ спільно з товариством «Україна-Польща-Німеччина» і спрямований на вивчення досвіду студентського й місцевого самоврядування Польщі, діяльності ГО та розвиток партнерських міжнародних проєктів.

У 2014 р. за ініціативою найбільш активних ГО м. Вінниці, одним із пунктів «Програми сприяння розвитку інституцій громадянського суспільства на 2015-2017 роки» зазначено ідею створення спільного сучасного приміщення, де міські об'єднання, ініціативи та активісти могли б спілкуватись, взаємодіяти, підвищувати свої компетенції та спроможності. Таким простором стала будівля за адресою вул. Г. Сковороди, 11 (колишня вул. О. Пушкіна) – старовинна садиба, розташована неподалік будівлі міської ради, що теж сприяло активному залученню працівників Вінницької міської ради та департаментів до громадських дискусій і обговорень. Після проведення ремонтно-реставраційних робіт сучасний Хаб розпочав функціонувати в 2018 р. із реалізації грантового проєкту «Місто зі змістом: простір комунікації та партиципації» за фінансування Уряду Канади через Фонд підтримки ініціатив із демократичного врядування та розвитку проєкту міжнародної технічної допомоги «Партнерство для розвитку міст». Ідея хабу трансформувалася в поняття партнерства влади і активної громади та отримало назву «Місто змістів». Для створення Стратегії розвитку партнерства влади і громади, формування бізнес-моделі функціонування Хабу проведено понад два десятки стратегічних сесій та робочих груп. У результаті 2018 р. засновано Громадську спілку «Мережа організацій громадянського суспільства «Місто змістів», до якої увійшли 29 ГО. Станом на 2025 р. їх кількість зросла до 72. Для управління організаціями Мережі «Місто змістів» та побудови співпраці з Вінницькою міською радою утворена Координаційна Рада у складі дев'яти осіб, які переобираються щороку на загальних зборах Мережі. Нині раду очолює Олена Солоїд.

В основі діяльності осередку лежить ідея міжсекторального діалогу між громадськими активістами, місцевою владою та бізнесом. Протягом 2019 р. у хабі проведено 476 заходів, організаторами яких стали 59 вінницьких і 26 всеукраїнських організацій громадянського суспільства (ОГС), 7 міжнародних організацій, 17 структурних підрозділів міської ради та ОДА, учасниками стали майже 16 тис. осіб [24].

За результатами дослідження, проведеного в 2020 р. на замовлення КП «Інститут розвитку міст», Вінниця є містом із високим рівнем розвитку громадянського суспільства (ГС). Учасники дослідження відмічають значні позитивні трансформації, що відбулися в ГС за останні 3–4 роки.

На розвиток ГС у місті вплинули як загальнонаціональні тенденції, так і локальні зміни. Серед загальнонаціональних – розвиток неформальної освіти, організація національних форумів і тренінгів для обміну досвідом між містами, реалізація міжнародних програм підтримки, запровадження нових механізмів участі.

До локальних змін відносять політичну волю представників місцевої влади посилювати співпрацю з ГС, активізацію молодих ініціатив та інституційний розвиток вже діючих організацій, створення фізичного простору для взаємодії ГС з органами місцевої влади (зокрема, Хабу «Місто Змістів»). На базі Хабу протягом 2019–2020 рр. реалізовано проєкт «Школа активних вінничан».

Ідея «Школи» сформувалась у 2018 р., коли стало зрозумілим, що в хабі на постійній основі має діяти специфічна платформа, де люди, які виявляють бажання долучатись до розвитку міста, могли б навчатись, спілкуватись, напрацьовувати спільні соціально важливі проєкти. Теми, над якими працювали під час навчання, стосувались екології, соціальної сфери, інклюзії та людей поважного віку. Учасники ознайомились із «Концепцією інтегрованого розвитку 2030», опрацювали 5 візій, яких прагне досягнути Вінниця, дізнались про різні моделі рівнів участі та велику кількість інструментів, які можуть використовувати мешканці міста, опанували навички проєктного менеджменту та розробили власні проєкти.

Протягом 2021 р. на базі Хабу «Місто Змістів» громадськими організаціями втілено низку практик, серед яких проєкти «Допомагаю лікарям», «ДНК міста», «Ticket to the SUN», «Майстерня соціальних шкільних стартапів», «Розвиток навичок працевлаштування через навчання молоді за принципом «рівний рівному» у Вірменії, Молдові та Україні – EMPLO (YOU!) TN» та ін. [24]. Попри позитивні зрушення в розвитку ГС існують бар'єри та проблеми, Ключовими серед них є: брак ресурсів (фінансових та людських), недостатня кількість організацій, що займаються аналітичною та моніторинговою діяльністю.

Із початком повномасштабного вторгнення в 2022 році чимало ГО змушені були змінити свою діяльність, деякі з них тимчасово зупинили роботу. Водночас з'явилися нові ГО, напрямами роботи яких є волонтерська й благодійна діяльність. Крім того, на Вінниччині запрацювала низка міжнародних організацій, що спричинило відтік кадрів із локальних організацій до міжнародних. Наразі при Вінницькій обласній військовій адміністрації діє Громадська рада (сформована у червні 2021 р.), до якої увійшли представники 35 громадських організацій. Частина з них не проводять публічної діяльності, але більшість (ветеранські, профспілкові, студентські, правозахисні, осіб з інвалідністю, національно-патріотичні) є активними. Частина з них змінили напрями роботи, додавши допомогу ВПО і ветеранам. У м. Вінниця це організації «ВІСЬ», «Гармонія», «Паросток», «Відкрите суспільство», «Джерело надії», «Спільна справа», «Подільська агенція регіонального розвитку», «Відкриті серця» та ін. Волонтерський центр створено на базі Центру розвитку «Шахіна», а обласний молодіжний центр «Квадрат» допомагає ВПО. Працює також Центр допомоги ветеранам АТО/ООС «Ветеранський простір» та низка інших громадських об'єднань, поштовхом до створення яких стала потреба сприяти захисникам України.

У Вінниці діють регіональні представництва міжнародних організацій, зокрема Міжнародної організації з міграції, гуманітарної місії «Проліска», ACTED, Shelter Cluster UNHCR Ukraine, Право на захист, ООН та ін.

У травні 2022 р. у Вінниці відкрили гуманітарно-інформаційний хаб «Я – Маріуполь», де маріупольцям безкоштовно допомагають відновити документи, знайти зниклих та повернути примусово депортованих осіб. Працює Гуманітарний хаб для ВПО з інвалідністю, створений за ініціативи ВМГО «Паросток» за підтримки донорів, благодійників і волонтерів [1].

У культурно-мистецькій галузі представники певного фахового напрямку об'єднуються у творчі спілки. У Вінницькій області зареєстровано 12 територіальних осередків Всеукраїнських творчих спілок. Вони є незалежними у своїй статутній діяльності від органів місцевого самоврядування, політичних партій та інших ГО. Творчі спілки, згідно зі ст. 9 Закону «Про професійних творчих працівників та творчі спілки» [7], мають право:

- 1) здійснювати творчу та господарську діяльність для виконання своїх статутних завдань;
- 2) представляти та захищати права і законні інтереси своїх членів;
- 3) брати участь у розробленні нормативно-правових актів щодо діяльності творчих спілок та статусу творчих працівників;
- 4) брати участь у визначенні засад державної політики у сфері оплати праці членів творчих спілок, страхування, пенсійного забезпечення, зайнятості, правового та соціально-економічного захисту творчих працівників;
- 5) здійснювати заходи з соціально-економічної підтримки та благодійництва;
- 6) здійснювати управління майновими правами членів спілки, які є суб'єктами авторського права і (або) суміжних прав та інші, вичерпно визначені Законом [7].

У регіоні активно діють Вінницькі обласні організації Національних спілок журналістів, письменників, художників, краєзнавців, архітекторів, фотохудожників, майстрів народного мистецтва та ін. [17; 21]. Активізація діяльності творчих спілок проявляється як у розвитку виставкового, фестивально-конкурсного руху, так і у культурно-освітній та літературній галузях цієї локації.

Функціонування сфери культури в умовах воєнного стану ускладнено через різні обмеження та виклики. Від початку повномасштабного російського вторгнення в Україну заклади культури Вінниччини не припиняли своєї роботи, змінивши її формат відповідно до умов реальності. Сфера культури зазнала відтоку талантів, скорочення фінансування, зниження попиту. Водночас креативні індустрії мають шанс стати двигуном відновлення України після війни, адже культура та креативні індустрії відіграють важливу роль у формуванні й зміцненні згуртованості громад, що сприяє взаєморозумінню, зміцненню відчуття спільності й національної ідентичності. Мистецька спільнота не припиняє допомагати армії, організовувати безліч волонтерських ініціатив. На базі Центрів культури й дозвілля, інших клубних закладів Вінницької області функціонують понад 80 волонтерських центрів. Найбільше їх у клубних закладах Барської, Бершадської, Калинівської, Оратівської та Ямпільської територіальних громад [18; 450].

Протягом 2022 року управління культури та креативних індустрій Вінницької обласної військової адміністрації провело низку культурно-мистецьких проєктів та заходів до знаменних і пам'ятних дат, державних свят, а також патріотичні заходи для внутрішньо переміщених осіб. Зокрема, це мистецький проєкт «United orchestra Vinnytsia/Mariupol», симпозіум народного малярства «Мальована хата»; до 145-річчя від дня народження видатного земляка, композитора М. Леонтовича, проведено мистецькі проєкти «Хорові асамблеї Леонтовича», «Співає Поділля Леонтовича» тощо. Вінницька обласна філармонія та Подільський камерний хор «Леонтович-капела» стали учасниками Міжнародного проєкту «Мистецтво проти війни» (м. Кишинів, Молдова та м. Сібіу, Румунія), взяли участь у міжнародних онлайн-проєктах і фестивалях: «World Choir for Peace»; IV International Contest for Young Singers of Christmas Songs «REGULATION» (Латвія); «Коляда на Майзлях» (м. Івано-Франківськ); II Всеукраїнському конкурсі хорових диригентів ім. Д. Загребського. Симфонічний оркестр та солісти брали участь у Міжнародному фестивалі «Mariupol Classic» спільно з камерним оркестром «Ренесанс» Маріупольської філармонії. Колектив філармонії став учасником та співорганізатором Всеукраїнського мистецького проєкту «Хорові асамблеї Д. Леонтовича» [14; 13].

Із метою розвитку партнерських стосунків між культурними інституціями України, Польщі та Австрії у напрямі декоративно-ужиткового мистецтва Вінницький обласний художній музей виступає партнером виставки «Enternity», що об'єднує творчі роботи здобувачів ювелірної майстерні Київського університету ім. Б. Грінченка, учасників Міжнародного молодіжного емальєрного пленеру у м. Криниця-Здруй (Польща). Спільно з Київською обласною організацією Національної спілки художників України та Pinelo Art Gallery, Туреччина, реалізовано міжнародний мистецький проєкт «MIRROR». Презентовано твори сорока художників з України, Туреччини, США, Іспанії, Данії та Швейцарії (живопис, графіка, фото, колажі, відеоінсталяції, макети), створені протягом 2022 р. [14; 14].

Фестивалі та святкові заходи об'єднують людей навколо традицій, культурних цінностей і мистецтва, стимулюючи креативність та розвиток творчих ініціатив. У змінах до Програми розвитку культури Вінницької області на 2023–2025 роки передбачено додаткове фінансування для таких проєктів, як Міжнародний фестиваль звичаєвої культури «Живий вогонь», Обласний фестиваль народної творчості «Українське традиційне весілля», Всеукраїнський пленер скульпторів-каменотесів «Подільський оберіг», Space-проєкт «Астроблема» та культурно-мистецький проєкт «Скіфська пектораль» [14; 27].

Із метою захисту прав та інтересів представників національних спільнот діють національно-культурні товариства. Вінниччина, географічно знаходячись на перетині шляхів із заходу на схід та в силу історичних обставин, багаторазово опинялася у складі різних державних утворень, і становить собою багатонаціональний регіон. За даними Всеукраїнського перепису 2001 р. на території області проживало майже 90 тисяч представників 130 національностей і народностей. Станом на 2005 р. кількість активних національно-культурних товариств на Вінниччині становила 55 організацій. Серед них 13 польських, 24 єврейських, 3 циганських, по одному німецьке, чеське, литовське, вірменське, грузинське, азербайджанське, грецьке, асирійське, молдовське. Серед найбільш активних організацій – добровільне товариство «Польський дім» ім. Томаша Марека, «Голендерські чехи», Центр єврейської культури «Мішпаха», Єврейський благодійний центр «Хесед-Емуна», Грузинська громада «Арго», Вірменське товариство «Масіс», Центр культури та мистецтва циганського народу «Девлеса, ромале!», Центр литовської культури та історії «Скалас», Товариство німців «Відергебурт» та ін. [15; 175]. З кожним роком кількість національно-культурних товариств на Вінниччині зростає. Так, станом на 2010 р. на території області зареєстровано 64 товариства, в 2015 р. – 77 товариств, які об'єднали представників 15 національностей. Серед найчисельніших – єврейські товариства – 17, польські – 14, ромські – 6, міжнаціональних об'єднань – 4, німецьких – 3 [15; 176].

Серед пріоритетних напрямів діяльності національно-культурних товариств: освітня робота; збереження й поширення національно-культурних традицій; захист громадянських, економічних, соціальних інтересів членів товариства; історично-пошукова робота; налагодження економічних і

культурних зв'язків з історичною батьківщиною. За підтримки місцевих і обласних органів влади щорічно здійснюється комплекс культурно-мистецьких заходів, що сприяють гармонізації міжетнічних відносин і популяризації культури й традицій національних меншин. Міжнародний фестиваль національних культур «Всі ми діти твої, Україно» (сmt. Шаргород), Всеукраїнський фольклорний фестиваль чехів у м. Вінниці, фестиваль польської культури «Єднаймося, радіймо, співаймо!», обласний конкурс національних меншин Вінниччини «Подільські барви»; регіональний фестиваль ромської культури, фестивалі єврейської та асирійської культур – це далеко не повний перелік мистецьких заходів, що проводяться в регіоні.

Традиція проведення свят національних культур на Вінниччині бере початок від 1992 року, коли після прийняття закону України «Про національні меншини» у сmt. Шаргород уперше відбувся фестиваль «Всі ми діти твої, Україно». В 2012 р. фестиваль набув статусу Міжнародного [15; 174]. В травні 2025 р. у м. Шаргород відбувся 33-й фестиваль національних культур «Всі ми діти твої, Україно!», приурочений до Дня національної злагоди і культурного розмаїття. У фестивалі взяли участь 23 творчих колективи, які презентували кращі надбання культур різних народів, зокрема єврейські, польські, ромські, чеські, вірменські, азербайджанські, індійські, а також українські аматорські та професійні колективи. Виконуючи свою основну соціокультурну функцію, відповідні форуми впливають на взаєморозуміння між народами. Під час повномасштабного вторгнення національно-культурні товариства продовжують свою діяльність, трансформуючи її на підтримку ЗСУ та допомогу громадянам шляхом організації культурних і благодійних заходів; збирають кошти й проводять заходи на підтримку морального духу, допомагають переселенцям та військовим, надають психологічну підтримку.

Найбільш активною протягом років залишається польська громада. В області діє 26 польських аматорських творчих колективів, успішно налагоджуються культурні зв'язки між освітянами Вінниччини та Польщі. У травні 2004 р. на базі Вінницького обласного інституту післядипломної освіти педагогічних працівників створено Центр польської мови і культури імені Яна Ігнація Падеревського, який проводить різноманітні заходи в галузі науки, освіти, культури. Зокрема, науково-популярні лекції (з історії Польщі, з питань європейської інтеграції); зустрічі з письменниками, політичними та громадськими діячами; відзначення польських національних свят; конкурси; «круглі столи», створення відеотеки і фонотеки польських творів [15; 176]. Із метою вшанування пам'яті видатного польського композитора та політичного діяча створений Вінницький обласний Благодійний Фонд ім. І. Падеревського, що об'єднує науковців, вчителів, студентів, учнів. Завданнями Фонду є вивчення біографії та наукової спадщини митця, налагодження зв'язків з навчальними закладами Польщі, організація конференцій, семінарів, симпозіумів тощо. В 2020 р. започатковано Всеукраїнський інструментальний конкурс ім. І.Я. Падеревського. Організатори проєкту – Генеральне Консульство Республіки Польща у Вінниці, ГО «Простір майбутнього» та Вінницька дитяча музична школа №1. Конкурс швидко набув визнання. Після успіху конкурсу 2020 р., в якому взяло участь понад 70 молодих музикантів із Вінниці, Львова, Одеси, Києва, Харкова та ін., його вдруге проведено в березні 2021 р. за участі 74 виконавців із Вінниці, Львова, Одеси, Києва, Харкова, Дніпра та Ірпіня. В 2021 р. конкурс отримав звання Міжнародного та відбувався під почесним патронатом Міністерства культури та національної спадщини Польщі. До складу журі увійшли польські та українські професійні музиканти: викладачі Краківської музичної академії ім. К. Пендерецького д-р габ. проф. Марек Шлезер і д-р габ. Пьотр Ружанські, викладачі Познанської музичної академії ім. І.Я. Падеревського д-р габ. проф. Маріуш Деревецькі і д-р габ. Пьотр Неведзьял, перша скрипка симфонічного оркестру Краківської філармонії ім. К. Шимановського Йоанна Конажевська, солістка Львівської національної філармонії, артистичний директор міжнародного музичного фестивалю «Відкриваємо Падеревського» Маріанна Гумецька, скрипаль, соліст Національного ансамблю солістів «Київська Камерата» Кирило Бондар, викладач Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової доцент Павло Купін та ін. Восени 2025 р. відбувся вже V Міжнародний конкурс ім. І.Я. Падеревського.

Міжкультурну комунікацію у регіоні доповнює взаємодія різних релігійних конфесій. Загалом на Вінниччині діють понад 2 тисячі релігійних організацій, в тому числі повноцінно функціонують 38 напрямів віросповідання. Найвпливовішою складовою духовного життя в області залишається Православ'я, воно нараховує 1278 релігійних організацій, що становить 65% від загальної мережі області [15; 182]. Значне місце в релігійному й культурному житті регіону посідає Римо-католицька церква, що нараховує 131 релігійну організацію, зокрема 13 монастирів. Важливу роль у розбудові духовної культури відіграють чернечі католицькі ордени, зокрема францисканський орден Братів Менших Капуцинів. Організація масштабних культурних заходів, серед яких велика кількість музичних, що відбувається в осередках Римо-католицької церкви (Дні Християнської культури, фестиваль органної і камерної музики «Музика в монастирських мурах», Свята релігійної пісні, З'їзди музикантів), свідчить про усвідомлення могутнього впливу музичного мистецтва на формування духу сучасної культури та на бажання церкви співпрацювати з соціальними і культурними інститутами на Вінниччині зокрема й в Україні загалом. Найбільш динамічною складовою релігійної ситуації на Вінниччині є протестантизм, представлений двадцятьма конфесіями [15; 183]. В області функціонує майже 600 культових

організацій (майже 30% від усієї релігійної мережі). Найбільш масовим та впливовим є Всеукраїнський Союз об'єднань Євангельських християн-баптистів (170 релігійних громад – 8,8 %, духовна семінарія, духовний коледж, 100 недільних шкіл тощо).

Українська уніонна конференція Церкви Адвентистів сьомого дня нараховує 103 релігійні організації (5,1 % від загальної мережі) і посідає друге місце серед протестанських організацій Вінниччини. Як виявилось, саме протестанські конфесії краще пристосувалися до реалій сьогодення; вони здатні гнучко реагувати на соціально-політичні зміни в суспільстві. Спостерігається значне зміцнення матеріально-технічної бази релігійної діяльності, підтримуються тісні зв'язки із віруючими інших держав, ведеться активна місіонерська робота [15; 183–184].

Як бачимо, зазначені організації відроджують найкращі традиції просвітницької, культурологічної діяльності. Важко переоцінити їх важливість у формуванні національної самосвідомості українського народу.

На Вінниччині створені та працюють нові сучасні культурні простори. Вартий уваги креативний простір молодіжного центру «Квадрат» (вул. Театральна, 15), який розпочав свою діяльність у 2018 р. Тут розташувались одна велика зала і один лекторій, студія звукозапису, лабораторія з 3D-принтерами та мистецька галерея. Також «Квадрат» має невеличку, але з дуже цінними екземплярами бібліотеку. Центр «Квадрат» є повністю інклюзивним. Для людей з інвалідністю, які пересуваються на кріслах колісних, встановлено спеціальний підйомник на сходах, а в самому приміщенні є пандуси. В середині «Квадрату» всі підлоги обладнані тактильними плитками. Велика зала розрахована на проведення заходів до 150 осіб і облаштована сучасним обладнанням: активним модулем лінійного масиву, сценічним монітором, радіосистемою, мультикором, проектором, мікшерним пультом; тут можна проводити тренінги, майстер-класи, концерти, форуми, конференції, ігрові клуби, вистави. Студія звукозапису обладнана сучасними мікрофонами, барабанною установкою, бас-гітарним підсилювачем, підсилювачем для навушників та іншим обладнанням [18; 454–455]. Із початком повномасштабного вторгнення простір «Квадрат» реорганізував напрями своєї діяльності і став одним із центрів для внутрішньо переміщених осіб і волонтерів. Тут відбуваються тренінги щодо надання першої домедичної допомоги, проводиться психологічна практика з внутрішньо переміщеними особами, а також плетуть маскувальні сітки та виготовляють інші необхідні для ЗСУ речі.

Культурний простір-студія ППЧ (вул. Григорія Сковороди, 25) – місце об'єднання активних діячів культурної сфери та створення унікального локального контенту, місце народження нових проєктів на перетині різних видів мистецтва. Тут є проекторна зона для фільмів і презентацій, сценічний простір для музичних і поетичних виступів, моновистав тощо, стіни як експозиційні площі та багато іншого [18; 455].

Регіональний центр сучасного мистецтва «Арт-Шик», створений у м. Вінниці в 2007 р. як сучасний культурний простір для проведення виставок, мистецьких заходів, модних показів тощо. Тут об'єднуються музиканти, художники, літератори, культурологи, мистецтвознавці та ін. Центр має два виставкові майданчики, оснащені сучасним експозиційним обладнанням.

До повномасштабного вторгнення у виставкових залах щорічно проходило понад 200 виставок та різноманітних мистецьких заходів. Нині діяльність центру продовжується, хоч і не так активно; завдяки молоді, змінилась тематика презентованої творчості. Митці зі Східної України, що переїхали до м. Вінниці, почали ділитися своєю творчістю, що стало одним із способів боротьби й осмислення пережитого. Зокрема, відбулась виставка в рамках проєкту «Херсон: визволення пам'яті». Таким чином, мистецтво сприяє єднанню українців і служить психологічною підтримкою для ВПО.

Висновки. У ході проведеного дослідження встановлено, що ГО та творчі спілки Вінниччини пройшли складний шлях становлення – від поодиноких форм об'єднання інтелігенції у другій половині ХХ ст. до розгалуженої мережі сучасних культурно-мистецьких, громадських, національно-культурних інституцій. У період державної незалежності України відчутно зросла роль ГО у розбудові громадянського суспільства та захисті інтересів професійних спільнот. Події 2014 та 2022 років суттєво змінили напрями діяльності організацій: культурно-мистецький вектор доповнився волонтерською та гуманітарною роботою, міжнародною співпрацею, акцентом на збереженні культурної ідентичності в умовах війни. Вінниччина стала одним із центрів підтримки переселенців та реалізації міжрегіональних культурних проєктів. Регіон має високий рівень громадської активності. Сучасні ГО та художні спілки Вінниччини виконують подвійну функцію: забезпечують розвиток мистецького середовища і формують активне громадянське суспільство. Ключовими викликами залишаються поєднання культурної та соціальної місії, пошук стабільного фінансування, розвиток партнерських моделей взаємодії з державними інституціями.

Перспективи полягають у подальшій інтеграції громадських ініціатив у систему креативних індустрій, розширенні міжнародних програм співробітництва та посиленні ролі культури як чинника суспільної консолідації.

Список використаної літератури:

1. Вінниччина в умовах повномасштабного вторгнення: робота політичних партій та органів місцевого самоврядування. 2024. URL: <https://www.oporaua.org/viyna/vinnichchina-v-umovah-povnomasshtabnogo-vtorgnennya-robota-politichnih-partiy-ta-organiv-miscevogo-samovryaduvannya-25237>
2. Гальчак С.Д. Краєзнавчий рух на Вінниччині в умовах незалежності України. *Краєзнавство*, 2005. № 1/4. С. 58–65.
3. Дідур Л. 35 років творчого шляху вінницької обласної організації Національної спілки художників України. *Вінницький край*, 2011, № 2. С. 122–131.
4. Журенок Т.В. Правовий статус та види громадських об'єднань. *Форум права*, 2012, № 4. С. 356–361. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/FP_index.htm_2012_4_58.pdf.
5. Журунова Т. 35 років Вінницькій обласній організації національної спілки художників України. «Вінницький вернісаж», 2010. Серія «Краса України Поділля». 96 с.
6. Закон України «Про об'єднання громадян»: від 16.06.1992 р., № 2460-XII. ВВР України. 1992. № 34. Ст. 504.
7. Закон України «Про професійних творчих працівників та творчі спілки» від 7 жовтня 1997 року № 554/97-ВР: із подальшими змінами і доповненнями. *Відомості Верховної Ради України*. 1997. № 52. Ст. 312.
8. Закон України «Про громадські об'єднання»: від 22.03.2012 р. Верховна Рада України. Київ: *Офіційний вісник України*, 2012. № 30, ст. 1097.
9. Іванюк М. І. Розбудова інститутів громадянського суспільства у Західному регіоні України періоду незалежності. Львів, 2013. 102 с.
10. Колодій А. Ф. На шляху до громадянського суспільства. Теоретичні засади та соціокультурні передумови демократичної трансформації в Україні. Львів: *Червона калина*. 2002. 276 с.
11. Кравчук В. М. Деякі підходи до класифікації громадських організацій в Україні. *Вибори та демократія*, 2007. № 1 (11). С. 48–53.
12. Легун Ю.В. Обласне краєзнавче товариство «Поділля»: завдання та перспективи діяльності. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. «Краєзнавство в системі розвитку духовності і культури регіону». Вінниця, 2008. С. 33–35.
13. Морозова Н. Краєзнавчий форум на Вінниччині: нові підходи та здобутки. *Краєзнавство*, 2012. № 4. С. 177–183.
14. Морозова Н. Виклики і можливості розвитку сфери культури та соціальної згуртованості Вінницької області. *Аналітичний звіт*, 2023. 32 с. URL: https://decentralization.ua/uploads/library/file/939/Culture_Social_Cohesion_Report_Vinnytsia_pblast.pdf
15. Москвічова Ю. О. Соціокультурна динаміка розвитку Вінниччини періоду незалежності України (1991–2014 рр.): дис. ... канд. миств.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2015. 277 с.
16. Москвічова Ю.О. Діяльність громадських організацій і творчих спілок Вінниччини періоду незалежності України. *Наук. зап. Вінницьк. держ. пед. ун-ту ім. Михайла Коцюбинського. Серія: Історія*. Вип. 26. 36. наук. пр. / За заг. ред. проф. О.А. Мельничука. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2018, С. 191–196.
17. Москвічова Ю. О. Діяльність осередків творчих мистецьких спілок в соціокультурному просторі сучасної Вінниччини. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицьк. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка* / [ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Вид. дім «Гельветика». 2018, Вип. 21. Т. 2. С. 20–24.
18. Москвічова Ю.О. Особливості соціокультурного розвитку Вінниччини в умовах воєнного стану. *Професійна мистецька освіта: науково-методичні аспекти*: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (26–27 лют. 2025 р.). Комунальний заклад вищої освіти Київської облради «Академія мистецтв ім. П. Чубинського». Київ, 2025. С. 449–456.
19. Обласна програма сприяння розвитку громадянського суспільства у Вінницькій області на 2012–2015 роки. URL: <https://www.vin.gov.ua/invest/oblasni-prohramy>
20. Офіційний веб-сайт Головного управління статистики у Вінницькій області. URL: <http://www.vn.ukrstat.gov.ua>
21. Офіційний сайт Хабу «Місто змістів». URL: <https://mistozmistiv.vn.ua/>
22. Семьоркіна О. Громадські формування як інститути громадянського суспільства. *Юридичний вісник України*. 2011. № 13 (821). С. 13.
23. Тищенко Ю. А., Литвиненко О. М. та ін. Стан розвитку громадянського суспільства в Україні: шлях протягом 30-ти років та ключові аспекти 2021 року. *Аналітична доп.* Київ: НІСД, 2021. 112 с.
24. Хаб «Місто змістів» – вінницька платформа для розвитку міста. URL: <https://decentralization.ua/news/12063>.
25. Pietrzyk-Reeves D. Rethinking Theoretical Approaches to Civil Society in Central and Eastern Europe: Toward a Dynamic Approach. *East European Politics and Societies and Cultures*. 2022. Volume 36 Number 4. 1335–1354. <https://doi.org/10.1177/08883254221081037>
26. Stepanenko V., & Stewart S. 'Who, if not us?': civic activism and defence in wartime Ukraine. *Innovation: The European Journal of Social Science Research*, 2025. 38 (1). P. 152–168. <https://doi.org/10.1080/13511610.2025.2467214>.
27. Zarembo K., Martin E. Civil society and sense of community in Ukraine: from dormancy to action. *European Societies*, 2024. 26 (2), P. 203–229. doi: <https://doi.org/10.1080/14616696.2023.2185652>.

References:

1. Vinnychchyna v umovakh povnomasshtabnoho vtornhennia: robota politychnykh partii ta orhaniv mistsevoho

- samovriaduvannia. (2024). [Vinnytsia region under full-scale invasion: the work of political parties and local government bodies.] URL: <https://www.oporaua.org/viyna/vinnichchina-v-umovah-povnomasshtabnogo-vtorgnennya-robotapolitichnih-partiy-ta-organiv-miscevogo-samovryaduvannya-25237> [In Ukrainian].
2. Halchak S.D. Kraieznavchy rukh na Vinnychchyni v umovakh nezalezhnosti Ukrainy [The local history movement in Vinnytsia region in the context of Ukraine's independence]. *Kraieznavstvo*, 2005. № 1/4, 58–65 [In Ukrainian].
3. Didur L. 35 rokiv tvorchoho shliakhu vinnytskoi oblasnoi orhanizatsii natsionalnoi spilky khudozhnykiv Ukrainy. [35 years of creative work by the Vinnytsia regional organization of the National Union of Artists of Ukraine]. *Vinnytskyi krai*, 2011. 2. P. 122–131 [In Ukrainian].
4. Zhurenok T. V. Pravovyi status ta vydy hromadskykh obiednan. [Legal status and types of public associations]. *Forum prava*, 2012. 4. P. 356–361 [In Ukrainian].
5. Zhurunova T. 35 rokiv Vinnytskii oblasnoi orhanizatsii natsionalnoi spilky khudozhnykiv Ukrainy. [35 years of the Vinnytsia Regional Organization of the National Union of Artists of Ukraine]. *Vinnytskyi vernisazh. Seriya «Krasa Ukrainy Podillia»*, 2010. 96 p. [In Ukrainian].
6. Zakon Ukrainy «Pro obiednannia hromadian» (1992) [Law of Ukraine «On Associations of Citizens»], 34, st. 504 [In Ukrainian].
7. Zakon Ukrainy «Pro profesiinykh tvorchykh pratsivnykiv ta tvorchy spilky» (1997). № 554/97-VR: z podalshymy zminamy i dopovnenniamy. [Law of Ukraine «On Professional Creative Workers and Creative Unions» No. 554/97-VR: with subsequent amendments and additions]. *Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy*, 52. st. 312 [In Ukrainian].
8. Zakon Ukrainy «Pro hromadski obiednannia». [Law of Ukraine «On Public Associations»]. Kyiv : Ofitsiinyi visnyk Ukrainy, 2012. 30, st. 1097 [In Ukrainian].
9. Ivaniuk M. I. Rozbudova instytutiv hromadianskoho suspilstva u Zakhidnomu rehioni Ukrainy periodu nezalezhnosti. [Development of civil society institutions in the western region of Ukraine during the period of independence]. Lviv, 2013. 102 [In Ukrainian].
10. Kolodii A. F. Na shliakhu do hromadianskoho suspilstva. [On the Road to Civil Society]. *Teoretychni zasady ta sotsiokulturni peredumovy demokratychnoi transformatsii v Ukraini*. Lviv : Chervona kalyna, 2002. 276 p. [In Ukrainian].
11. Kravchuk V. M. Deiaki pidkhody do klasyfikatsii hromadskykh orhanizatsii v Ukraini. [Some approaches to the classification of public organizations in Ukraine]. *Vybory ta demokratiia*. 2007. № 1 (11). P. 48–53 [In Ukrainian].
12. Lahun Yu. V. Oblasne kraieznavche tovarystvo «Podillia» : zavdannia ta perspektyvy diialnosti. [Podillia Regional Local History Society: tasks and prospects for future activities] *Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Kraieznavstvo v systemi rozvytku dukhovnosti i kultury rehionu»*. Vinnytsia, 2008. P. 33–35 [In Ukrainian].
13. Morozova N. Kraieznavchyi forum na Vinnychchyni : novi pidkhody ta zdobutky. [Local history forum in Vinnytsia region: new approaches and achievements]. *Kraieznavstvo*, 2012. 4. P. 177–183 [In Ukrainian].
14. Morozova N. Vykylyky i mozhlyvosti rozvytku sfery kultury ta sotsialnoi zghurtovanosti Vinnytskoi oblasti. Analitychnyi zvit. [Challenges and opportunities for the development of culture and social cohesion in Vinnytsia region. Analytical report]. 2023. URL: https://decentralization.ua/uploads/library/file/939/Culture_Social_Cohesion_Report_Vinnytsia_pblast.pdf [In Ukrainian].
15. Moskvichova Yu. O. Sotsiokulturna dynamika rozvytku Vinnychchyny periodu nezalezhnosti Ukrainy (1991–2014 rr.). [Sociocultural dynamics of Vinnytsia region development during Ukraine's independence (1991–2014)] : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 26.00.01. Ivano-Frankivsk, 2015. 277 p. [In Ukrainian].
16. Moskvichova Yu. O. Diialnist hromadskykh orhanizatsii i tvorchykh spilok Vinnychchyny periodu nezalezhnosti Ukrainy. [Activities of public organizations and creative unions in Vinnytsia region during the period of Ukraine's independence]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Seriya: Istoriia – Scientific Papers of the Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University. Series History*, 2018. 26. P. 191–196 [In Ukrainian].
17. Moskvichova Yu. O. Diialnist osередkiv tvorchykh mystetskykh spilok v sotsiokulturnomu prostori suchasnoi Vinnychchyny. [The activities of creative art unions in the socio-cultural space of modern Vinnytsia region]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka – Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers*, 2018. 21, Vol. 2, 20–24 [In Ukrainian].
18. Moskvichova Yu. O. Osoblyvosti sotsiokulturnoho rozvytku Vinnychchyny v umovakh voiennoho stanu. [Features of the sociocultural development of Vinnytsia region under martial law]. *Profesiina mystetska osvita: nauково-metodychni aspekty: materialy V Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii. Komunalnyi zaklad vyshchoi osvity Kyivskoi oblasnoi rady «Akademiia mystetstv imeni Pavla Chubynskoho»*. Kyiv, 2025. P. 449–456 [In Ukrainian].
19. Oblasna prohrama spriannia rozvytku hromadianskoho suspilstva u Vinnytskii oblasti na 2012–2015 roky [Regional program for promoting civil society development in Vinnytsia region for 2012–2015]. URL: <https://www.vin.gov.ua/invest/oblasni-prohramy> [In Ukrainian].
20. Ofitsiinyi veb-sait Holovnoho upravlinnia statystyky u Vinnytskii oblasti. [Official website of the Main Statistical Office in Vinnytsia Region]. URL: <http://www.vn.ukrstat.gov.ua> [In Ukrainian].
21. Ofitsiinyi sait Khabu «Misto zmistiv». [Official website of the City of Meanings Hub]. URL: <https://mistozmistiv.vn.ua/> [In Ukrainian].
22. Semorkina O. Hromadski formuvannia yak instytuty hromadianskoho suspilstva. [Public associations as

institutions of civil society]. *Yurydychnyi visnyk Ukrainy*, 2011. 13 (821). 13 p. [In Ukrainian].

23. Tyshchenko Yu. A., Lytvynenko O. M. ta in. Stan rozvytku hromadianskoho suspilstva v Ukraini: shliakh protiahom 30-ty rokiv ta kliuchovi aspekty 2021 roku. [The state of civil society development in Ukraine: 30 years of progress and key aspects of 2021]. Analitychna dopovid. Kyiv, 2021. 112 p. [In Ukrainian].

24. Khab «Misto zmistiv» – vinnytska platforma dlia rozvytku mista [The City of Meanings Hub is a Vinnytsia platform for urban development]. URL: <https://decentralization.ua/news/12063> [In Ukrainian].

25. Pietrzyk-Reeves D. Rethinking Theoretical Approaches to Civil Society in Central and Eastern Europe: Toward a Dynamic Approach. *East European Politics and Societies and Cultures*. Volume, 2022. 36 Number 4. P. 1335–1354. <https://doi.org/10.1177/08883254221081037> [in English].

26. Stepanenko, V., & Stewart, S. (2025). ‘Who, if not us?’: civic activism and defence in wartime *Ukraine*. *Innovation: The European Journal of Social Science Research*, 2025. 38 (1). P. 152–168. <https://doi.org/10.1080/13511610.2025.2467214> [in English].

27. Zarembo K., Martin E. Civil society and sense of community in Ukraine: from dormancy to action. *European Societies*, 2024. 26 (2). P. 203–229. doi: <https://doi.org/10.1080/14616696.2023.2185652> [in English].

UDC 061.2:008(477.44)(09)

**CIVIL SOCIETY INSTITUTIONS IN VINNYTSIA REGION :
HISTORICAL DYNAMICS AND DEVELOPMENT PROSPECTS**

The purpose of the article is to trace the dynamics of the public organizations (POs) development in Vinnytsia region during Ukraine's independence, determine their contribution to the cultural and artistic development of the region, assess the impact of socio-political transformations (Ukraine's independence, the events of 2014 and 2022) on the organizations' activities, and outline the prospects for their further growth as civil society institutions (CSIs). The research was conducted on the basis of historical-theoretical, analytical, and empirical approaches, including source analysis, statistics, content analysis, and comparative analysis. A systematic approach was used to comprehensively assess the role of CSIs and creative unions in the development of regional culture and civil society. The methodology provides a comprehensive understanding of the historical and contemporary processes of the organizations' functioning and determines the prospects for their further evolution. Scientific novelty. The article analyzes the transformation of the POs' activities in Vinnytsia region from the 1990s to the present. The development patterns of regional CSIs, their impact on the cultural and artistic environment, and social consolidation have been established. Tendencies in the development of creative industries and youth initiatives have been identified, and the prospects for their contribution to strengthening civil society and the region's cultural identity have been defined. Conclusions. Modern CSIs and creative unions in Vinnytsia region perform a dual function: they ensure the advancement of the artistic environment and shape an active civil society. The events of 2014 and 2022 significantly changed the direction of the organizations' activities: the cultural and artistic vector was supplemented by volunteer and humanitarian work, international cooperation, and an emphasis on preserving cultural identity during the war. Vinnytsia region became one of the centers for supporting refugees and implementing interregional cultural projects. The key challenges include combining cultural and social missions, finding stable funding, and developing partnership models for interaction with state institutions.

Key words: public organizations, creative unions, Vinnytsia region, civil society institutions.

Матеріал надійшов до редакції 24.10.2025
Отримано після доопрацювання 26.11.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

СЕРГІЙ ВИТКАЛОВ – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
sergiy_vsv@ukr.net

Serhii VYTKALOV – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne
Volodymyr VYTKALOV – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies
Rivne State Humanitarian University, Rivne

ВОЛОДИМИР ВИТКАЛОВ – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>
volodumur_vitkalov@ukr.net

РОЗДІЛ XVIII. МИКОЛА ФЕДОРИШИН ТА РЕВІТАЛІЗАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ РЕГІОНУ

Виявляються основні параметри організаційно-культурної, зокрема й громадської діяльності випускника кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету Миколи Федоришина, який різнобічно виявляє себе у регіональному культурному дискурсі у якості керівника різноманітних складових культурної інфраструктури Рівненщини, організатора культурно-мистецьких проєктів народознавчого спрямування, фахівця-консультанта низки помітних міжнародних заходів святково-обрядового напрямку, а також бере активну участь в окремих видавничих проєктах. Наголошується на його громадській (міжнародній) діяльності, в результаті якої окреслилися нові виміри сприйняття культурного простору регіону, зміст якої можна сформулювати як можливі напрями регіональної культурної політики. Висловлено низку пропозицій як стосовно зміни організаційної діяльності творчих Спілок, так і підвищення їх ролі в сучасному соціумі.

Ключові слова: Микола Федоришин, культурний простір, Західне Полісся, регіональна практика, фестивальний рух, організаційно-методична діяльність, національна ідентичність, культурна спадщина, творча Спілка, менеджмент.

Актуальність проблеми. Сучасний стан культурно-мистецького життя регіонів країни вимагає різноманітних підходів до його вивчення. Адже зміна ціннісних параметрів цього життя, викликана євроінтеграційними процесами України, глобалізаційними чинниками та війною, як і його інформатизація, подають досить цікаві варіанти не лише в його тематичному (змістовному) ряді, але й презентації наявної інформації. І в цьому плані пошукова та науково-публіцистична діяльність місцевих краєзнавців стає важливим сегментом розширення інформації про ту чи іншу локацію, насичує культурний простір країни новими його сегментами. Йдеться про тих, що ставлять за мету власної творчої самореалізації розробку «річних циклів» функціонування національної етносистеми.

Серед місцевих організаторів та дослідників культурного простору і, частково, також публіциста, згадаємо й Миколу Васильовича Федоришина, якому Рівненщина завдячує активізацією святково-обрядової практики, а саме – відновленням, від середини 90-х років, фестивально-конкурсного руху в особі новорічно-різдвяного циклу «Коляда», поряд із міжнародним фестивалем музичної автентики «Древлянські джерела», організатором якого стало музичне училище, що стимулювали повернення місцевого населення до специфічних форм проведення вільного часу, базованих на регіональному святково-обрядовому комплексі.

Саме він стимулював приїзд до регіону чималої кількості майже унікальних фольклорно-етнографічних колективів із багатьох областей України та далекого зарубіжжя, пожвавив експедиційну, дослідницьку та й концертну діяльність фольклорно-етнографічних гуртів низки територіальних локацій, змусив по-новому поглянути на регіональну культурну спадщину та все те, що з нею пов'язано, спричинивши наукове осмислення й обговорення цієї проблематики в середовищі фахівців, ЗМІ та місцевого населення. Принаймні, за останні довоєнні 10-15 років регіональний фольклорно-етнографічний напрям (рух) пережив справді творче піднесення, помітне і в розмаїтих структурах позашкільної освіти: Паладі дітей та молоді з його низкою етнографічних структур («Веснянка», «Весняночка»), регіональних ДМШ, багатьох районах Рівненщини в особі чималої кількості наявних там фольклорних гуртів; художніх школах чи школах мистецтв регіону, змістом діяльності яких також стала подальша розробка етнокультурного сегмента, втіленого у виставковій практиці. Відреагував низкою оригінальних фольклорних гуртів на цей процес й Інститут культури та, згодом, Інститут

мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету («Горина», «Маланка», «Джерело»).

Інформаційна (в основному джерельна) база цієї розвідки достатньо строката і складається переважно з приватних бесід із Миколою Васильовичем, спогляданням за системою його організаційної діяльності, перегляду його публіцистичних чи наукових праць, численних інформаційних буклетів про фестивалі чи конференції ним проведені, їх звітність, а також контент-аналіз регіональної періодици [5] стосовно організованих ним народознавчих заходів та відгуків на них, зокрема й відтворених у його магістерському дослідженні [10], спілкуванні під час проведення науково-практичних конференцій, його зустрічей зі здобувачами вищої освіти кафедри, круглих столів із нагоди ювілеїв відомих представників сфери та екскурсійних поїздок авторів цього матеріалу зі здобувачами вищої освіти до КЗ «Культурно-археологічний центр «Пересопниця»», який М. Федоришин очолював понад 8 років, а також відгуків про його організаційно-культурну діяльність у періодиці чи спогадів його найближчих колег із галузі культури та науково-педагогічних працівників РДГУ, в якому він здобув повну вищу освіту за спеціальністю 034 «Культурологія», й рецензій на окремі його книги, опубліковані у наукових збірниках кафедри [6], редакторами яких є автори цього матеріалу.

Сюди можна віднести й окремі монографічні видання одного з авторів [3], в яких відтворено етапи становлення Рівненського державного інституту культури, а згодом – і гуманітарного університету, зокрема й кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, серед матеріалів яких чимало уваги приділяється розкриттю особливостей становлення згаданих навчальних закладів у західноукраїнському регіоні; наводиться інформація про культурне середовище, в якому формувалися їх випускники, подано дані про їх творче становлення та зростання тощо. Доповнюють усе це підсумкові інформаційні матеріали Міністерства культури та інформаційної політики України (2017 р.), в яких чи не вперше окреслено Концепцію подальшого розвитку галузі [13] у новітню добу, за якими можна спрогнозувати можливий її результат, які частково побудовані на місцевому експерименті стосовно клубної мережі, результат якого ліг в основу згаданої Концепції.

До наявного інформаційного ряду (джерельної бази) віднесемо й біографічну довідку¹ та окремі довідкові матеріали, надані М. Федоришиним авторам цієї розвідки [8], в яких відтворено основні етапи його творчої біографії, на підставі якої й здійснено спробу історико-культурної інтерпретації його професійної, організаційно-культурної, зокрема й видавничої діяльності. До цього ж напряму можна віднести й інформаційний показник, підготовлений М. Федоришиним останнім часом [22], зміст якого дає загальне уявлення про обсяг опублікованого та його тематичний «вигляд». Адже в ньому розміщено, з відповідним бібліографічним описом, широкоаспектний візуальний ряд авторських буклетів та публікацій загалом про установи культури, художні колективи, фестивальний рух, замкову мережу, персоналії місцевих літераторів та народних умільців, пісні (зокрема й обжинкові) та обрядодії, зібрані та ним записані, колядки і шедривки Рівненщини, занотовані В. Ковальчуком та упорядковані М. Федоришиним, «Нові назви вулиць» – довідник до 710-річчя міста, матеріали низки міжнародних науково-практичних конференцій, проведених у рамках міжнародного фестивалю «Коляда» ним організованого, чимало туристичних (рекламних) буклетів рівня «Гоща туристична», «Гощанський парк» (2004 р., 12 с.), а також суспільно-спрямованих «Сухівецькі схрони Бей Зота» (2005 р., 48 с.) (художника Ніла Хасевича часів українського руху опору у II світовій війні) (2004-2005 рр.); туристичні маршрути: «Поле Берестецької битви 1651 р.» (2007 р.) та ін. Це – його специфічна реакція на події, до яких він був безпосередньо причетним як популяризатор упродовж перебування на низці посад у галузі.

Цікавими в Показчику є й згадки про збірки документів та статей (які, як інформація про локальні події, згодом зникнуть із культурного обігу) з нагоди 10-річчя творчого об'єднання «Коляда» (2005 р., 20 с.); 90-річчя від часу заснування «Просвіти» на Рівненщині – «Державотворці» (2007 р., 234 с.), власна «музейна» п'єса «Великий задум княгині Заславської» (2016 р., 20 с.). Окремо відзначимо й укладену ним збірку «Пересопницьке Євангеліє від Матвія» (Дрогобич, 2017 р., 220 с.), а також власний біографічний довідник «Родове коріння» (2021 р., 20 с.), який нагадує романтизовану розгорнуту біографію; біобібліографічний довідник «Дослідження та популяризація Пересопниці» (2021 р.), в якому відтворено форми й напрями популяризації цього культурно-археологічного заповідника.

Є в його творчому активі й помітні, як для краєзнавця, історичні розвідки, зміст яких, сподіваємося, згодом становитиме важливе підґрунтя для подальшого їх вивчення: «Історія Білівського городища: краєзнавчий нарис», 2021 р., Т. I. 72 с. та Т. 2. 40 с., іл.; «Сухівці. Історія». Книга перша (2022 р., 160 с., іл.), «Культура Пересопниці княжої доби» (2022 р., 178 с., іл.), «Історія Замкової гори в Глинську» (2024 р., 36 с.), «Історія Хотинського городища» (2025 р., 48 с.), «Історія городища у Грушвиці» (2025 р., 20 с., іл.), «Рівне: фольклорна столиця України» (2022 р., 160 с.), а також краєзнавчі нариси: «Олексій Заворотній» (2023 р., 60 с.), «Розвідник» (2024 р., 32 с., іл.); «Спадщина Пересопниці заради безпеки»: статті, наукові розвідки, виступи, доповіді, лекції, публічна та «жива» історія (2025 р., 284 с., іл.) і ін., за змістом яких помітна не лише інтенсивність його дослідницької праці, але й напрями бачення регіональної культурної практики. А головне – намагання вписати власну сторінку в загальний контекст національної історії.

Поза сумнівом, провідна мета останніх декількох історико-краєзнавчих розвідок передбачає привернення уваги до більш глибокого дослідження цих локацій, а також популяризацію регіону у просторі

культурної практики країни загалом. Перегляд їх змісту актуалізує й питання про формування (склад) регіональних археологічних експедицій, в яких обов'язково має бути історик-краєзнавець, мистецтвознавець чи культуролог, позаяк чимало знайдених у процесі їх проведення артефактів можуть ігноруватися фахівцями-археологами як не суттєві знахідки, виходячи з методології організації їх (археологічного) наукового пошуку.

Це (підготовка довідника), до речі, ще одна якісна характеристика регіональних краєзнавців, змістом якої є оприлюднення якомога повнішої інформаційної бази про власну видавничу діяльність із метою привернення до неї уваги фахівців інших галузей. Такі покажчики мають В. Войтович, Б. Столярчук, Р. Дзвінка та ін., окремі з них професійно упорядковані КЗ «Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека» РОР. Однак опублікованого аналітичного матеріалу про, власне, М. Федоришина нині обмаль, що й зумовило підготовку цього тексту.

Метою даної розвідки є формування обрисів регіонального краєзнавця – Миколи Федоришина, виходячи з наявних в авторів «тактико-технічних характеристик» об'єкта дослідження.

Завдання дослідження: виявити історіографію та джерельну базу наукового пошуку;

- розкрити основні етапи організаційно-культурної діяльності М. Федоришина та з'ясувати найбільш вагомі здобутки на кожному з них;

- розглянути особливості публікаційної практики місцевих краєзнавців та М. Федоришина зокрема і охарактеризувати найбільш помітні з них;

- виявити кореляційну залежність його фахової освіти та особливості соціальної активності і прослідкувати цей «тандем» із подальшою практичною діяльністю;

Методологія наукового пошуку базується на використанні групи загальнонаукових методів пізнання, серед яких домінуючими є методи історичної реконструкції, біографічний, контент-аналіз сучасної періодики і джерел та культурологічний, на підставі застосування яких стало можливим виявити ретроспективний зміст основних напрямів культурно-мистецького та організаційно-методичного напрямів діяльності Миколи Федоришина.

Предмет дослідження – культурно-мистецьке середовище, в якому розгортаються зазначені види діяльності, яку тією чи іншою мірою організовує М. Федоришин, та основний їх зміст.

Об'єкт наукового пошуку – Микола Федоришин у контексті наявних форм його організаційно-культурної діяльності в регіоні та за його межами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Маючи достатньо строкату біографію, основні віхи якої засвідчують складний шлях пошуку власних, найбільш оптимальних форм творчої самореалізації, Микола Федоришин найбільш розлого виявив себе у просторі народної культури, популяризації її основних напрямів та компонентів. Утім, починаючи формування його творчого портрету, слід зробити декілька застережень.

Нинішніх організаторів культурного простору регіону старшого покоління, на відміну від молодішої генерації випускників кафедри івент-індустрії, культурології та музесзнавства гуманітарного університету (як й інституту культури), що й заповнюють цю нішу, і які майже відразу по завершенню навчання у ЗВО знайшли себе у сфері *державного управління* (С. Величанська, О. Губанов, В. Філінюк), *культурній творчості*, зокрема управлінській (на посадах керівників обласних установ культури чи їх відділів (Ю.Глеба, Г. Терещук-Остапчук, Е. Стеценко, В. Обрусник), а також О. Волошина, М. Винарчик, Е. Зайцева, Ю. Калюх, Г. Мосійчук, В. Солощук), чи *організації івентів*, сформувавши доволіно цей перелік (О. Цапук-Ткач, Т. Диня, В. Музичко, Б. Гайдиш, І. Ашніна, М. Толочик, У. Кушнірук, Ю. Михайлова (Кравчик), В. Титуса, О. Прилуцька, Т. Гомон), *журналістиці* (Ю. Бондарчук, М. Фоменко, В. Гордич, К. Белаш, Б. Вальд), *науково-педагогічній діяльності* (К. Дубіч, В. Юник, Т. Забута, Л. Галуха, М. Процик, Т. Шумик-Черніговець та ін.), або паралельно реалізують декілька напрямів (Т. Капінос, О. Морозова, Т. Підцерковна, О. Прилуцька) [3] і міцно опанували цю лакуну та займаються лише нею, характеризує широке сальдо спроб працевлаштування, яке, можливо, було потрібно їм для власного самоствердження, пошуку певних порівняльних оцінок чи сподівань. Тим більше, що такі «фахові стрибки» тривають, як правило, не більше року і не дуже, здавалося б, допомагають для розширення професіонального реноме, позаяк полярно різні переміщення професіями не дають можливості сконцентруватися на стабільній лінії професіонального руху та створенні відповідного культурного середовища і сформувати сталі творчі контакти. І Микола Федоришин це підтверджує повною мірою.

Адже розпочавши свій професіональний шлях у сфері робітничих професій, характерних для початку кар'єри молодих людей минулої епохи, яку він романтично описав в одній зі своїх книг [16] (судноскладальник Миколаївського заводу «Океан», 1977-1978 рр.), військової служби (1978-1980 рр.), він неодноразово повертався до цієї сфери, вже маючи певні управлінські здобутки у галузі культури. До прикладу, після роботи в сільському клубі с. Іскра (нині Новожуків) Радухівської сільської ради Рівненського району (1981-1983 рр.), навчання на кафедрі культурології Рівненського державного інституту культури за спеціальністю «Організатор-методист культурно-освітньої роботи» (1981-1986 рр.) й виконання обов'язків директора Рівненського районного краєзнавчого музею (1983-1987 рр.), він переходить до Дубнівського ливарного заводу на посаду різальника металу (1987-1988 рр.), а по завершенню «здобуття» річного досвіду фахівця з різки цього металу, з вересня 1988 по жовтень 1992 року працює на посаді начальника

відділу культури Рівненського райвиконкому [8]. І ця «маятникова» міграція по фаховій управлінській драбинці продовжується й надалі: завершивши виконання обов'язків навчальника відділу культури вже Рівненського міськвиконкому (1992-1995 рр.), він переходить на посаду головного адміністратора обласного театру ляльок (1995-1996 рр.), де займається організацією гастрольної діяльності творчого складу акторів з усе тим же річним терміном організаційно-творчої самореалізації вже в іншій сфері, фактично не маючи сталих і розгалужених зв'язків серед фахівців дитячого театру регіону.

Частково це пояснюється ним самим як лише активною громадською діяльністю, що паралельно з професійною тривала до кінця 90-х років і надавала можливість ширше ознайомитися з управлінською сферою, та й нині залишається в його творчому пріоритеті, результати та розголос якої й стимулюють різноманітні кадрові пропозиції [6], а надто [9].

А далі на нього чекає мало престижна в новітній час, однак – знову ж таки керівна посада – директора Художньо-виробничого комбінату Національної Спілки художників України (Рівне, 1996-1998 рр.) (через який «пройшли» фактично усі регіональні митці образотворення радянської доби, долучаючись до урізноманітнення художньої палітри країни чи регіону, зважаючи на власну творчу обдарованість та соціальну активність), після невеличкої каденції в якому він знову переміщується на не дуже близьку за вже, здавалося б, сформованими у нього творчими уподобаннями та фаховими компетенціями, посаду начальника відділу інноваційних проектів міжнародного економіко-гуманітарного університету ім. С. Дем'янчука з тією ж річною «закономірністю» перебування у керівному кріслі (1998-1999 рр.) [8]. Нагадаємо, принагідно, що на цій посаді активно реалізовувалося чимало й інших фахівців зі сфери культури, зокрема – Р. Алексіук. Може саме тому Рівненський міжнародний економіко-гуманітарний університет ім. С. Дем'янчука так міцно утримується «на плаву» у складний нинішній час, позаяк у центр познавчальної власної діяльності ставить культуротворчу самореалізацію молоді, яка й надає їй перевагу серед інших ЗВО?!

І якщо на вище перерахованих посадах він, на думку авторів, не має особливого розголосу як творча особистість чи то виходячи з обсягу виконуваних ним там завдань, браку яскравих професійних компетенцій на той час для тієї сфери, чи може сама посада не передбачала відповідних організаційних злетів (та й регіональна періодика про його кадрові переміщення також мовчить), то наступна «кар'єрна зупинка» М. Федоришина стала, здається, зірковою в його організаційно-культурній сходінці, принаймні, її він зберігає упродовж багатьох наступних років у своєму творчому активі, постійно експлуатуючи лише за певних обставин.

Із 2003 року обіймає ним же створену посаду директора культурологічного об'єднання «Коляда» [8], на якій він, поза сумнівом, презентував себе як помітного знавця регіональних фольклорних звичаїв та здійснив чимало справді оригінальних заходів, позиціонуючи наше місто як важливу культурну локацію функціонування новорічно-різдвяного святково-обрядового комплексу. І саме за цією посадою він асоціюється чимало наступних років як професійний менеджер галузі. Адже значний відтинок часу поспіль м. Рівне та окремі його територіальні локації перетворювалися на унікальний сегмент майже призабутої у такому поважному міжнародному представництві (контексті) новорічно-різдвяної концертної феєрії. Микола Васильович надає цьому вектору святково-обрядового комплексу нового дихання.

Саме тоді, під впливом фестивального руху на Рівненщині розгорнулися оригінальні народознавчі фольклорні експедиції. І «Веснянка» та її творчий «супутник» – дитяча «Весняночка» на чолі з В. Ковальчуком із місцевого ПДМу здійснили безліч цікавих фольклорних записів у районах області, частково упорядкованих і М. Федоришиним та втілили їх згодом на місцевій чи «гастрольній» сценах у вигляді спеціальних художніх програм. Подібні польові записи організовувалися і в інституті мистецтв РДГУ (Н. Яремко-Супрун, Б. Яремко, Р. Цапун, Р. Дзвінка, Л. Гапон, Сергій та Людмила Вострікови, маючи яскравий досвід подібної організації, започаткований свого часу їх керівником – В. Павлюком), багатьох фольклорно-етнографічних гуртах регіону, стимульованих традиційними річними звітами КЗ «Рівненський ОЦНТ» РОР, не кажучи вже про приїзд на ці фестивальні заходи чималої кількості художніх колективів із декількох країн далекого зарубіжжя. Саме у той час у регіоні записано й низку відео-програм, експонованих на центральному телебаченні, проведено декілька помітних науково-практичних конференцій, на яких обговорено не лише стан функціонування народної культурної практики в цій локації та й Україні загалом, але й виявлено провідні тенденції та проблеми розвитку даного вектора народної культури, організовано широкі міжрегіональні заходи з демонстрацією основних фольклорно-етнографічних форм не лише в різних районах міста, але й на професійному музичному його майданчику – Залі органної та камерної музики обласної філармонії. Згадаємо, до прикладу, низку культурологічних заходів під загальною назвою «Коляда з Тетяною Ціхоцькою» (Луцьк), що чи не вперше об'єднала регіональних народознавців на одній сцені, стимулювавши зміну погляду на потенціал народної культури Західного Полісся.

І хоча зазначена вище посада, повертаючись до М. Федоришина, залишалася, так би мовити, ситуативною, тобто її основні параметри розгорталися лише в час настання новорічно-різдвяного циклу зимових свят, зберігалася в його актуальному «репертуарі» чи порт-фоліо майже увесь час перебування в просторі регіональної культури (продовжувався пошук спонсорів, співпраця з художніми колективами, рекламна кампанія, міжгалузева комунікація тощо).

У 2003-2005 навчальних роках він, розширюючи межі власного позиціонування в галузі, здобуває освітньо-кваліфікаційний ступінь «Магістр» за спеціальністю 8.02.01.01 «Культурологія» на кафедрі культурології РДГУ. Це навчання сприяло, скоріше за все, упорядкуванню його знань, підведення під них відповідного теоретичного підґрунтя, позаяк практичного досвіду у нього було вже чимало. І по завершенню навчання його кваліфікаційне дослідження [10], провідною метою якого став розгляд особливостей організації фестивального руху у регіоні на прикладі колядних традицій, було високо оцінено Державною екзаменаційною комісією, в резолюції якої йому рекомендовано поглибити творче самовдосконалення в аспірантурі. Однак цю пропозицію він реалізував лише у 2010-2013 роках, завершивши навчання у Східноєвропейському національному університеті ім. Лесі Українки (Луцьк). Правда, проблематика наукового пошуку була вже іншою – «Феномен Пересопниці у культурно-історичному дискурсі» [8], позаяк на той час він знаходився вже на посаді директора КЗ «Культурно-археологічний центр «Пересопниця»» і мав інше бачення дослідження культурного простору та його напрямів, а головне – оригінальний джерельний матеріал. На жаль, і в першому, і в другому випадках опрацьований, чи, принаймні, зібраний джерельний текст так і не набув форми завершеної дисертаційної праці, хоча відповідні навички, поза сумнівом, сформувалися і втілювалися в різноспрямованій публікаційній його активності.

Незважаючи на подальші переміщення кар'єрними сходинками (у 2005-2007 рр. він виконує обов'язки заступника / начальника відділу охорони культурної спадщини Управління культури та туризму Рівненської облдержадміністрації; а в 2007-2011 роках, збагатившись, треба думати, практичним досвідом перебування на цій посаді, створює навіть власне ПП «Інститут досліджень культурної спадщини» [7], де обіймає посаду директора, активно підтримуючи та поглиблюючи громадську думку стосовно її збереження й популяризації. І в цьому напрямі також має помітний успіх. Тому цілком природно, що з серпня 2011 по липень 2018 року, враховуючи його попередні громадські ініціативи і предметні результати стосовно створення музею археологічних пам'яток у Пересопниці та відкриття пам'ятного знаку на честь української Першокниги тощо [16], він виконує обов'язки директора у згаданому вже неодноразово і щойно збудованому музейному комплексі «Пересопниця» як філії КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР, який швидко (23.12.2011 р.), за його ж ініціативи, набуває самостійного статусу вже в особі КЗ «Культурно-археологічний центр «Пересопниця»» обласної ради, тим більше, що і до його відкриття та, власне, й становлення, він також був причетним повною мірою [9].

Це стало цілком виваженим кроком й обласної влади, позаяк у результаті цих дій в області з'явився ще один оригінальний музейний комплекс, що активізував власний культурно-археологічний пошук і, зважаючи на самостійну організаційно-дослідницьку діяльність, що розгорталася вже поза межами впливу КЗ «РОКМ», створював певну конкуренцію з КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР. До того ж, туди (в Пересопницю) була передана й частина історичних експонатів, що більше відповідали профілю нової установи.

При цьому потрібно пам'ятати, що початок будь-якої нової справи завжди складає певну проблему, оскільки на керівника лягає безліч організаційних питань, починаючи від узгодження штатної номенклатури, матеріально-технічної бази і завершуючи розробкою основних параметрів чи концепції розвитку майбутньої життєдіяльності установи. Тим більше, що подібних закладів у регіоні не було. Однак це не становило особливих складностей і Центр розпочав функціонування й нині успішно працює у просторі регіональної та й вітчизняної культури, розширюючи власні межі не лише археологічною, науково-дослідною, експозиційно-виставковою чи будь-якою іншою діяльністю, притаманною подібним установам, які сформував свого часу М. Федоришин, але й завжди активно долучається до основних складових регіонального туристичного сегменту. Це повною мірою підтверджує й статистика відвідувань установи [15] та розголос її діяльності у регіоні.

Поза сумнівом, така розмаїта професійна біографія, лише частина якої відтворена на сторінках цієї книги, не могла не накласти свій відбиток на форми його подальшого позиціонування у культурному просторі, тим більше, що всі вищеперелічені попередні посади передбачали іманентно широке спілкування з керівниками чи співробітниками культурологічних або дотичних до сфери його уподобань фахівців, ознайомлення з новими формами діяльності та їх результатом, проблемах чи тенденціях розвитку конкретних організаційних структур і, таким чином, поступово залучали його у широке культурне середовище іншого, більш високого рівня презентації.

Це певною мірою й призвело до того, що нова посада керівника помітної обласної установи (Літературно-меморіальний музей Уласа Самчука), куди запрошено М. Федоришина (2021 р.) по завершенню його чергової керівної каденції на посаді директора «КЗ «КАЦ «Пересопниця»», й стала концентрацією творчого досвіду та подальшому поширенню інформації не лише про конкретну особу (У. Самчука), її ролі у культурному середовищі нашого міста та й світової літератури загалом, але й поглибила чи структурувала питання функціонування регіональної культурної спадщини, проблемах її збереження у формі оцифрування та подальшої популяризації [6].

Підсумовуючи розгляд кар'єрної еволюції М. Федоришина, пояснення якій він надає сам у згаданих уже книгах [8] чи [16], можна відзначити, що зі всього вище наведеного обширу керівних посад, які він посідав

упродовж значного періоду свого фахового життя у галузі, найбільш ефективною, на думку авторів, та й виходячи з контент-аналізу регіональної періодики, громадської думки тощо, залишалася його організаційно-культурна діяльність на посадах директора КЗ «КАЦ «Пересопниця» та керівника творчого об'єднання «Коляда», на яких він справді виявив себе як професійний менеджер, здатний акумулювати синергію всіх зацікавлених осіб та спрямовувати її у відповідне русло. Саме там він яскраво проявив себе і як професійний організатор із пошуку та запрошень численних художніх (фольклорних) груп до Рівного, перетворив їх виступи на справжнє свято для місцевих жителів та гостей, переконливо продемонстрував потужний потенціал культурної спадщини регіонів (художні строї, народну говірку, святко-обрядовий календар, традиційний гуртовий спів, регіональну кухню та безліч іншого), як і широку міжкультурну комунікацію та необхідність її всіляко досліджувати й популяризувати; актуалізував потенційні можливості вітчизняного святково-обрядового комплексу. І у такий спосіб підвів під ці заходи відповідну теоретико-методологічну базу, що залишається важливим чинником національної самоідентифікації українців. У той же час, потрібно відзначити, що провести подібні масштабні культурологічні заходи можна лише перебуваючи на певній керівній посаді, оскільки для такої організації потрібен відповідний кадровий резерв та важелі впливу на нього.

Розгортаючи зазначене питання у зворотній ретроспективі, тобто аналізуючи змістовну складову результатів попередньо проведеної роботи М. Федоришиним, а відтак – і переміщення його кар'єрними сходинками, наголосимо, що у цьому напрямі ним реалізовано оригінальні культурно-мистецькі проекти різного контенту та розголосу. Зокрема у Рівному упродовж 1995-2018 років організовано міжнародний Слов'янський фольклорний фестиваль «Коляда», заручившись для цього належною фінансовою (грантовою) підтримкою. Подібні фестивальні заходи проводилися ним також у Львові та Луцьку (2000 р.), Житомирі (2001 р.), Києві (2004 р.), Пересопниці (2012-2018 рр.) і неодноразово ставали предметом наукового студіювання та осмислення на сторінках всеукраїнської періодики, управлінських культурологічних структур, ЗВО, стимулювавши не лише зміну культурної ситуації міста, але й запровадження низки спеціальних курсів до освітніх програм відповідних спеціальностей у мережі ЗВО, ЗОШ, системі підвищення кваліфікації працівників культури чи освіти регіону. Остання, до речі, також стала важливим сегментом обговорення в соціумі, позаяк значна кількість художніх гуртків у Західно-Поліському етнорегіоні є, як відомо, фольклорно-етнографічними.

У цьому ряду «зимових» народознавчих заходів можна згадати й регіональне народне фольклорне свято «Водохреща», організоване його творчою групою на майдані В. Короленка упродовж 1993-2005 років; обласний дитячий конкурс «Миколайки» (2006-2008 рр., м. Рівне); II Всеукраїнський пісенний фестиваль «Повстанські ночі» (з 1997 р. у м. Рівне) тощо, час (кількість років) проведення яких також викликає повагу до організатора.

Усі ці заходи мали помітний громадський розголос, зважаючи на становлення нової культурної парадигми країни і відчутно вплинули на зміну святкової чи загалом культурної ситуації у місті, сприяли його подальшій національній самоідентифікації [8], розширили число учасників з інших країн. Додали вони й відповідних творчих бонусів М. Федоришину до рейтингу його популярності у галузі. Наголосимо, що авторське бачення цих подій та їх проблемний ряд переконливо відтворене ним у ювілейній збірці «Що може громадське?: Творче об'єднання «Коляда»: 30 років минуло» (2025 р., 110 с., іл.).

На обласному рівні його здобутки були також не менш вагомими, утім їх тематична спрямованість стала вже іншою і пов'язувалася з професійною самореалізацією Миколи Федоришина як переважно громадського діяча. Йдеться, зокрема, про ініціативу встановлення пам'ятного Знаку українській Першокнизі – «Пересопницькому Євангелію» у с. Пересопниця Рівненського району (1989 р.). Там же, на хвилі загального національно-культурного піднесення, за його участі започатковано групою активістів й щорічне всеукраїнське свято духовності та культури (22 травня), що стало своєрідним епіцентром не лише для громадськості України, підвищення її політичної культури, але й стимулювання дитячої літературної творчості загалом, на роки визначивши місце Рівненщини у культурному просторі країни.

Нагадаємо, що у 2008 році М. Федоришиним, зважаючи на попередній управлінський досвід, створено проєкт музейного комплексу, який згодом ним же презентувався на сторінках всеукраїнської газети «Голос Просвіти», а також у формі окремої доповіді на науковому зібранні в НаУ «Острозька академія» та під час завершення ним стажування з групою представників-управлінців від Рівненщини у США за програмою «Громадські зв'язки» на тему «Збереження історичного та соціального середовища міст» (м. Вустер, 2009 р.) [9, с. 24-27].

Через три роки цю ідею, після численних обговорень та узгоджень, а також зважаючи на наближення ювілейної дати всеукраїнського масштабу (450-річчя від часу появи Української Першокниги), було матеріалізовано у формі згаданого вище Пересопницького музейного комплексу, куди нині входять Археологічний музей, музей Пересопницького Євангелія та скансен – музей просто неба «Княже місто XI-XIII століть», створивши привабливі умови для туристичної сфери Рівненщини, а з іншого боку – актуалізуючи кадровий чинник для цієї установи. Утім, й останнє питання поступово ним було успішно розв'язано, перетворивши невеличке західноукраїнське село на Рівненщині у помітний організаційно-культурний і туристичний центр.

Він (М. Федоришин) став й першим автором-організатором експозицій Археологічного музею та Музею Пересопницького Євангелія, наявних і сьогодні у структурі КЗ «Культурно-археологічний центр «Пересопниця»» РОР [9]. Тим більше, що алгоритм зібрання ним подібних артефактів у попередню

добу на цій території був збереженим. Ця практика згодом утілюється навіть в окремих виданнях (2021, 2025 рр.), поява яких й стимулювалася цими пошуками.

Підкреслимо, що відкриття зазначеного музейного комплексу (серпень 2011 р.) перетворилося у справжнє свято й православної духовної музики, проведене у рамках триденного Міжнародного фестивалю «Блага вість Пересопниці», відповідальним за який став керівник рівненської хорової капели «Воскресіння» та директор місцевого музичного училища О. Тарасенко [1], за організаційної підтримки Міністерства культури України, Управління культури та туризму облдержадміністрації й КЗ «Рівненський ОЦНТ» РОР. У результаті напередодні свята – здійснено концертне турне 9 відомих колективів-учасників з України (Київ, Луцьк, Рівненщина) та далекого зарубіжжя (Ниш, Сербія; Тамбов, рф) районами області, а підсумковий концерт відбувся в Органній залі обласної філармонії та, власне, згодом на території новоствореного музейно-археологічного комплексу.

Усе це мало помітний розголос і в Україні, підтверджений низкою публікацій у регіональній та всеукраїнській періодиці та інших ЗМІ, зокрема й авторів цієї розвідки. А успішне проведення згаданого концерту, як і загалом соціокультурних заходів, спрямованих на відкриття такого Центру, стимулювало запрошення організатора названої вище концертної програми, О. Тарасенка, на посаду директора КЗ «Рівненська філармонія» Рівненської облради.

До інших його (М. Федоришина) помітних громадських ініціатив, реалізованих у різний час, можна віднести й матеріалізовану ідею стосовно встановлення пам'ятника отаману УНР Володимиру Оскілку (с. Хотинь, 1992 р.), пам'ятного знака українському художнику доби визвольних змагань, пов'язаному з УПА – Нілу Хасевичу у селі Сухівці (Рівненщина, 1992 р.) на місці загибелі останнього, автором розробки якого був ще один рівненський краєзнавець і художник Валерій Войтович, що певний час виконував обов'язки викладача-сумісника кафедри культурології РДГУ.

Серед інших, не менш оригінальних заходів, що стимулювали сплеск інтересу до регіональної культурної спадщини народознавчого спрямування, організатором яких був у той час Микола Федоришин, – Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва ім. Костя Місевича (м. Дубно, 2004 р.), до проведення якого став причетним ще один випускник кафедри культурології РДГУ, однокурсник М. Федоришина у магістратурі, нинішній співробітник відділу охорони культурної спадщини Управління культури та туризму Рівненської облдержадміністрації, бандурист Назар Волошук. Саме тоді в області започатковано й низку заходів, спрямованих на популяризацію культурної спадщини доби Козаччини (масового опанування танцю «Гопак», до популяризації якого долучився й Голова Рівненської облдержадміністрації В. Червоний, політичний та громадсько-культурний портрет у світлинах якого також підготував М. Федоришин у 2008 р.). Інакше кажучи, ці заходи продемонстрували належні його (М. Федоришина) організаційні компетенції у справі об'єднання місцевої художньої інтелігенції навколо конкретної ідеї.

І завершується це коло ним же організованих народознавчих заходів початку нового тисячоліття Всеукраїнським «зеленим» поліським фестивалем «Труйца то усьо Куста» (м. Сарни, 2004 р.) [8]. Поза сумнівом, що все це вимагало відповідних практичних навичок, розширення технологічних засобів організації подібних культурних програм, фінансування, широкого кола модераторів, формування певних меседжів тощо. Вплинуло все це й на творче реноме організатора.

Тож й наступні його підвищення кваліфікації та творчі здобутки пов'язувалися, як правило, з народознавчим сегментом; із ним він став відомим і за межами України, часто перебуваючи з регіональними фольклорними гуртами у Польщі чи інших країнах близького та далекого зарубіжжя (Білорусія, Північна Македонія). Завдячуючи ефективності організації цієї діяльності, він успішно виконував обов'язки консультанта Спільноти українців Підляшшя (Польща, 1992 – по т. ч.), а також долучався до виконання аналогічних функцій у Спільноті фольклористів Білорусі (1996-2002 рр.). Серед інших помітних організаційних здобутків того часу – членство в СІООФ (міжнародній раді з проведення фольклорних фестивалів та традиційного мистецтва при ЮНЕСКО, 1997-2009 рр.) та виконання консультаційних функцій у Спільноті українців Польщі (Ольштинський та Мазурський відділи, 1997-2007 рр.), якісно позиціонуючи Україну у просторі сучасної народно-культурної (фольклорної) практики та залишаючись важливим сегментом її культурної дипломатії.

Про це свідчить й низка різноманітних подяк (нагород) від Міністерства культури і туризму України, Рівненської обласної ради, Рівненської та Луцької міських рад, Спільноти українців Підляшшя (Польща), багатьох державних і громадських установ та організацій, а також медаль «Будівничий України» від Всеукраїнського товариства «Просвіта» тощо. Він – неодноразовий лауреат регіональних краєзнавчих премій «За відродження Волині» (1995 р.), просвітянської ім. Григорія Чубая (2023 р.) тощо. Та й державне почесне звання «Заслужений працівник культури України» можна також віднести до цього ряду [8].

До речі, саме вище наведене (активна громадська діяльність – авт.) стимулювало чи змушувало його постійно звертатися й до розмаїтих напрямів неформальної освіти, за допомогою яких здобувався відповідний професійний досвід, потрібний у певний історичний період чи конкретній локації. Достатньо, у підтвердження, навести перелік її форм: Державна (нині – Національна) академія керівних кадрів культури і мистецтв (1990 р., у групі начальників міськ/районних відділів культури); міжнародний фонд

Counterpart International – курс із написання грантових проектів (Київ, здобувач грантів міжнародного фонду «Відродження», 1997-2001 рр.); за програмою розвитку мережі NGO у Західній Україні здійснив навчання з демократичного лідерства для NGO (Львів, 1998 р.). Цей ряд продовжує й низка інших форм: Український мистецький форум за програмою «Культура регіональної взаємодії» (Київ, 2000 р.); Навчальний центр україно-американського співробітництва, м. Львів, форум «Європейський вибір України» (2003 р.); USAID. Програма «Громадські зв'язки» за темою «Збереження історичного та соціального середовища міст» (м. Вустер, США), згадана вже на сторінках цього тексту тощо [8].

Працюючи на різних посадах, Микола Федоришин й надалі не полишає занять громадською діяльністю, в якій вбачає, здається, основний сенс життя та форму творчої самореалізації й кар'єрного зростання. І в цьому плані складно відділити професійну та, власне, його громадську діяльність, яка стає його другою професією. У підтвердження можна назвати основні її вектори, найбільш помітними з яких, на його ж думку [6], є місцевий, всеукраїнський і міжнародний рівні, на кожному з яких йому вдалося досягти певних успіхів та здобути так необхідний управлінський досвід. І якщо на всеукраїнському рівні, як він сам себе позиціонує [8], це виявляється у виконанні ним обов'язків члена обласних організацій національних творчих Спілок, зокрема краєзнавців, товариства «Просвіта» ім. Т. Шевченка (з 1989 р.), музичної Спілки (!?) та члена обласної організації національної Спілки журналістів (із 2006 р.), виконання обов'язків в яких реалізується в його дописах переважно у місцевій періодиці (понад 100 публікацій), то у двох наступних він позиціонується більш предметно і розлого.

Так, із 2010 року він виконував обов'язки заступника Голови Рівненської обласної організації Національної Спілки краєзнавців України; у 2005-2009 рр. – Голова Правління, а з 2009 року – член Правління обласної організації «Просвіта». З 1995 року по теперішній час, як уже наголошувалося, – Голова Правління Рівненської міської організації «Творче об'єднання «Коляда»», де він чи не найяскравіше виявив себе як фахівець із народознавчої проблематики і менеджер та позиціонував наше місто як важливий осередок збереження і функціонування новорічно-різдвяного святково-обрядового комплексу. Адже чимало років поспіль Рівне та окремі його територіальні чи регіональні локації перетворювалися на справді унікальний сегмент уже майже забутої новорічно-різдвяної феєрії [2].

Маючи відповідні компетенції у сфері громадської міжнародної діяльності, М. Федоришин активно їх використовує й у власній організаційній практиці. У підтвердження достатньо згадати розробку й реалізацію навчальної семиденної програми та семінару-тренінгу «Збереження культурної спадщини засобами музеєфікації або благоустрою», проведену для фахівців зі східних областей України за підтримки фінансового гранту Посольства Великої Британії в Україні (2016 р., Пересопниця), а також аналогічного заходу для фахівців ОТГ Рівненської області за ініціатииви та фінансової підтримки Центру місцевого самоврядування РВП (2018 р.) [8]. Та й сам факт отримання грантової фінансової підтримки – це також важливий знаковий показник для регіонального організатора, характеристика його технологічних можливостей та цілеспрямованості, зважаючи на процедуру здобуття нині міжнародних грантів.

Хоча й в історико-краєзнавчій сфері його здобутки також більш ніж переконливі. До цього додамо і його участь у 45 міжнародних, всеукраїнських та регіональних конференціях, предметом виступів на яких стала регіональна культурна спадщина, а також безпосередню організацію ним 11 міжнародних науково-практичних заходів у Рівному (1995-2000 рр.) та Пересопниці (2012-2017 рр.), які й проводилися за результатами згаданих вище фестивальних імпрез (нині це має назву «форум»), актуалізуючи народознавчу проблематику на теоретико-прикладному вимірі та активізуючи регіональну періодику у висвітленні їх результату.

У загальний контекст його творчого позиціонування можна долучити й вихід друком різних за обсягом та змістовною вартістю 12 книг, 10 брошур та 32 наукових статей [8], що, як для регіонального краєзнавця, також є вагомим показником його соціальної активності та фахової компетентності. Їх тематичні напрями достатньо широкі. Це, як наголошує сам М. Федоришин: прикладна культурологія, музеєзнавство, археологія, фольклористика, краєзнавство та пам'яткознавство [8].

У структурі розгляду його соціальної активності можна додати, згадавши малоефективні нині, утім такі, що теж свого часу виконували певні організаційні функції і сприяли консолідації місцевого населення, посади, на яких він перебував певний час. Йдеться, зокрема, про Громадську раду при Управлінні охорони навколишнього середовища (2005-2010 рр.) чи Раду з питань духовності та культури облдержадміністрації (2005-2006 рр.). Ще у двох майже аналогічних громадських осередках він виконував обов'язки Голови: науково-методична рада з питань охорони культурної спадщини при Управлінні культури та туризму облдержадміністрації (2006-2007 рр.) та громадська організація «Асоціація музейних діячів Великої Волині» (2018 р. – по т. ч.), які нині, здається, існують номінально, незалежно від того, хто їх очолює чи входить до складу, позаяк суспільство вже перенасичено різноманітними громадськими структурами, ефективність діяльності яких є незначною через не зовсім чітко визначену мету та завдання їх створення, брак креативних осіб у складі президії, здатних сформувати оригінальну програму практичних дій, адже запрошення до складу відбувається не на широкому попередньому обговоренні кандидатур з урахуванням їх творчих та організаційних здобутків, а на запрошенні тих, хто, як правило, «був під рукою», а також

хронічний брак коштів для налагодження ефективного самостійного функціонування та не вмінні ці кошти віднайти (заробити) [8]. Хоча остання структура стала важливим центром друку низки книг М. Федоришина, пов'язаних із розробкою ним культурно-археологічної та пам'яткознавчої проблематики.

Позиціонуючи себе істориком, культурологом та краєзнавцем із достатньо широким культурно-освітнім наміром, він намагається надати інформації, якою володіє, певних предметних форм. Тож у його активі є чимало публіцистичних розвідок про окремі пам'ятки чи організаційні структури Рівненщини, публікацією яких він намагається розширити інформаційний простір регіону. У підтвердження можна згадати історичні нариси про Пересопницю («Пересопницька Русь», 2001 р.; «Пересопницька Першокнига», 2005 р.; «Історія монастиря у Пересопниці», 2016 р., «Монастир у Пересопниці. Дивовижна мандрівка крізь туман», 2017-2021 рр. та ін.).

Сюди додамо й власні публікації про окремі місцеві артефакти, в яких відтворено його бачення регіональних пам'яток, їх роль у ціннісному ряді регіональних археологічних колекцій. Користуються попитом у гостей регіону, а надто – на окремих виставках-презентаціях під загальною назвою «Українське село запрошує» (регіональний «зелений» туризм у рамках всеукраїнських культурних проєктів, до організації яких долучено чимало різноманітних культурних структур, зокрема й Український культурний фонд) й декілька укладених ним музейних путівників, цікавих гостям регіону, зокрема й нинішнім вимушено переміщеним особам.

Утім, найбільш цінним, на думку авторів, є його своєрідний літопис – Культурно-археологічного центру «Пересопниця», книга – «Музейний комплекс у Пересопниці. 10 років минуло» (2021 р.), керівником якого він працював понад 8 років (Принагідно відзначимо, як безпосередні організатори низки екскурсійних поїздок зі здобувачами вищої освіти та науково-педагогічними працівниками гуманітарного університету до цього Центру та один із рецензентів цієї праці, що посада керівника-популяризатора найбільше відповідала покликанню Миколи Васильовича і саме на ній він максимально повно презентував і Центр, і його експедиційну, пошукову та популяризаторську діяльність, викликаючи чималий інтерес у студентської молоді та й відвідувачів загалом. Адже нині організовувати пошукову, тобто науково-дослідницьку (археологічну) діяльність в умовах невеличкого українського села, для якого не лише кадровий, але й будь-який інших напрям діяльності є проблемним, надзвичайно складно!).

Добре ілюстрована оригінальним візуальним фоторядом, насичена історичною конкретикою, зокрема й стосовно підстав чи передумов заснування цього Центру, перших активістів, спроб відродити інтерес до регіональної історії на початку новітньої доби становлення республіки, а також спроб та форм реалізації національної доктрини наприкінці радянської Перебудови і виявлення ролі громадськості регіону у цьому процесі, книга складає помітний внесок у вивчення історії формування згаданого осередку та культурного середовища регіону [8]. В ній зібрана інформація про відомих (і не дуже нині) митців та громадських діячів, що стояли у витоків заснування цього архітектурного ансамблю, створеного з нагоди 450-річчя української Першокниги, літопис майже щоденного буття Центру, в якому (літописі – авт.) чимало уваги приділяється опису популяризаторської діяльності, що згодом, поза сумнівом, ляже в основу його писемної історії, а саме: друку періодичного буклету Центру, туристичного Путівника (2013 р.), ювілейного журналу «Культурно-археологічний центр «Пересопниця» – 5 років» (2016 р.), подовжуваних серійних збірників «Археологічні зошити в Пересопниці» – 7 випусків (збірник статей учасників наукових археологічних симпозіумів «Літописні міста давньоруської держави», «Розвиток ремесел у давньоруському місті XI-XIII ст.» і ін., від 2013 р.) та «Рукописна книга в Пересопниці» – 2 випуски (за результатами наукових симпозіумів одноіменної назви, 2013-2014 рр.) тощо.

Сюди можна додати й науково-популярні праці самого Миколи Федоришина, частково згадані вже в цій розвідці: «Пересопницька Русь» (2011 р., 54 с.), «Пересопниця літописна XII-XIV ст.» (2013 р., 28 с.), «Історія монастиря у Пересопниці», а також «Тарас Шевченко та Пересопницьке Євангеліє», «Пересопницьке Євангеліє від Матвія» (2017 р., 220 с.), «Літературні зустрічі над Стублою». Вип. 1 [9, 88 с.] чи [23] та ін. Вони цікаві також тим, що відтворюють перші кроки становлення нової структури, які, як правило, забуваються, або оминаються на початку становлення будь-якої справи як типові або не значні, чи технічні, утім без яких історія становлення Центру буде не повною. І ця інформаційна мозаїка також є потрібною, адже дає відповідний рівень бачення культурної локалістики, акцентуючи увагу на, власне, специфічних моментах, пов'язаних із життєдіяльністю конкретної особи чи культурних платформах, на підставі яких відбуваються зустрічі місцевих літераторів.

Окремо в цьому ряду стоїть його краєзнавче видання «Історія Білівського городища» [18], предметом уваги якого є «вперше висвітлена історія зниклого міста ранньої доби Нового часу – Білгорода (XVI століття)».... «Залишки цього міста, – підкреслює автор, – збережені нині у вигляді городища, що знаходиться поблизу с. Білів Рівненського району області». «Рівненська Ісландія» – так називають численні туристи цю мальовничу місцевість.

Як зазначає в його передмові автор, «окреслена територія у майбутньому може отримати музейний статус «Археопарк містечка Білгорода XVI-XVII століть» [18, с. 5]. Та й факт присутності на її презентації у Літературному музеї Уласа Самчука (м. Рівне) представників Інституту історії НАН

України (А. Блануц, Д. Ващук, 17.06.2025 р.) також свідчить про відповідну її фахову інформативність та цінність цього питання для національної історії.

Завершує підсумковий ряд публікацій М. Федоришина популярний нарис [16] під промовистою назвою – «Амбасадор культури». Т. 1. 1992-2000 рр. (2024 р., 124 с.), запланований до випуску у декількох томах, що є, виходячи зі змісту опублікованого першого тому, романтизованою біографією самого краєзнавця, добре ілюстрованою та презентованою крізь призму його багаторічної і якісної організаційно-культурної діяльності, в змісті якої відтворено безліч подробиць зі сфери громадської діяльності Миколи Васильовича та стану функціонування художньої творчості, а головне – галузі.

Усі ці видання, природно, різні за рівнем викладу матеріалу, глибиною його розробки та інших сегментів, притаманних науково-публіцистичному дослідженню, однак їх характерною ознакою є щире бажання автора зберегти в пам'яті соціуму регіональну історико-культурну спадщину і постійно її популяризувати й примножувати. Та й колекція Біблії понад 100 мовами світу, зібрана М. Федоришиним за час роботи на посаді керівника цього Центру, – це майже унікальний організаційний прецедент у регіональній культурній практиці. Нагадаємо, що, здійснені у рамках всеукраїнського проекту «Малі міста – великі враження», ці заходи якісно позиціонували й Рівненщину у системі культурної діяльності регіону та й країни загалом [13, с. 10-11].

Утім, головним надзавданням у цьому процесі (тобто створенні Культурно-археологічного Центру «Пересопниця») стало те, що, врешті-решт в області було сформовано спеціалізований археологічно-дослідницький центр широкого формату дії, закладено підвалини систематизованої археологічної діяльності, упорядковано та класифіковано зібраний і критично осмислений віднайдений локальний матеріал (адже розкопки на цій території ведуться чимало років), приведено його у відповідну систему, на підставі якої стали можливими подальші дослідження і розширення таким чином інформації про потенціал регіональної культурної практики, її ролі у вивченні історії духовності України. На Рівненщині, як відомо, ще зберігаються рештки потужної колись замкової мережі, у просторі якої свого часу розгорталося яскраве політико-ідеологічне й культурно-мистецьке життя. Та й українська Першокнига могла з'явитися тут лише на підставі глибокого та розмаїтого у міжрегіональних та міжнародних зв'язках культурного середовища, основні параметри якого концентрувалися у майже згорнутих нині через політичні непорозуміння чи перенесення акцентів на інші соціальні виміри та війну, осередках духовності Великої Волині, монастирях Острожчини, Дубенщини, Миляновичів тощо. Відтак і духовне підґрунтя заснування Острозької академії в останній третині XVI століття стає більш чіткішим.

Потрібно віддати належне й органам державної влади, зокрема тодішньому Голові Рівненської облдержадміністрації Василю Михайловичу Берташу та його команді однодумців, громадським структурам та не байдужим громадянам, представники яких зрозуміли саму ідею створення Центру і всіляко підтримували її реалізацію, матеріалізувавши її у відповідну організаційну форму, час від часу поповнюючи її фонди майже унікальними артефактами (В. Берташ) [9, с. 31], що набула ознак сакральності. Позаяк сакральне «традиційно відігравало роль своєрідного епіцентру культурного розвитку соціуму, в якому генерувалися смисли, норми і цінності, формувалися світоглядні засади – способи взаємодії з природним середовищем та орієнтації людини в сакральному просторі, символічні форми співвіднесення з абсолютним виміром життя, критерії розрізнення реального і нереального, істинного і хибного, добра і зла, прекрасного і потворного тощо» [9, с. 7]. Тож й реалізовану ідею (стосовно створення цього Центру) можна розглядати як «...важливий соціокультурний феномен, що визначає розвиток суспільства, систему його регулятивних норм і цінностей» [9, с. 7].

Підсумовуючи характеристику організаційно-культурного профілю М. Федоришина, який спробував себе, здається, в усіх можливих напрямках (і, відповідно, посадах) у галузі, не можна не згадати форм його активності, пов'язаних із міжнародною співпрацею. Йдеться, зокрема про специфічний комплекс впливу на інокультурне середовище, здійснений ним упродовж багатьох років відповідно до укладених Угод про партнерство, у тому числі:

- культурний обмін художніми колективами України і низки європейських країн;
- участь окремих виконавців та художніх колективів України й Рівненщини у тому числі, у різноманітних конкурсах та фестивалях (Австрія, Молдова, Північна Македонія, Греція);
- виконання функцій співорганізатора міжнародних культурно-мистецьких проєктів, проведених спільно з Центром анімації культури в Білостоці Підляського воєводства (Польща): Програма Сусідства і Партнерства TACIS – Польща-Білорусь-Україна, найвідомішими заходами з яких стали міжнародний фестиваль музики, мистецтва та фольклору «Підляська октава культур» (2007-2011 рр.); міжнародний фестиваль духової музики «Парад у Палаці Браніцьких» (2007-2008 рр.), а також міжнародний фестиваль мажореток, чірлідерок і тамбурмайорок (2008 р.) тощо;
- у рамках цієї ж Програми (INTERREEG III TACIS CBC) ним стимульована та організована участь рівненських музикантів у міжнародному духовому оркестрі (2007 р.), марш-Парад та концерт міжнародного (Україна-Польща-Естонія-Білорусь) духового оркестру «Версалінка» з мажоретками на святкуванні Дня державної незалежності України 24 серпня 2008 року у м. Рівне. Серед інших напрямів

реалізації цієї ж міжнародної культурної Програми – організація навчальних семінарів у Польщі для дитячого ансамблю «Кралечка» Рівненського МБК із метою опанування учасниками нових мистецьких практик у рамках європейських жанрів, зокрема мажореток і чірлідерок (2007 р.);

- виконання обов'язків координатора діяльності з налагодження міжнародних партнерських відносин між Рівненщиною та Вармінь-Мазурським воєводством республіки Польща (2005 р.), зокрема містами Дубно Рівненської області і Гіжицько республіка Польща (2000 р.);

- він також виконував функції співорганізатора та режисера культурологічних акцій Спільки українців Підляшшя у Польщі (1997-2009 рр.), найбільш відомими з яких стали Фестивалі української культури під загальною назвою «Підляська осінь» (1997-2010 рр.) та Фестивалі народної культури «На Купала, на Івана» (1998-2011 рр.) [8], ведучою художніх програм яких була доцент кафедри культурології РДГУ Н. Шолудько.

Та й ініціатива перетворення Пересопницького музейного центру, як філії обласного краєзнавчого музею, на самодостатній КЗ «Культурно-археологічний центр «Пересопниця» обласної ради – як автономний дослідницько-популяризаторський осередок із значно ширшими функціями і повноваженнями, – це також його ідея, що помітно змістила акценти в напрямках подальшої не лише археологічної (дослідницько-експедиційної), але й соціокультурної чи популяризаторської діяльності в регіоні.

Тобто, громадська діяльність, а всі ці, найбільш помітні результати, наведені вище, і є специфічним його хоббі, яким він займався поза основним місцем роботи, залишається свідченням високої його соціальної активності та громадянської позиції, спрямованості на регіональний культурний простір. Та й саме громадські ініціативи М. Федоришина, В. Войтовича чи Б. Столярчука й інших, подібного спрямування осіб (Елеонора Стеценко, Леонід та Алла Волошуни, Надія Косміаді, Ніна Крока, Олександр Харват, Людмила Супонькіна тощо, про які згадується у наших публікаціях) [3], помітно урізноманітнюючи культурний простір регіону, надали йому відповідного громадянського звучання та духовної привабливості, стали підставою для розгортання культурних і креативних індустрій.

Тож, виходячи з вище наведеного, можна стверджувати, що місцеві краєзнавці вже складають важливий сегмент розробки регіонального культурного простору, оскільки їх діяльність здійснюється поза регламентованими формами, а отже викликає більший інтерес і активність їх самих, як і кожен вид діяльності, що організується у сфері вільного часу, тобто поза межами інституційних форм та базується виключно на інтересі. Однак ця діяльність також потребує відповідної оцінки на місцевому чи державному рівнях!

Стосовно ж «видавничих» паралелей (а кожний помітний краєзнавець регіону, природно, займається й власною публікаційною практикою, організуючи це самотужки, оскільки в регіонах, крім Тернополя та Львова, фактично відсутні видавництва, а діють лише невеличкі друкарні, які й займаються переважно тиражуванням тексту), а відтак і проблем, із ними пов'язаних, у М. Федоришина, Б. Столярчука чи В. Войтовича, розглянутих у наших попередніх розвідках [4], які виникають під час ознайомлення з їх організаційно-культурною та популяризаторською практикою, то вони також майже ідентичні, якщо не брати до уваги інтенсивність цієї роботи у Б. Столярчука та В. Войтовича, зважаючи на їх кількість, обсяг, формат тощо.

Однак цьому також є певне пояснення. Адже, до прикладу, Б. Столярчук відгукується фактично на кожен більш-менш помітну подію в регіоні і позиціюється, виходячи з його публікацій в ньому, як активний популяризатор-публіцист. При цьому потрібно пам'ятати, що Б. Столярчук від початку своєї творчої самореалізації обрав факультет-інститут культури (а згодом – і гуманітарний університет, де питання публікаційної діяльності складає характерну ознаку творчої самореалізації педагога), а також – у різні періоди – ДМШ, та понад 50 років знаходиться в активній їх освітянській площині; певний час виконував обов'язки завідувача кафедри музичного фольклору, сама посада якої вже передбачала активність заняття низкою питань, які не входять навіть до функціональних обов'язків інших, обраних для аналізу особистостей. І за власну не скільки науково-педагогічну, а організаційно-методичну й художню діяльність він кілька років тому здобув атестат професора. Інакше кажучи, дослідницький пошук, як і регіональна публіцистика, становить основний предмет його професійної творчої самореалізації.

Однак, зважаючи на той факт, що значна кількість науково-педагогічних працівників художніх кафедр гуманітарного університету, принаймні, старшого покоління, що мають значний професійний творчий досвід і могли б хоча б якимось чином публікувати власні доробки, не дуже переймається питаннями науково-дослідної чи хоча б популяризаторської діяльності у координатах сучасної вищої школи (що було характерним і для Інституту культури), проблеми оприлюднення результату, як і інші фахові питання стосовно організації наукового пошуку та його інструментарію, а також брак здорової конкуренції у цьому напрямі на факультеті музичного мистецтва та й художньо-педагогічному факультеті і відсутність упродовж багатьох років ефективних форм стимулювання цієї діяльності на рівні вищого навчального закладу, поступово нівелюють значення наукової творчості і призводять до достатньо строкатого її результату, переважно з від'ємним сальдо. Адже брак конкретних комплексних наукових тем та їх активної розробки в освітніх структурах, контролю за їх реалізацією, свідчить про відсутність у науково-педагогічних працівників й власної фахової лакуни, результати розробки якої мають обов'язково відтворюватися й в освітньому просторі, повною мірою залучаючи до цього процесу й здобувачів вищої освіти, навчання для яких перетвориться тоді на зовсім інший сегмент творчої самореалізації – експериментальний. Можна

висловити лише сподівання, що МОН України врешті-решт запровадить у мережі ЗВО цей принцип, тобто введе відповідне ранжування працюючих на науково-педагогічних і педагогічних працівників. Однак, без наявності (розробки) чітких критеріїв оцінки доробку і, відповідно, рівня оплати праці за результат кожного на місцях, а головне – сутності цього впровадження, ситуація так і залишиться лише черговим популістським гаслом. Або призведе до занепаду і першого, і другого сегментів.

Інтенсивність друку та частота оприлюднення тематичного матеріалу у М. Федоришина помітно менші (згадані вище 12 книг та 10 брошур), адже він не позиціонується в культурному просторі регіону як видавець чи публіцист, а лише як культуролог-музеєзнавець, у якого публікаційна діяльність є лише результатом упорядкування чи висвітлення тієї роботи, якою він предметно займається чимало часу, а не сенсом життя, тому й зауважень у цьому плані до нього також не багато. До того ж, Микола Федоришин концентрується переважно на фольклорно-етнографічному сегменті популяризації, втіленому у фестивальному русі, цілком логічно обрамленому дослідницькими елементами у вигляді науково-практичних конференцій із широким залученням професіоналів-практиків й окремих науковців, які цими питаннями переймаються, та пам'яткоохоронній діяльності в аспекті її нематеріальної спадщини (матеріальна – входила до його професіональних обов'язків), пов'язаній і з роботою в КЗ «КАЦ «Пересопниця»» РОР, в якому відбулося його становлення як справді помітного музейного керівника-менеджера. Тому не широкий предмет дослідження звужує й його проблемний ряд та підвищує власну ефективність. До речі, сучасний фестивальний рух, відходячи від радянських культурних стандартів чи стереотипів, усе більше перетворюється на форум, в просторі якого обговорюються актуальні соціокультурні теми та різноманітні художні чи філософські концепції подальшого розвитку народної культури.

А все це вкотре актуалізує питання необхідності створення в регіоні спеціального координаційного центру в особі, до прикладу, згаданої вже Спілки краєзнавців, перепрофілювавши її роботу під реальні запити та потреби практики, чи регіонального теоретико-методичного періодичного видання, яке б цими (консультативними) питаннями переймалося у середовищі краєзнавців, що знаходяться поза межами впливу науково-дослідних структур вищої школи. Оскільки науково-педагогічні працівники регіональної вищої школи фольклорно-етнографічного спрямування, як свідчить наш навіть побіжний аналіз ситуації, цими питаннями не переймаються і особливої допомоги їм надати не можуть. Утім, як свідчить національна історія, у критичні періоди розвитку країни саме представники галузі культури ставали у проводі всіх її змін, окреслюючи і стимулюючи напрям майбутніх трансформацій. При цьому збереження регіональної культурної спадщини, як відомо, введено нині в самодостатній напрям культурної політики держави [13], актуалізований війною.

Однак і тут знову постає традиційне питання, пов'язане з кадровим аспектом. До речі, було б цілком логічним чи потрібним через певний історичний час переглядати сутність діяльності будь-якої організаційної структури, а не лише творчих Спілок на предмет її/їх відповідності запитам сучасної практики, вносити конкретні зміни до цієї структури, або взагалі змінювати напрям її/їх подальшого функціонування, якщо еволюціонують й політико-культурні чи організаційно-економічні координати країни. Це було б конче корисним і для самої Спілки, оскільки понад 30-річний період їх стагнації через відсутність відповідної нормативно-правової бази, у якій би чітко визначалися напрями її/їх діяльності вже у нових суспільних обставинах, надмірна політизація суспільного життя, знищує у цій формі (структурі) бажання щось конкретно робити її представникам, зводячи нанівець саму ідею функціонування творчої організаційної опції, факт потрібності якої в питанні об'єднання небайдужих до етнокультурних проблем осіб регіону нині не викликає сумніву.

Вище наведене ставить на порядок денний й ще одну проблему, на яку нині не спрямовується організаційна діяльність КЗ «Рівненський обласний центр народної творчості» РОР: польовий фольклорний матеріал, що епізодично збирається багатьма учасниками художніх гуртів Рівненщини упродовж десяти років (і М. Федоришина зокрема), а за кількістю фольклорних гуртів Західне Полісся впевнено посідає одне з перших місць в Україні, також залишається переважно в їхніх керівників, використовуючись лише локально, тобто епізодично – для конкретного сценічного виступу в рамках святково-обрядового календаря, чи подію і не концентрується, до прикладу, в КЗ «Рівненський ОЦНТ» РОР чи Інституті дослідів Волині, як філії КЗ «РОКМ» РОР, де є відповідні відділи і де цей матеріал обов'язково мав би бути класифікованим та систематизованим, а згодом – оцифрованим його співробітниками, стимулювавши і їх практичну, популяризаторську подальшу діяльність (Подібне можна стверджувати і стосовно окремих ентузіастів в особі вчителів мережі сільських чи міських ЗЗСО, участь авторів цього матеріалу свого часу в якості наукових керівників секцій Рівненської МАН, як і наукових керівників атестаційних досліджень здобувачів вищої освіти в університеті, це також підтверджує повною мірою). Адже зміна епох обов'язково передбачає й концентрацію матеріалу про культурний сегмент її провідних характеристик не лише для підтримки історичної пам'яті, але й для успадкування цього досвіду та нівелювання можливих помилок у майбутньому. Та й культура повсякдення нині – важливий сегмент наукового студіювання і осмислення, оскільки саме в ній відтворено духовні характеристики і сподівання широкого загалу населення.

Нагадаємо, що чимало років нинішній КЗ «Рівненський ОЦНТ» РОР концентрував у собі

чимало зразків (артефактів) матеріальної культури, закупаючи навіть їх у народних майстрів регіону під спеціально сформовані регіональні програми обласної ради. І саме на цій підставі можна було б компонувати відповідний регіональний «фольклорний» архів, музейний етноцентр чи «народознавчий атлас» (як це вже робилося колишнім випускником, а згодом – доцентом кафедри музичного фольклору інституту культури (та й РДГУ) Ю. Рибак, спочатку – за сумісництвом, а згодом – й перейшовши до штату вже Львівської НМА ім. М. Лисенка) та постійно його опрацьовувати, тобто проводити певні узагальнення, популяризацію чи подальші кореляційні дослідження (заміри) тощо. Адже нині фактично не можна скласти уяву про культурний, зокрема й народознавчий (фольклорно-етнографічний) сегмент Рівненщини від часу заснування його ОЦНТ (Будинку народної творчості зі спеціальним відділом) (1939 р.), втілений у конкретних здобутках її фахівців через їх (матеріалів) відсутність.

Позаяк 60-80-ті роки минулого століття – це зоряний час фіксації цієї проблематики, здійснений безліччю фольклористів із мережі регіональних ЗЗСО, місцевих педінституту та інституту культури (М. Білогубки, І. Корсюка, С. Китової чи М. Лисенка-Дністровського, В. Павлюка, С. Шевчука, Р. Цапун, М. Фенглера, М. Довганича, Б. Дерев'янка, Я. Логвин, З. Сингаївської, Л. Горіної, згаданих уже Н. Яремко-Супрун, Б. Яремка, Т. Васечко, Ф. Васечка, Л. Січкарук, родини Вострікових, О. Степанова, А. Самохвалової, О. Трофимчука тощо), не кажучи вже про потужний спадок польових досліджень, зібраний регіональними фольклористами Дубна, Острога, Сарн, Володимирця, Дубровиці, Рокитного, Радивилова тощо, які концентрувалися навколо районних відділів культури та їх координатора – Рівненського обласного Будинку народної творчості (до 1978 року). Принаймі, інформація про це постійно відтворювалася у щорічних звітах, що надсилалася до Центру (ОБНТ), співробітники якого, після відповідного аналізу і підготовки спеціальних довідок чи фото-відеоматеріалів (до прикладу, лише одна (з трьох в області) самодіяльна кіностудія «Горинь», керівником якої був В. Рябунець, 25 разів поспіль здобувала перемоги у той час на всесоюзних конкурсах не ігрових фільмів, базованих виключно на народознавчому сегменті)² [20, с. 156], компонували опрацьований варіант у формі розгорнутої довідки для республіканського Центру народної творчості і в яких чи не вперше за багато десятиріч років лише спорадичних досліджень (фіксації) втілювалася ідея пошуку етнокоренів західно-поліської спільноти, її екзистенції, поставлена на майже професійну наукову основу. І лише брак професійних науковців-популяризаторів у регіоні 60-80-х років не дав можливості все це належним чином описати та перевести на відповідні наукові напрями у формі монографій чи навчальної літератури (хоча навчальні дисципліни місцевих ЗВО та шкіл і коледжів цим матеріалом були навіть переповнені), або хоча б передати той матеріал до ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, фахівці якого спорадично вивчали етнокультурний сегмент регіону, публікуючи оригінальний матеріал у низці власних часописів, зокрема й «Народна творчість та етнографія» чи «Народна творчість та етнологія» тощо. Робив це згодом й декілька разів один з авторів цієї розвідки, опрацьовуючи наявні фонди КЗ «Рівненський ОЦНТ» РОР (ф. «Рівненський обласний Будинок народної творчості») в державному архіві області (ДАРО) [17] (утім, самих художніх зразків – фольклорних записів в архіві немає взагалі). Та й в інших областях України, зокрема Волинській [14], [21] чи Полтавській подібна практика була поставлена на глибоку професійну основу і має нині високу результативність у формі ґрунтовних публікацій чи дисертацій [19]. І це також важливий сегмент культури повсякдення, так актуальної нині у науковому дискурсі, в якій відтворено основні параметри духовного життя тогочасних місцевих жителів.

Нагадаємо також, що навіть до майже середини 90-х років республіканський Центр народної творчості за керівництва його директора, В. Подкопаєва (перетворений нині в Інститут культурних досліджень НАМ України, що концентрується переважно на обслуговуванні нормативної частини підготовки законодавчих матеріалів культурно-мистецького спрямування для апарату Верховної Ради України), мав надзвичайно потужну інформаційну народознавчу базу, сайти якого нараховували до 7.000 переглядів на добу. При цьому основними «відвідувачами» були представники не лише Європи, а країн Африки, Латинської Америки, Азії тощо. Їхні ж народознавчі гурти й формували перші міжнародні фестивалі народної культури «Древлянські джерела», «Коляда» (Рівне), «Поліське літо з фольклором» (Луцьк) тощо, що виникли у той час у західно-поліському етнорегіоні [3].

До речі, для ще функціонуючої Ради керівників обласних центрів народної творчості України, яку чимало років очолював нинішній заступник директора КЗ «Рівненський ОЦНТ» РОР Ф. Васечко, це ще один конче потрібний аспект організаційно-культурної її діяльності у формі колективної монографії чи багатотомного видання під умовною назвою «Народна творчість України в історичній ретроспективі: регіональні культурні локації» або «Культура повсякдення: регіональний вимір». Адже друк хрестоматії «Традиційно-побутові танці України» (Рівне, 2019. 220 с.), опублікованої за ініціативи КЗ «Рівненський ОЦНТ», що дістала схвальну оцінку народного артиста України М. Вантуха, як і колективної монографії «Декоративно-прикладне мистецтво» (Рівне, 2011. 237 с.), підготовленої за тотожним алгоритмом за участі авторів цього матеріалу, – переконливе підтвердження спроможності подібної практики і корисності концентрації подібного матеріалу в конкретній установі та мережі регіональних (обласних) бібліотек. Та й, до прикладу, на Волині чи Полтавщині при обласних Центрах народної творчості у розмаїтті їх назв зберігаються фольклорні архіви відомих фольклористів (О.

Ошуркевича – у Луцьку). І це дає підстави для проведення подальших кореляційних замірів розвитку народної культури, підготовки дисертаційних чи монографічних досліджень тощо. Та й позиціонування регіону крізь призму фольклорного архіву – це також достатньо приваблива лакуна для туристичної практики в умовах нинішньої глобалізації (глокалізації) чи її креативних індустрій.

Не зовсім зрозуміло, охороною якої спадщини переймаються нинішні фахівці цього Центру, якщо ігнорують цілий пласт регіональної народної культурної (вокально-хорової, інструментальної, театральної чи святково-обрядової тощо у формі безлічі традиційних форм проведення вільного часу) практики?! Невже ж фольклористичні дослідження вказаного вище періоду не належать до її основних параметрів, а інтерес до сопілки-«викрутки», виготовленням якої займалися одиниці (чи, нехай, – десяток осіб), яку останнім часом активно популяризує Центр, перевершує цей інтерес до масової вокально-інструментальної чи театральної творчості десятків тисяч наших громадян у регіоні? Та й, як відомо, чимало років тому негласно сформувалася навіть відповідна «класифікація» областей України за пріоритетним розвитком різних видів народного мистецтва і Рівненщина впевнено посідала провідні позиції саме у фольклорному та вокально-інструментальному й театральному жанрах, свідченням чого стала безліч художніх колективів, відомих й за межами республіки. Утім, це – окрема наукова проблема, яку також потрібно оприлюднювати та популяризувати в контексті формування нинішньої культурної привабливості регіону, як важливого напрямку культурної політики держави – фінансового самозабезпечення.

Нагадаємо, принагідно вкотре, що потужний пласт інформаційно-культурного матеріалу (лише текстових звітів, а не фольклорних нотних чи відео-записів), за яким можна скласти хоча б уяву про творчий, а головне – невичерпний потенціал цієї практики, зберігають фонди Рівненського обласного Будинку народної творчості (нині – КЗ «Рівненський ОЦНТ» РОР), що знаходяться у відповідному відділі (фонді) Державного архіву Рівненської області (ДАРО), до значної частини з яких, як свідчить детальне ознайомлення з ними одного з авторів цього матеріалу, ніхто навіть не торкався [3]. І це була б ще одна цікава дослідницька практика! І тоді б, апіорі, у фахівців відділу фольклору цього ж Центру розширилися творчі контакти з художніми кафедрами регіональних ЗВО, у т. ч. й ВНУ ім. Лесі Українки, мережею сільських ЗЗСО, які також традиційно залучаються до цього процесу, окремими фольклористами, брак (контактів – авт.) яких є свідченням відсутності мотиваційної складової у практичній діяльності, стимулювавши і їхніх науково-педагогічних працівників знайти себе в окреслених етномузикознавчих (чи народознавчих) процесах. Це, поза сумнівом, вплинуло б і на регіональну мережу закладів загальної середньої освіти на, так би мовити, «предметність» її організації, сприяло б ефективній зайнятості її учнів, що вже саме по собі стимулювало б їх зміну ставлення до цієї школи та зняло б низку організаційно-технічних проблем, які нині притаманні мережі ЗЗСО у різних їх кваліфікаційних назвах. І цілком логічно що саме тоді виникли б і оригінальні освітньо-професійні чи освітньо-наукові програми підготовки фахівців й у мережі ЗВО, заземлені на мережу, в основі яких лежав би конкретний народознавчий дослідницький сегмент. Це значною мірою зблизило б ці дві освітні гілки, зробило б їх взаємозалежними чи взаємопотрібними.

Тим більше, що на «фольклорний» напрям низки спеціальностей чи ОПП факультету мистецтв РДГУ чимало років вступають значною мірою вихідці з унікальних західно-поліських етнолокацій, які, як і майже усі сільські діти, зважаючи на переважно ідентифікаційне спрямування місцевої регіональної школи, добре ознайомлені з традиційно-побутовою практикою «свого» регіону і вже готові її досліджувати та поглиблювати, а згодом – там працювати. І це ефективно реалізовувалося в умовах колишнього інституту культури (як і педагогічного інституту також) в умовах виконання ними 30% «державного замовлення для вихідців із сільської місцевості», згадавши для підтвердження етнурти «Горина», «Маланка», «Джерело» тощо з їх широкою польовою фольклорною практикою (зокрема й у педінститутах) та міжнародною концертною діяльністю [3], яка, крім усього іншого, й помітно впливала на консолідацію академічної групи, підвищувала її мотивацію до здобуття освіти. Та й розкритикована цілком справедливо нині за відсутності помітної мотивації (її ж немає на чому формувати) до цілеспрямованої діяльності «Болонська» освітня система з її «вибірковими» дисциплінами тоді б справді «запрацювала» у регіональних ЗВО, адже надавала б добру нагоду професійно орієнтованій молоді (у ЗВО) та фахівцям галузі (у методичних її структурах) ефективно взаємодіяти спільно, сподіваючись на високий конкретний результат. Адже народознавчі процеси – це також надзвичайно складний і багатовекторний процес безперервної духовної еволюції соціуму, втіленої у трансформаційному ряді його організаційних форм. А охорона культурної спадщини – не лише декілька публічних акцій в обласному центрі чи найближчих до нього локальних територіях....

Може саме тоді місцеві фахівці-управлінці української «глибинки» наважилися б спробувати переконати обласних та й міністерських очільників вивести математику, цілком поважну дисципліну «природничого» блоку навчального плану, утім таку, що нічого не додає до духовного виміру майбутніх фахівців із народно-культурної практики, з мультитесту, адже молода людина з художнім складом мислення апіорі погано орієнтується у фізико-математичних проблемах, не бачати доцільності їх долати. До того ж «історичні», «культурно-мистецькі» чи будь-які інші спеціалізовані класи сучасних ЗЗСО, кількість яких катастрофічно зменшується, й спрямовують сучасну молодь на відповідну спеціалізацію.

Та й педагогічний склад «фізико-математичного» напряму сільських ЗЗСО, у різних їх назвах, також, здається, не дуже добре орієнтується в переважній більшості в окресленій проблематиці через малокомплектні класи (групи), а відтак – викладання одним учителем фізики, фізкультури та іноземних мов і ще низки різноспрямованих курсів, як це характерно західноукраїнській сільській «глибинці», не є позитивним і знижує ефективність цієї освіти. Позаяк ставлення до навчальної дисципліни повною мірою залежить від оригінальності та глибини її викладу. А ця оригінальність формується виключно на базі знання предмету викладання, професіоналізму педагога, не залежно від закладу його творчої самореалізації. Тоді як високий фаховий рівень у будь-якій сфері формується на підставі конкуренції, яка обумовлюється в нинішніх умовах фінансовим еквівалентом затраченої енергії для цієї підготовки.

Адже й «всєядність», не залежно від типу навчального закладу – не кращий варіант для формування обрису сучасного фахівця. Тож для цього потрібно змінити лише меседжі стосовно організації культурного простору сучасного села, а згодом – і його матеріально-технічну базу та культурну інфраструктуру. Тоді не потрібно буде запроваджувати «нульовий курс» підготовки для вступників, які не пройшли за конкурсом до ЗВО, ефективність якого також буде нульовою, позаяк не визначено статусу тих, хто буде на ньому навчатися і як це буде врегульовано фінансово та юридично у час війни, а надати можливість на платній основі вступати до ЗВО для навчання на тих освітніх програмах, які ці здобувачі самі ж обрали. При цьому було б цілком логічним та потрібним провести переатестацію й науково-педагогічних працівників на предмет їх відповідності займаній посаді.

Відтак й нинішня тенденція еволюції загальноосвітньої школи виключно до мережі професійного ліцею – не кращий варіант для подальшого національно-ідентифікаційного розвитку України. І саме в процесі реалізації цієї тенденції Україна може втратити чіткі національні орієнтири, позаяк лише фінансова прагматика чи достаток (добробут через виключно робітничі професії широкого загалу) не може закладатися в основу збереження державності. Та й не в професійному ліцеї, при всій повазі до цього напряму професійної підготовки, формується національна складова, тобто ідеологічне підґрунтя освіченості як тих, хто навчає, так і тих, хто там навчається.

І це (увага до власних витоків – авт.) становило б важливу ідентифікаційну ознаку духовного ареалу Рівненщини чи Західного Полісся загалом та й їх методичних структур, які нині поступово втрачають інтерес до галузі і не виконують навіть основних своїх статутних завдань, через загальне індиферентне ставлення до культурного чинника в суспільстві (хоча і тут все це організується достатньо строкато у розрізі етнорегіонів) й браку елементарного контролю за всім тим, що відбувається у методичних службах галузі, покладених на них законодавчою базою чи місцевою розпорядчою документацією та й штатним розписом, урешті-решт. І суспільні катаклізми та війна, під час яких помітно змістилися акценти з духовних сегментів на інші, лише поглибили загальну їх аморфність та безвідповідальність, негативно відбиваючись на патріотичній складовій.

Тому лише підвищення виконавської дисципліни по усій її управлінській вертикалі, фахового рівня працюючих на підставі розробки чітких критеріїв оцінки діяльності наявних там співробітників та їх (критеріїв – авт.) дотримання й відповідної, на цій підставі, диференційованої оплати праці за конкретний результат на належному рівні вже заново сформованих національних пріоритетів, – чи не найважливіша складова успіху нині для галузі та й країни загалом. До речі, тоді й національна ідея, яку вкотре безрезультатно намагаються окреслити народні обранці, стала б зрозумілішою, оскільки заземлювалася б цілком логічно в етнонаціональний культурний ґрунт!

Нагадаємо, принагідно, що й у фольклорному полі під впливом суспільних катаклізмів та війни також відбувається безліч трансформаційних змін, зокрема й стосовно культурного коду нації (див., до прикладу, відповідний матеріал проф. О. Соломоної у цій книзі) і міжкультурна комунікація, окреслена глобалізаційним чинником, їх лише поглиблює, викликаючи її антипод – глокалізацію. І які, поза сумнівом, мають стати предметом відповідного студіювання та критичного осмислення вже в загальному контексті еволюції духовної практики, обумовленої зміною ціннісного ряду більш широкого виміру – європейського чи світового. І це не буде (та й не зможе) робити керівник конкретного фольклорного гурту, чи вчитель у школі, адже в нього завдання (й фахова освіта) зовсім інші. Тож це – невичерпна лакуна для досліджень співробітниками регіональних ОЦНТ, яку б назву вони нині не мали і які б структури не обслуговували, та й ЗВО, що так і не знайшли реальних точок дотику з цими структурами через тотожні проблеми чи тенденції.

Утім, й ці питання також належать до нематеріальної культурної спадщини і вони, поза сумнівом, мають стати предметом подальшого наукового осмислення в більш широкому культурному контексті. Тим більше, що подібні позитивні приклади навіть у регіоні є [14].

А згодом було б цілком доречним перенести висловлені ідеї, критично осмислені як пропозиції й на інші культурні регіони, збагативши їх місцевим (регіональним) сегментом, де окреслені проблеми є майже тотожними, запропонувавши основні аспекти реалізації цього питання згодом у напрями (чи Концепцію) розвитку таких Центрів та й державної культурної політики загалом, яка й має формуватися на підставі врахування регіональних запитів чи наявних там проблем, а не перекладати її основні напрями з іноземних джерел, які не приживуться в українському соціумі через достатньо глибокі розбіжності у формах його

функціонування, зокрема й західноукраїнський традиціоналізм. Тим більше, що нині кількість таких краєзнавців у регіонах помітно зростає, зважаючи на поглиблення націєтворчих процесів та становлення національної ідентичності соціуму, як і фахова їх компетентність та активність, а проблеми збереження культурної спадщини, її популяризація й переведення у цифровий формат лише актуалізуються. Та й самі Центри через власну бездіяльність та невизначеність напрямів (зважаючи на не зовсім вдалий нині (партійний) алгоритм зміни (призначення) керівного складу по усій управлінській вертикалі), поглиблену війною й браком коштів хоча б на підвищення кваліфікації співробітників (ефективність якої буде корелюватися власною установкою на майбутню культурну діяльність) чи міжкультурну комунікацію, під час якої можна було б хоча б обмінятися інформацією про наявний стан справ у галузі, а також зменшення кількісного штату співробітників за напрямками їх функціонування, й надалі залишаються аморфною структурою в галузі, поступово руйнуючи власною бездіяльністю залишки яскравої культурної ініціативи в регіонах.

Відзначимо, що подібними питаннями (концентрацією регіонального фольклорного матеріалу) від часу свого заснування (1979 р.) активно переймаються й науково-педагогічні працівники кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти факультету мистецтв РДГУ, у фондах Лабораторії музичної етнографії якої (від 1997 р.) концентрується понад 20 тис. од. аудіозаписів традиційної вокальної та інструментальної музики, переважна більшість з яких переведена у цифровий формат, що слугує якісним експериментальним матеріалом для здобувачів вищої освіти та й подальшої інтерпретації регіональної культурної практики загалом. Є в її активі також і понад 50 зразків старовинних музичних інструментів і, як зазначають педагоги цієї структури [11], «...вона може претендувати на роль одного з провідних осередків зберігання фольклорних музичних записів із теренів Західної України і, можливо, в цьому поступається лише ЛНМА ім. М. Лисенка. І це при тому, що такий цінний ресурс....функціонує виключно на ентузіазмі та самовідданій праці її співробітників» [12]. Чимало цього матеріалу упорядковано у формі різноманітних нотних збірників, посібників, покажчиків тощо, на підставі яких можлива подальша його обробка та популяризація. Але й це також потребує відповідних організаційно-фінансових зусиль, а головне – небайдужої людини-менеджера для активного просування подібної інформації (ідеї) у науковий простір та формування належного кола однодумців, здатних цю ідею підтримати та реалізувати у подальшому.

Подібне застереження можна віднести й до окремих фахівців кафедр хореографії (А. Самохвалова) та народних інструментів (О. Трофимчук, Ю. Турчин, Л. Горіна), низки НПП випускових кафедр музично-педагогічного факультету за тотожним алгоритмом його організації, розширюючи таким чином загальний фонд народознавчих сегментів у локації. Тож, як бачимо, регіональні народознавці нині складають потужний потенціал не лише стосовно зібрання таких матеріалів, але й являють не менш важливий елемент дослідницької та популяризаторської діяльності, здатної вплинути на зміну напрямів наукового пошуку та форму їх популяризації.

Тобто залишається, як бачимо, зовсім небагато – знайти ще одного лідера (керівника, менеджера, чи краще б сказати українською, – не байдужу до цієї справи людину), для якого подібні питання становили б професійний інтерес, а в даному випадку – хоббі. Тоді й результат був би значно вищим! Адже західноукраїнський етнорегіон готовий для (до) справді національно-культурного відродження його основних культурних доміант, базуючись уже й на широкій інокультурній складовій, здобутій у результаті розлогої міжкультурної комунікації, в процесі якої його представники усвідомили свою національну етнокультурну сутність чи ідентичність. І низка проведених упродовж років міжнародних етнофестивалів це також лише підтвердила. Та й перші літні джазові школи, базовані на національній етно основі, були організовані саме на базі цього факультету у рамках міжнародного фестивалю «Art-jazz» у 2024 році і мали помітний професійний інтерес та продовження.

Інакше кажучи, будь-які нинішні розмови про «життєвий цикл» кожного явища, згортання всіх форм та виявів народної культури в світі як архаїки минулого і в Україні зокрема, й інші подібні балачки в методичних, освітніх чи управлінських структурах галузі будь-якого рівня, свідчать лише про не бажання, а надто не вміння професійно робити власну справу і не здатність значної частини їх співробітників через відсутність фахової освіти, досвіду, а головне – належного контролю за їх діяльністю грамотно відповісти на актуальні виклики сучасності (посилаючись на низьку заробітну плату, не популярність цієї діяльності в суспільстві, імідж установи тощо), які будуть суттєво активізовані чи актуалізовані по завершенні війни.

Висновки. Відтак, головним підсумком цієї розвідки і, власне, формування обрисів творчого портрету Миколи Федоришина в її результаті, є те, що регіональні краєзнавці нині, незважаючи на аморфність функціонування творчої Спілки, відсутність іншого (будь-якого) координуючого центру їхньої роботи, складність презентацій їх творчого доробку в соціумі за браком відповідного алгоритму дії, фінансової підтримки в сегменті проведення народознавчих досліджень, друку нот, звітів тощо, являють потужний осередок та й потенціал стимулювання наукового пошуку, зібраний та критично осмислений матеріал яких може скласти важливу сторінку подальшого дослідження національної історії та культури, принаймні, її нематеріальної духовної спадщини, насичення її новими фактами, розширити межі її сприйняття в європейському чи навіть світовому контексті. Чимало додадуть вони й до вивчення згаданої вже культури повсякдення як відносно нової галузі дослідження. Адже знання

національної історії – це важлива ідентифікаційна ознака людини в будь-якій політичній системі чи країні. І завершення війни також швидко поставить на порядок денний питання наших культурно-освітніх параметрів чи домінант, позаяк й сучасний світ швидко трансформується, змінюючи власний ціннісний ряд, а відтак – і форму уявлення про регіональну культурну (екзистенційну) практику загалом.

Тож й у літературно-меморіальному музеї Уласа Самчука КЗ «РОКМ» РОР, на посаду виконуючого обов'язки завідувача якого й призначено у вересні 2021 року Миколу Федоришина, сподіваюся, також будуть помітні результати в усіх їх вимірах, оскільки напрями та форми пошуку й популяризації історико-культурної спадщини тут майже тотожні, а досвіду роботи у будь-якому форматі у галузі йому не бракує! Та й перші його видання, наведені вище, на цій посаді, обмежуючись лише характеристикою його історико-публіцистичного пошуку та їх інтенсивності, також підтверджують ефективність роботи і в цій структурі, високий рівень його соціальної активності. Підносять вони й Миколу Васильовича як помітного історика-краєзнавця, здатного оригінально, а головне – професійно презентувати Волинь та Рівненщину, зокрема у просторі вітчизняної культури.

До слова, відзначимо, що в цьому ж корпусі дислокується й згаданий вище Інститут дослідів Волині КЗ «РОКМ» РОР!!

P.S. Маючи добру нагоду, підкреслимо, що навіть його діти носять старовинні українські імена (Дзвінка та Яромир). Це, до речі (орієнтація на національно-культурний сегмент – авт.), стосується й ще одного випускника нашої кафедри, відомого регіонального народознавця, фахівця (колекціонера) з народного музичного інструментарію, Андрія Лашука, а точніше – його сина – Богуслава!

Примітки:

1. Усі наведені дані стосовно перебування на посадах, проведені культурно-мистецькі заходи тощо взято з біографічної довідки М. Федоришина, наданої автору у грудні 2024 року [8].

2. Нагадаю назви цих фільмів: «Слідами Мавки», «Продовження легенди», «Щедрий вечір», «В обійсті старого самітника», «Легенди Соколиних гір», «На берегах древлянської ріки» та ін., створені ним ще наприкінці 70-80-х років XX століття. Сюди можна додати й фільми іншого спрямування – «Пересопниця», «Світанок древнього Корця», «Твердиня над Іквою» тощо. Згодом (наприкінці 80-початку 90-х років) ним створено фільми вже нової, соціально загостреної історико-ідеологічної проблематики: «Гурби», «Довга дорога до рідного краю», «Я прагнув волі Україні», «Перевертні», «Німа правда», «Зламане крило» тощо. Інакше кажучи, у 70-початку 90-х років XX століття свій етнорегіон так елегично-піднесено та патріотично не репрезентував, мабуть, жоден митець в країні [20, с. 156-157]. Саме за допомогою його документальних, не ігрових фільмів чимало місцевих жителів та й усіх тих, хто мав нагоду їх переглянути, усвідомлювали глибину і велич Полісся.

3. У представленому матеріалі В. Виткалову належить розробка загальної його концепції, інформаційна база та літературне редагування.

Список використаної літератури:

1. «Блага вість Пересопниці»: І міжнародний фестиваль духовної православної музики: *Програма (тексти всіх вітань, Передмова, упорядкування матеріалу, його наукове редагування – проф. Виткалов В. Г.)*. Рівне : ПП «ДМ», 2011. 16 с.; Виткалов С. В. «Блага вість Пересопниці»: міжнародний фестиваль-конкурс на Рівненщині. Рівне-експрес. 2011. 25 серп. С. 4; Виткалов С. В., Виткалов В. Г. Український митець у просторі сучасної культури: Олександр Тарасенко. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 4 (49). Київ : НМАУ, 2020. С. 46-65 [222 с.].

2. Виткалов С. В. Концертна палітра регіону в контексті сучасних трансформаційних змін. *День*, 2022. лют. Сайт видання; Виткалов С. В. «Різдвяні піснеспіви» як чинник збереження культурного єства нації (новорічні фестивалі на Рівненщині). *День*, 2021. № (1). 8 січ. С. 5; Виткалов С. В. Різдвяні дійства у святковому місті. *Вільне слово*, 2021. № (3). 15 січ. С. 5 та ін.

3. Виткалов С. В. Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс (крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету): моногр.-довідк. вид. / за ред. проф. Виткалова В.Г. Рівне : ФОП «А.Р. Брегін», 2021. 550 с., іл.; Виткалов С. В. Вища гуманітарна освіта в просторі регіональних культурних практик: історико-прикладний вимір: монографія. Publishing House of RSEC, Poznań, Poland – Рівне : ФОП «Брегін А.Р.», 2024. 887 с., іл.

4. Виткалов С. В., Виткалов В. Г. Регіональні краєзнавці в системі культурної діяльності: Валерій Войтович: громадський діяч і дослідник: штрихи до портрету. *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту*: наук. зб. Вип. 28. Маріуполь (Київ), 2024. С. 17-34 [190 с.]; Виткалов С. В. Богдан Столярчук і питання організації історико-етнографічного пошуку в регіоні. Виткалов С. В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: творчі портрети митців, художніх колективів та організаторів духовного життя. Рівне : ПП «ДМ», 2014. С. 228-234 [362 с.].

5. Див. регіональну періодику: «Вісті Рівненщини», «Волинь», «Рівне-ракурс», «Волинська газета», різноманітні інформаційні буклети та ін., а також всеукраїнську газету «Культура і життя» (Київ) за 2003-2008 рр.

6. Інтерв'ю, проведені С. В. Виткаловим із М. В. Федоришиним у жовтні 2021, грудні 2025 років. *Приватний архів автора*.

7. Кепін Д. В. Пересопниця музейна [рец. на кн.: Федоришин М. В. Музейний комплекс у Пересопниці: 10 років минуло. Рівне : Асоціація музейних діячів Волині, 2021. 108 с., іл.]. *Актуальні питання культурології: альм. наук. т-ва «Афіна» каф. івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ*. Вип. 21. Рівне : РДГУ, 2021. С. 121-122 [127 с.].

8. Федоришин Микола Васильович: біографічна довідка (станом на грудень 2024 року), підготовлена М.В. Федоришиним. Приватний архів автора.

9. Федоришин М. В. Музейний комплекс у Пересопниці. 10 років минуло. Рівне : Асоціація музейних діячів Великої Волині, 2021. 108 с., іл.
10. Федоришин М. В. Збереження колядних традицій засобами фольклорного фестивалю: кваліфікаційне дослідження на здобуття освітнього ступеня «Магістр» за спеціальністю 8.02.01.01 «Культурологія» / наук. кер. – проф. Виткалов В. Г. Рівне : РДГУ, 2005. 107 с.
11. Дзвінка Р. І., Алієва Л. І. Лабораторія музичної етнографії як центр організації науково-дослідної діяльності здобувачів вищої освіти. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 49 / за ред. проф. В.Г. Виткалова. Рівне : РДГУ – ФОП «А.Р. Брегін», 2024. С. 204-209 [659 с.].
12. Рибак Ю. П. Фольклорні матеріали у фондах кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету. *Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна*. 2017. Вип. 66. С. 106–149.
13. Культурна спадщина: від збереження до розвитку. Управління у сфері культури: підвищення інституційної спроможності. Прес-реліз, що надавався учасникам підсумкової наради в Міністерстві культури та інформаційної політики України (грудень 2017 р.). Київ, 2017. 18 с. *Приватний архів авторів*.
14. Охманюк В. Ф. (Луцьк) Етнічна музика Черкаської Звенигородщини (ритмо-структурний, парадигматичний та семіологічний аспекти): дис.... канд. миств.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»: наук. кер. В.Г. Виткалов; офіц. оп. А.І. Іваницький, Т.І. Сідлецька / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2013. Бібліогр.: С. 176-206 [228 с.].
15. Поточний архів КЗ «Культурно-археологічний центр «Пересопниця»» Рівненської обласної ради. За 2010-2017 роки. *Приватний архів авторів*.
16. Федоришин М. В. Амбасадор культури. Т. 1 (1992-2000 pp.) / Рівнен. міськ. громад. організація «Рівненське об'єднання «Коляда». Рівне, 2024. 124 с., іл.; Т. 2 (2001-2010 pp.). Рівне, 2025. 212 с., іл.
17. Виткалов С. В., Виткалов В. Г. З історії становлення культурно-мистецької сфери на Рівненщині (художнє аматорство 1950-1970-х років). *Народна творчість та етнографія: студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2011. Вип. 3 (331). С. 41-46; Виткалов С. В. Культурна творчість у Західному Поліссі 50-70-х років ХХ століття: спроба реконструкції основних форм. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 29 (культурологія) / за ред. проф. В.Г. Виткалова. Рівне : РДГУ, 2018. С. 38-55.
18. Федоришин М. В. Історія Білівського городища: краєзнавче вид. Рівне : Асоціація музейних діячів Великої Волині, 2025. 117 с., іл.
19. Фольклорний архів Полтавщини. Полтава: КЗ Полтавський ОЦНТ. 2019
20. Виткалов С. В. Творчий портрет у просторі сьогодення: Олексій Потянок. Виткалов С.В. *Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: митці, художні колективи та організатори духовного життя: монографія*. Рівне : ПП «Микола Дятлик», 2014. С. 154-161 [364 с.].
21. Новакович М., Ігнатова Л. Луцька оперна студія як унікальний феномен аматорської творчості середини ХХ століття: регіональні дослідження. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* / за ред. проф. В. Виткалова. Вип. 50. Рівне : ФОП «А.Р. Брегін», 2025. С. 66-72 [555 с.].
22. Федоришин М. Каталог моїх окремих видань (1989-2025 pp.). Рівне : Асоціація музейних діячів Великої Волині, 2025. 70 с.

References

1. «Blaha vist Peresopnytsi»: I mizhnarodnyi festyval dukhovnoi pravoslavnoi muzyky: *Prohrama* (teksty vsikh vitan, Peredmov, uporiadkuvannya materialu, yoho naukove redahuvannya – prof. Vytkalov V. H.). Rivne : PP «DM», 2011. 16 s.; Vytkalov S. V. «Blaha vist Peresopnytsi»: mizhnarodnyi festyval-konkurs na Rivnenshchyni. *Rivne-ekspres*. 2011. 25 serp. S. 4; Vytkalov S. V., Vytkalov V. H. Ukrainskyi mytets u prostori suchasnoi kultury: Oleksandr Tarasenko. *Chasopys Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 4 (49). Kyiv : NMAU, 2020. S. 46-65 [222 s.].
2. Vytkalov S. V. Kontsertna palitra rehionu v konteksti suchasnykh transformatsiinykh zmin. *Den*, 2022. liut. Sait vydannia; Vytkalov S. V. «Rizdviani pisnespivyy» yak chynnyk zberezhennia kulturnoho yestva natsii (novorichni festyvali na Rivnenshchyni). *Den*, 2021. № (1). 8 sich. S. 5; Vytkalov S. V. Rizdviani diistva u sviatkovomu misti. *Vilne slovo*, 2021. № (3). 15 sich. S. 5 ta in.
3. Vytkalov S. V. Vyshcha kulturolohichna osvita v Ukraini: rehionalnyi dyskurs (kriz pryzmu diialnosti kafedry ivent-industrii, kulturolohii ta muzeieznavstva Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu): monohr.-dovidk. vyd. / za red. prof. Vytkalova V.H. Rivne : FOP «A.R. Brehin», 2021. 550 s., il.; Vytkalov S. V. Vyshcha humanitarna osvita v prostori rehionalnykh kulturnykh praktyk: istoryko-prykadnyi vymir: monohrafiia. Publishing House of RSEC, Poznań, Poland – Rivne : FOP «Brehin A.R.», 2024. 887 s., il.
4. Vytkalov S. V., Vytkalov V. H. Rehionalni kraieznavtsi v systemi kulturnoi diialnosti: Valerii Voitovych: hromadskyi diiach i doslidnyk: shtrykhy do portretu. Visnyk Mariupol. derzh. un-tu: nauk. zb. Vyp. 28. Mariupol (Kyiv), 2024. S. 17-34 [190 s.]; Vytkalov S. V. Bohdan Stoliarchuk i pytannia orhanizatsii istoryko-etnohrafichnoho poshuku v rehioni. Vytkalov S. V. Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh: tvorchii portrety myttsiv, khudozhnikh kolektyviv ta orhanizatoriv dukhovnoho zhyttia. Rivne : PP «DM», 2014. S. 228-234 [362 s.].
5. Dyv. rehionalnu periodyku: «Visti Rivnenshchyny», «Volyn», «Rivne-rakurs», «Volynska hazeta», riznomanitni informatsiini buklety ta in., a takozh vseukrainsku hazetu «Kultura i zhyttia» (Kyiv) za 2003-2008 rr.
6. Interviu, provedeni S. V. Vytkalovym iz M. V. Fedoryshynym u zhovtni 2021, hrudni 2025 rokiv. Pryvatnyi arkhiv avtoriv.
7. Kepin D. V. Peresopnytsia muzeina [rets. na kn.: Fedoryshyn M. V. Muzeinyi kompleks u Peresopnytsi: 10 rokiv mynulo. Rivne : Asotsiatsiia muzeinykh diiachiv Volyni, 2021. 108 s., il.]. *Aktualni pytannia kulturolohii*: alm. nauk. t-va «Afin» kaf. ivent-industrii, kulturolohii ta muzeieznavstva RDHU. Vyp. 21. Rivne : RDHU, 2021. S. 121-122 [127 s.].
8. Fedoryshyn Mykola Vasylovych: biohrafichna dovidka (stanom na hruden 2024 roku), pidhotovlena M.V. Fedoryshynym. Pryvatnyi arkhiv avtoriv.
9. Fedoryshyn M. V. Muzeinyi kompleks u Peresopnytsi. 10 rokiv mynulo. Rivne : Asotsiatsiia muzeinykh diiachiv Velykoi Volyni, 2021. 108 s., il.
10. Fedoryshyn M. V. Zberezhennia kolidnykh tradytsii zasobamy folklorneho festyvaliu: kvalifikatsiine doslidzhennia na zdobuttia osvithnoho stupenia «Mahistr» za spetsialnistiu 8.02.01.01 «Kulturolohii» / nauk. ker. – prof. Vytkalov V. H. Rivne : RDHU, 2005. 107 s.
11. Dzvinka R. I., Aliieva L. I. Laboratoriia muzychnoi etnohrafii yak tsentr orhanizatsii naukovo-doslidnoi

- diialnosti здобувачів вищої освіти. *Українська культура: мнule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb.* Vyp. 49 / za red. prof. V.H. Vytkałova. Rivne : RDHU – FOP «A.R. Brehin», 2024. S. 204-209 [659 s.].
12. Rybak Yu. P. Folklorні матеріали у фондах кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету. *Visnyk Lviv. un-tu. Seriiia filolohichna.* 2017. Vyp. 66. S. 106–149.
13. Kulturna spadshchyna: vid zberezhenia do rozvytku. Upravlinnia u sferi kultury: pidvyshchennia instytutsiinoi spromozhnosti. Pres-reliz, shcho nadavavsia uchasnykam pidsumkovoi narady v Ministerstvi kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy (hruden 2017 r.). Kyiv, 2017. 18 s. *Pryvatnyi arkhiv avtoriv.*
14. Okhmaniuk V. F. (Lutsk) Etnichna muzyka Cherkaskoi Zvenyhorodshchyny (rytmo-strukturnyi, paradyhmatychnyi ta semiolohichnyi aspekty): dys.... kand. mystv.: spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury»: nauk. ker. V.H. Vytkałov; ofits. op. A.I. Ivanytskyi, T.I. Sidletska / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, 2013. Bibliohr.: S. 176-206 [228 c.].
15. Potochnyi arkhiv KZ «Kulturno-arkheolohichnyi tsentr «Peresopnytsia»» Rivnenskoï oblasnoï rady. Za 2010-2017 roky. *Pryvatnyi arkhiv avtora.*
16. Fedoryshyn M. V. Ambasador kultury. T. 1 (1992-2000 rr.) / Rivnen. misk. hromad. orhanizatsiia «Rivnenske obiednannia «Koliada». Rivne, 2024. 124 s., il.; T. 2 (2001-2010 rr.). Rivne, 2025. 212 s., il.
17. Vytkałov S. V., Vytkałov V. H. Z istorii stanovlennia kulturno-mystetskoi sfery na Rivnenshchyni (khudozhnie amatorstvo 1950-1970-kh rokiv). *Narodna tvorchist ta etnografia: studii mystetstvoznachchi.* Kyiv : IMFE im. M.T. Rylskoho, 2011. Vyp. 3 (331). S. 41-46; Vytkałov S. V. Kulturna tvorchist u Zakhidnomu Polissi 50-70-kh rokiv KhKh stolittia: sprobha rekonstruktsii osnovnykh form. *Українська культура: мнule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb.* Vyp. 29 (kulturnolohiia) / za red. prof. V.H. Vytkałova. Rivne : RDHU, 2018. S. 38-55.
18. Fedoryshyn M. V. Istorii Bilivskoho horodyshcha: kraieznavche vyd. Rivne : Asotsiatsiia muzeinykh diiachiv Velykoi Volyni, 2025. 117 s., il.
19. Folklornyi arkhiv Poltavshchyny. Poltava: KZ Poltavskiy OTsNT. 2019
20. Vytkałov S. V. Tvorchyi portret u prostori sohodennia: Oleksii Potianok. Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh: myttsi, khudozhni kolektyvy ta orhanizatory dukhovnoho zhyttia: monohrafiia. Rivne : PP «Mykola Diatlyk», 2014. S. 154-161 [364 s.].
21. Novakovich M., Ihnatova L. Lutsk opera studiiia yak unikalnyi fenomen amatorskoi tvorchosti seredyny KhKh stolittia: rehionalni doslidzhennia. *Українська культура: мнule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb.* / za red. prof. V. Vytkałova. Vyp. 50. Rivne : FOP «A.R. Brehin», 2025. S. 66-72 [555 s.].
22. Fedoryshyn M. Kataloh moikh okremykh vydan (1989-2025 rr.). Rivne : Asotsiatsiia muzeinykh diiachiv Velykoi Volyni, 2025. 70 s.

UDC 477.3.125

MYKOLA FEDORYSHYN AND THE REVITALIZATION OF THE HISTORICAL HERITAGE OF THE REGION

The relevance of the study lies in considering the organizational and cultural activities of local historians and their contribution to expanding information about the creative potential of regional cultural practice. Scientific novelty of the study: the main parameters of the organizational and cultural activities of the graduate of the Department of Event Industries, Culturology and Museology of the Rivne State Humanitarian University Mykola Fedoryshyn are revealed, who manifests himself in the regional cultural discourse in a variety of ways as the head of various components of the cultural infrastructure of the Rivne region, in particular the director of the Cultural and Archaeological Center «Peresopnytsia» and the head of the Ulas Samchuk Literary and Memorial Museum, as well as the organizer of many cultural and artistic projects of an ethnographic nature, a specialist-consultant of a number of notable international events of a festive and ceremonial nature outside the country, and also takes an active part in certain publishing projects. His public (international) activities are emphasized, as a result of which new dimensions of the cultural space of the region have been outlined. The importance of the public activity of local historians in expanding the cultural space of Ukraine is emphasized and the necessity of forming an appropriate organizational center that would deal with their problems, that is, help in solving a number of technical issues of publishing the material or approaches to its search is emphasized.

The methodology of scientific research is based on the use of a number of methods, in particular historical reconstruction, biographical method, culturological and historical method, with the help of which it was possible to reconstruct the main parameters of the regional cultural space, seen through the prism of the organizational and cultural activity of Mykola Fedoryshyn.

The practical significance of the study lies in the possibility of using this material for further scientific developments of regional cultural practice, its dissemination in the system of advanced training of cultural and educational workers, the regional network of secondary schools. It will also be useful for forming the main parameters of the state's cultural policy in the segment of its regional dimension.

Key words: Mykola Fedoryshyn, cultural space, Western Polissya, regional practice, festival movement, organizational and methodological activities, national identity, cultural heritage, creative Union, management.

Матеріал надійшов до редакції 5.10.2025
Отримано після доопрацювання 26.08.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Олеся ДАНИЛЕЦЬ – театрознавиця, м. Виноградів
<https://orcid.org/0009-0000-5304-4777>
jaran@ukr.net

Olesya DANILETS – theater expert, Vynohradiv

Розділ XIX. ТРАНСФОРМАЦІЯ СТРУКТУРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ АНТИЧНОГО ТЕАТРУ
В УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ЛЕКСИЦІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Досліджено процес трансформації структурних елементів античного театру в українській театральній лексиці XX – початку XXI століття. Антична культура розглядається як динамічне явище, що функціонує в сучасному театрі не у формі застиглої історичної спадщини, а як живий культурний код, здатний до постійних переосмислень. Античний театр існує в сучасній сценічній практиці, насамперед, через трансформацію понять, образів і виражальних засобів, які формують професійну театральну мову. Застосовано історико-культурний, компаративний та рецептивний підходи, що дозволило простежити спадкоємність і новаторство у використанні античних тем, сюжетів, етико-філософських і структурних принципів у театральному мистецтві України. Проаналізовано європейський контекст сучасних досліджень античної спадщини та практик її сценічного втілення, а також окреслено місце українського театру в цьому процесі. Доведено, що античні елементи зазнають суттєвих трансформацій у відповідь на світоглядні зрушення XX століття, але водночас залишаються впізнаваними складниками театального мислення. Зроблено висновок, що античність є органічною складовою української театральної культури, а її структурні елементи активно впливають на формування сучасної театральної лексики, засвідчуючи безперервність культурного діалогу між античним і сучасним театром.

Ключові слова: античний театр, рецепція античності, український театр XX–XXI століття, театральна лексика, структурні елементи, культурна спадкоємність.

Актуальність дослідження. Якщо поглянути на античну культуру як явище, що розвивається до нині у пізніших переосмисленнях та інтерпретаціях, то виявиться, що вона, часто особливим і парадоксальним способом, є логічною частиною сучасної культури, не як мертва пам'ятка, а як жива гілка на дереві мистецтва. Як зазначає грецька «трагічна» акторка Аспасія Папатанасіу: «Давньогрецька трагедія належить, у першу чергу, людям, які виходять на сцену. Ані трагедія антична, ані комедія не були написані для того, щоб служити як текст філологам, щоб їх могли студіювати і аналізувати. Ці тексти були написані, щоб їх грати!» [28; 127].

У європейському та українському театрах з'являється дедалі більше постановок за автентичними античними текстами, у зв'язку з чим активно публікуються новітні дослідження античного театру, що ґрунтуються не лише на археологічних знахідках і оригінальних джерелах, а й аналізі пізнішої рецепції античної культури в різних країнах світу. За дві з половиною тисячі років античність, як культурне явище, органічно впліталася в подальші культури і впливала на розвиток мистецтва у різних країнах і епохах, щоб врешті-решт дійти до нас у такій формі, яку спостерігаємо в XX столітті. Інколи ця форма наповнена діаметрально протилежним оригінальному змістом, але все ж залишається надбанням античної культури. Античність стала міфом, в якому зберігається вічножива ідея. Український письменник, перекладач, професор кафедри класичної філології А. Содомора писав: «Античність – це не лише фундамент, це жива течія, яка в кожній новій культурі шукає свого берега. В українському контексті вона стала тим міфом, який дозволяє нам зберігати європейське обличчя навіть тоді, коли історія намагається його стерти. Ми не просто цитуємо греків, ми проживаємо їхні ідеї як свої власні, щоразу наповнюючи класичну форму боєм і надією нашого часу» [21; 18].

Огляд останніх публікацій. В європейській класичній філології, а також мистецтвознавстві проводяться наукові дослідження, автори яких мають на меті вивчити новаторство та спадкоємність у культурі. На зламі тисячоліть у європейських наукових осередках почали активно проводити інтердисциплінарні дослідження, щоб об'єктивніше і ґрунтовніше поглянути на процеси, що відбувалися в історії та науці, бо античні джерела є культурним кодом, сконденсованим у європейському мистецтві. Постає питання як розшифрувати цей багатогранний та багаторівневий античний код, що зберігся у культурі і в театрі зокрема.

На початку XX століття театрознавство як наука лише починало свій розвиток, як наслідок – праці, власне, з історії театру не були самостійними, а виходили розділами в історії античної літератури, культури чи архітектури.

Важливо згадати наукові роботи початку століття, що стосуються безпосередньо досліджень античного театру, а саме: Б. В. Варнаке «Нарис з історії давньоримського театру» (1903 р.), «Про техніку грецького актора» (1918 р.), С. Цибульський «Грецький театр» (1904 р.). Із зарубіжних джерел цього

періоду варто назвати роботу німецької дослідниці М. Бібер «Пам'ятники по історії античного театру» (1920 р.), американського вченого Р. С. Флікенгера «Грецький театр та його драма», англійського вченого А. Піккард-Кембріджа «Театр Діоніса в Афінах» (1946 р.).

Звісно, чимала частка наукових досліджень, що стосуються античності, належить, класичним філологам. Але разом із цим, саме ці дослідники працюють безпосередньо з оригінальними текстами і можуть відчуті дух античності, зашифрований у них. Зокрема варто відзначити монографії Боровської М. «З приводу *dramatis personae* грецької родинної комедії послідовників Аристофана» (Варшава 1995 р.), Ходоровскі Р. «Функція сценічних образів в трагедіях Есхіла» (1983 р.), Кітто Г. «Трагедія грецька. Літературні студії» (1997 р.). До цієї ж умовно структурної підгрупи належать і дослідження структурних частин античних п'єс Ходоровскі Р. «Агамемнон» Есхіла. Вивчення структури ліричної трагедії» (1985 р.), Зелінський Т. «Софокл і його трагічна творчість» (1928 р.). Існує ряд монографій, в яких розглядаються етико-філософські проблеми, місце людини у Всесвіті, місце жінки, дитини, світогляд тощо: Червінська Я. Людина «Евріпіда і загроза життю, пристрасна любов і релігійний екстаз» (1999 р.), Зелінський Т. «Героїні грецької трагедії» (1922 р.).

Важливо зазначити, що видано чимало досліджень, присвячених ритуалу, що спричинив виникнення і розвиток театру, а йдеться саме про культ Діоніса: Буркет В. «Стародавні містерійні культи» (2001 р.), Жірард Р. «Жертовний козел» (1991 р.), Керен К. «Діоніс. Архетип безсмертного життя» (1997 р.), Колянкевич Л. «Прототеатральний культ Діоніса в світлі пошуків сучасного театру» (1997 р.), Цимборська-Лебода М. «Символізм і міф Діоніса» (1997 р.)

Серед досліджень, автори яких аналізують використання у сучасності засобів виразності античного театру: маски, реквізиту, простору слід назвати монографії Щесняк М. «Простір як місце зустрічі» (2003 р.). Список науковців, які досліджують інсценізацію та інтерпретацію античної спадщини на сучасній сцені, власне рецепцію античності у сучасній театральній культурі досить обширний: дослідження Аксера Є. «Філолог в театрі» (1991 р.), «Здетонована королева. Інтеграція чи спеціалізація? Про майбутнє науки про античну культуру» (1996 р.), Аксер Є., Осінські З. «Сів Діоніса. Інспірація античної Греції в театрі і драмі ХХ століття в Центральній та Східній Європі» (1997 р.), Бірль А. «Орестея Есхіла на сучасній сцені» (1997 р.), Кочур М. «Трактат про режисера» (1998 р.), «Лабораторія Діоніса. Як Гротовський знайшов античний театр» (2000 р.), «Політична маска Діоніса» (2000 р.), «Театр античної Греції» (2001 р.), Сребни С. «Театр грецький і польський» (1984 р.).

В українській науці теж наявні історичні та культурологічні дослідження, що стосуються власне античного театру та античних текстів, етико-філософських проблем античності, до прикладу: Чумаченко Б. «Вступ до культурології античності» (2009 р.), Балух В. «Історія античної цивілізації» (2008 р.), Лісовий І. «Античний світ у термінах, іменах і назвах» (1995 р.). Фундаментальна праця професора В. Балуха «Антична культура» є однією з найбільш систематизованих баз для вивчення класичної спадщини в українській гуманітаристиці. Також не можна не згадати сучасного дослідника античного театру Клековкіна О. і його праці «Античний театр» та «Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів», а також ґрунтовні статті «Ното сасер» про виставу Роберта Стурра «Цар Едіп».

Сучасний науковий дискурс навколо рецепції античності характеризується переходом від констатації класичних впливів до аналізу перформативних практик та трансформації культурної спадщини. У зарубіжній науці домінує фокус на соціальній критиці та нових медіа, що відображено у працях «Greek Tragedy: Suffering under the Sun» Е. Холл (2020) та «Toxic Masculinity in the Ancient World» М. Расетт-Кемпбелл (2024), де античність постає інструментом деконструкції гендерних стереотипів. Цифровізацію досвіду та імерсивність досліджують «Ancient Greece and Rome in Videogames» Дж. Росс-Гігінса (2023) та «Experiencing Immersion in Antiquity and Modernity» під редакцією Е. Беттс (2025).

Водночас українські дослідники акцентують на античності як фундаменті національного модернізму та стратегії культурного спротиву. Це простежується у розвідці В. Туренка «Classical reception studies: від філософських текстів до прикладної класики» (2020 р.) та праці Г. Веселовської «Більше ніж театр: дискурси оновлення української сцени» (2021 р.). Особлива увага приділяється «античному коду» як інструменту деколонізації, що аналізують О. Балалаєва та І. Вакулик у статті «Античний код у творчості Миколи Зерова: ретроспектива та сучасні інтерпретації» (2024 р.), а також М. Котеленець у дослідженні «Античний міф у сучасному сценічному просторі України» (2023 р.). Театрознавиця М. Гарбузюк у статті «Класична традиція на національній сцені: від архетипу до інтерпретації» досліджує трансформацію античної містерії на сучасній українській сцені.

Отже, спільним вектором є вивчення античності як «живої традиції», що моделює сучасний театральний ландшафт.

Окрему групу становлять рецептивні дослідження, пов'язані з аналізом сценічної історії античних текстів у ХХ–ХХІ століттях. Проєкт Archive of Performances of Greek and Roman Drama (Оксфорд) акумулює матеріали про сучасні постановки античної драми в різних країнах і пропонує методологічні інструменти для вивчення трансформації структурних елементів трагедії й комедії – хору, драматичного конфлікту, просторової організації дії. Античний театр постає як поле експерименту, де традиційні форми вступають у діалог із новими театральними мовами, технологіями та соціальними запитами.

Античний театр став джерелом творів, тем та засобів виразності для сучасного європейського театру. Як сучасне театральне мистецтво використовує етико-філософські аспекти і засоби античної культури? Такі питання виникають і в дослідників, і практиків. Вирішенням цих питань у Східній Європі, зокрема у Польщі, займається Осередок дослідження традиції античної у Варшаві під керівництвом професора Є. Аксера. Теоретики культури на різних рівнях проводять дослідження впливів та існування античної спадщини в літературі (професор М. Боровська), культурі (професор Є. Аскер, Варшавський університет), кінематографії (професор Е. Сквара у Познанському університеті), театрі (професор М. Кочур у Вроцлавському університеті) і навіть у всесвітній мережі Інтернет (група дослідників на чолі з професором А. Міколайчаком із Познанського університету). Практики театру постійно імпровізують із засобами античності, відкриваючи нові джерела натхнення у мистецтві, теоретики активно досліджують рецепцію античності у сучасній європейській культурі.

Поняття античності, яке використовуємо в дослідженні, репрезентують безпосередньо твори, теми та сюжети, стилі, виражальні засоби, мистецькі канони та їх рецепція у наступних епохах. Але варто зазначити, що беремо до уваги надбання культури періоду високої класики, тому що саме вони мали найбільший і найвагоміший вплив на подальші культурні та мистецькі процеси.

Метою наукового дослідження є ґрунтовне вивчення впливів античної культури на український театр з метою з'ясування механізмів моделювання дійсності в театральному мистецтві України XX – початку XXI століття в межах періоду до 2014 р.

Інакше кажучи, ставимо за мету не лише реконструювати вистави, поставлені в українському театрі за творами античних авторів, а довести, що античність стала невід'ємною частиною нашої театральної культури, дослідити як саме, а також прослідкувати причинно-наслідкові зв'язки між античним і сучасним театром. У дослідженні простежується, в якій послідовності та яких формах використовувалися античні сюжети, образи й засоби виразності, а також яким чином вони інтегрувалися в національний театральний контекст.

Огляд сценічних інтерпретацій і театральних практик обмежено 2014 роком, тобто початком російсько-української війни, оскільки рецепція античності в умовах воєнної реальності становить якісно інший культурний і світоглядний етап та розглядатиметься в подальшому дослідженні.

Виклад основного матеріалу дослідження. В світлі сучасних знань про давньогрецький театр можемо зрозуміти, що дотепер це явище є динамічним і змінним, а також має вплив на сучасні культурні системи, відкриті для зовнішніх чинників і з легкістю сприймається як нове, так і забуте старе. Театр стародавньої Греції не може бути музейним експонатом, як археологічні пам'ятки, він дотепер живе не лише у текстах Есхіла, Евріпіда, Софокла, Аристофана, не лише у театрі в Епідаврї, не лише в масках і котурнах; він є органічною частиною сучасного театру.

XX століття для українського театру насичене зміною світоглядів та зламними моментами і, як наслідок, – потужним ідеологічним впливом на розвиток театального мистецтва, тому доцільно буде дослідити впливи античної культури на театр на різних етапах його розвитку, а також – трансформацію основних структурних елементів античного театру в українській театральній практиці.

Одним із найвпізнаваніших та найрепрезентативніших елементів античного театру для сучасників є хор. Тема хору в античному театрі добре опрацьована в джерелах різного рівня – від античних трактатів до сучасних інтерпретацій. Власне, хор був центральним елементом давньогрецької вистави, що вирізняв театр серед всіх інших пізніших видозмін; із хору розвивалася грецька трагедія, як і театр взагалі. Саме з нього виділився один актор, що зображував у ході дії героїв. І герой, і хор були спочатку рівноправними учасниками дії, чи навіть більше, хор був основною дійовою особою. Та досягнути індивідуалізації образів було легше саме одному герою. До того ж, саме в V–IV ст. до н. е. стрімко зростає зацікавлення людською особистістю. Під впливом цього «відповідач», тобто актор, що виокремився з хору, все більше ставав носієм динаміки у драмі.

У Софокла хор поруч із героями теж є активно діючим персонажем. Дещо змінюється його роль в Евріпіда. В більшості трагедій цього драматурга пісні хору вже слабше зв'язані з дією, хоч і є яскравими зразками хорової лірики. Та все ж хор завжди існував як обов'язковий компонент у творчості всіх трагіків класичного періоду, незалежно від драматичного навантаження, яке він ніс. Принципове значення для дії мав і сам склад хору. Частіше хор складався з близьких головному герою осіб, які були свідками певної події. В «Електрі» Софокла хор складався з мікенських жінок, які співчували головній героїні. В «Трахініянках», «Царі Едіпі» хор складався з мешканців країни, де опинилися герої. Але хор не був лише коментатором дії, він також надавав виставі динаміки, зокрема через танець. Відомо, що танець відігравав дуже важливу роль у житті стародавніх греків. Свідченням цього є численні зображення на вазах та інших пам'ятках образотворчого мистецтва класичної доби. Походження танцю часто вели безпосередньо від богів, пов'язуючи їх завжди з музикою і співом чи поезією. Він був одним із найважливіших елементів обрядів та релігійних свят, а також військових вишколів, бо допомагав військовим зміцнити бойовий дух і рівніше вишикуватися.

Відомий класичний філолог Тадеуш Зелінський для окреслення характеру виступів античного хору вводить поняття «триєдина хорея», в якому органічно пов'язував три елементи: жест, музику і слово, яким послуговуються дуже багато дослідників. В українській театральній практиці до хору, як елемента трагедії,

відносились, зазвичай, як до данини традиціям давньогрецької трагедії. Але Лесь Курбас у «Едіпі-царі» 1918 року надав хору не лише функції виховання актора, а й застосував його можливості в активізації вистави. Згодом хор став одним з елементів його інших вистав. Найяскравішим зразком такої вмілої інтерпретації хору стали Десять Слів Поета у виставі 1920 року «Гайдамаки» за однойменною поемою Т. Шевченка, яка стала початком майже столітньої «Гайдамакіани» в українському театрі.

«Гайдамаки» – один із найсценічніших творів Т. Шевченка, бо більша частина поеми написана в діалогічній формі, а драматичні колізії не поступаються кращим драматичним творам. Готуючи для сцени поему, Лесь Курбас у авторському тексті замінив лише окремі фрази. Інсценізація «Гайдамаків» складалася з прологу та трьох картин. «Переосмислюючи „Гайдамаків” для сцени, Лесь Курбас вніс деякі композиційні зміни до тексту, а щоб зберегти авторський текст та виразно окреслити сюжет, режисер використав прийом античного театру – хор, що мав назву „Десять Слів Поета”» [3; 93]. Цей хор складався з десяти жінок, одягнених в строї з невибіленого полотна. Вони присутні на сцені протягом усієї вистави. Саме хор у Леся Курбаса є яскравим прикладом уявлення Тадеуша Зелінського про «триєдину хорею», бо в ньому гармонійно були поєднані слово, жест і музика. Вже саме звучання голосів виконавиць забезпечували музичний супровід, їх старанно підібрані голоси забезпечували «майже симфонічне звучання» [3; 93]. «Десять Слів Поета» в певні моменти за допомогою світла наче танули на тлі другої завіси такого ж кольору як їхні строї або ж рельєфно виступали чи творили простір сценічного майданчика.

Більш статичні фронтальні мізансцени змінювалися динамічними асиметричними чи діагональними. Всі засоби у виставі зосереджені на виділенні актора як героя. Важливим елементом вистави було музичне оформлення, у якому поєднані твори Р. Глієра, К. Стеценка, Н. Прусліна та М. Лисенка. «Чотири композитори – в даному випадку не еклектика, а швидше симбіоз, бо режисер знайшов те, що йому було потрібне в об’єднанні, доповненні, а часом і антитезі їхньої творчості» [3; 95].

«Десять Слів Поета» по-різному сприймалися глядачами; критики по-різному трактували їх функції. Цей засіб деякі критики вважали недоречним, невиправданим, чужорідним. Інші розуміли їх як «шепіт незворушного Часу, то як відчайдушний крик пророцтва, іноді – як внутрішній голос, а часом і просто як дійову ремарку» [12; 122]. Вистава «Гайдамаки» поєднала у собі не лише трагедію українського народу, але й трагедію світового масштабу. Через посередництво Т. Шевченка Лесь Курбас поєднав український театр із всесвітом. «Лексика вистави та її дух були з однієї «архітектури» – Шевченко встановлював зв’язок із Софоклом, із космосом вічних моральних абсолютів» [12; 128]. Естетика вистави Леся Курбаса є справді трагедійною; у ній були емоції, пристрасті та почуття, які він почерпнув із джерел античності. Але він зумів трансформувати елементи античності, використавши їх як основу для подальших пошуків. «У театральній лексикі Курбаса хор остаточно втрачає роль античного коментатора, перетворюючись на «ритмізований колектив». Ця трансформація структури дозволила перекласти давньогрецьку хоральність мовою модерного масового дійства, де рух кожної одиниці підпорядкований єдиній партитурі вистави».

Лесь Курбас вивів український театр на шлях естетики світового мистецтва і дав поштових до постановок «Гайдамаків» у багатьох театрах України. Дехто з режисерів намагався повністю наслідувати прапрем’єру, дехто – заперечувати, але однаково – точкою відліку залишається вистава Леся Курбаса. У ній вперше режисером в українському театрі використаний один з основних елементів античного театру – хор.

1921 року вистава «Гайдамаки» з’явилася на сцені Театру ім. І. Франка у режисурі Гната Юри, де також діяв хор – «Емоції поета». 1922 року у Театрі ім. М. Заньковецької постановку цієї ж вистави здійснив сам Лесь Курбас. Частково поновивши постановку 1920 року, режисер зберіг художнє оформлення та музичну партитуру. Ця постава жила в театрі аж до 1933 року. В сезон 1939-1940 років виставу поновлено режисерами В. Харченком та І. Богаченком. Втретє постановку цього твору здійснив В. Грипич у сезон 1963-1964 року. Згодом – наприкінці 1980-х років режисер Ф. Стригун знову звернувся до цього твору. 1961 року, використовуючи режисерський задум та інсценізацію Курбаса, поставлено кілька вистав у різних театрах України: Одеському (режисер В. Василько), Харківському театрі ім. Т. Шевченка (О. Сердюк та В. Крайніченко), 1963-1964 рр – Вінницькому театрі ім. М. Садовського (Ф. Верещагін), Івано-Франківському театрі ім. І. Франка (С. Омельченко). «Понад сто прем’єр побачили світло рампи за понад сімдесят років, які відділяють нас від першої вистави» [3; 111], але у кожній з них прямо чи опосередковано був присутній режисерський задум Леся Курбаса.

Майже через століття Лесь Курбас знову промовляв до українського глядача з абсолютно іншої вистави. 2006 року в Івано-Франківському обласному музично-драматичному театрі ім. І. Франка відбулася прем’єра вистави «Маруся Чурай» за однойменним твором Л. Костенко режисера Є. Курмана. Разом із художником А. Романченком, до речі, наймолодшим і останнім учнем Д. Лідера, він втілює глибоко переосмислену філософію тексту у малюнку сценічного простору. На сцені лише обтесані стовбури свіжозрубаних дерев, колоди, що протягом вистави стають то домовинами, то колисками, то хрестами, то містками, то дзвонами. Білі строї дійових осіб підкреслюють строгість сценічного малюнку. Режисер обрав визначення жанру «містерія ораторія», «створивши зі складної словесної конструкції, музичним матеріалом якої є пісні, що, за переказами, належать самій Марусі Чурай: «Засвіт встали козаченьки», «Орлику, сизий орлику», «Віють вітри, віють буйні». На сцені протягом

усієї вистави присутній хор, що акапельно коментує дію, надає кожному епізоду певної емоційної забарвленості. Та і все звучання вистави наближене до давньогрецької трагедії.

У центрі – жіноча постать, що опинилася у вирі власних пристрастей. Вона – злочинниця, що порушила закон і мораль. Режисер не виправдовує вчинок Марусі Чурай (Г. Баранкевич). Вона порушила одну з Десяти Заповідей і повинна відповідати по закону. Окрім таланту, у неї є ще темний бік. Поряд із нею завжди дивне звірятко Хо – лейтмотивний персонаж у виставі, який підтримує Марусю в хвилини самотності або ж вона несе його як свій важкий хрест. Вона – вже наполовину мертва, її фрази лунають уривчасто і віддалено, холодно як із потойбіччя. Маруся Чурай спостерігає за плином власних спогадів, йде під тягарем свого гріха, замолоду посивіла і зломлена.

Подібно до Леся Курбаса, Євген Курман інсценізував драматичну поему і оживив слова поетеси Ліни Костенко, позбавивши виставу ілюстративності, а надавши їй рис рисунка вуглем. Але це зовсім не нав'язливі асоціації, а лише тонкий натяк глядачам. Хор у виставі Є. Курмана – зосереджений та максимально стриманий в емоціях. Інколи він виступає як ідеальний глядач спогадів Марусі, або ж є коментатором дії, ніби від імені самої героїні, збуджує певні емоції чи вибудовує простір дії. «Режисер знайшов точку „золотого перетину” взаємодії слова та дії, підніс звучання вистави до канонів античної трагедії» [8; 25]. Тут є простір трагедії, є трагедійна героїня, є хор. У Є. Курмана вистава не сповнена зовнішньою дієвістю, а навпаки – зовнішня статичність сприяє зосередженості глядача на дії. У певні моменти вистави майданчик за допомогою тих же стовбурів перетворюється на амфітеатр, а поміст, на якому має відбутися страта – стає жертвником. Глядач, як і в час античності, наперед знає розвиток подій. Маруся Чурай стала в українській історії та мистецтві архетипом, у якому поєднано риси митця та людини з її гріховністю. Хор, як спогади-емоції Марусі, в фіналі розходиться по глядацькій залі і з усіх куточків лунають її пісні-думки. Відомо, що історія людства розвивається по спіралі, і все вже колись було і ще колись буде. Український театр зробив ще один виток на спіралі світової історії.

У 1994 році Владислав Троїцький створив Центр сучасного мистецтва «ДАХ», який називав «готелем мистецтва», його символом став равлик, що «повзе по схилу Фудзі», «тихо до самої вершини». «ДАХ» – це порожній простір, в якому невидиме стає видимим. Багато проектів і творчих колективів віднайшли прихисток і реалізацію під дахом «ДАХу». Нещодавно тут Влад Троїцький і реалізував проект «Україна містична», в основу якого лягли трагедії В. Шекспіра та прагнення віднайти реальність нового імпульсу до життя в коловороті подій, що ведуть до виродження і смерті.

Зосередимо увагу на першій виставі цього проекту – «Пролозі до „Макбета”». А ще В. Троїцький створив Прологи до «Річарда III» та «Короля Ліра». В цьому проекті В. Троїцький виступає одночасно і режисером, і сценографом, і хореографом.

«Пролог до „Макбета» – унікальний сплав музики, співу, сценографічного мистецтва, акторської гри, а найголовніше – незвичайної енергії. Це вистава, жанр якої важко визначити. Це і трагедія, і дійство масок, і фолк-опера. «Король був добрий, а народ такий як скрізь» – це зав'язка і водночас розв'язка у виставі, що вже в назві несе режисерський задум. Пролог у В. Шекспіра відсутній. Отже, режисер його дописує, чи то домальовує. Функція прологу, за теорією драми, – зосередити увагу глядача, задати атмосферу, у якій відбуватиметься вистава. Але це цілісний твір мистецтва. Це містеріальне дійство, у якому поєднано стилізацію українських мотивів (візерунки, килими, обряди, пісні) та деяких засадничих, на думку режисера етапів розвитку подій у трагедії «Макбет». Зокрема це зустріч Макбета з відьмами, весілля Банко, війна, наступ лісу. Ці події відчитуємо з мізансцен. Дії акторів умовні, зовнішні. Наприклад, бій показано контурно, штрихами – і так зрозуміло хто слабший, а хто сильніший; весілля Банко в українських традиціях закінчується тим, що наречених накривають чорним полотном – прийшла смерть; наступ лісу – це як наступ всієї природи в образі каміння. Розвиток цих подій тлумачить глядачам як своєрідний античний хор, у стилі етно-хаос гурту «ДахаБраха». Піснями та музикою вони розтлумачують, пояснюють глядачам, що відбувається на сцені, підсилюючи емоційне сприйняття дійства, що відбувається як єдиний цілісний обряд. У цьому обряді поєднані як українські національні мотиви, так і елементи традицій войовничих східних племен. Дійство «Прологу до „Макбета» – це обряд здобування влади, що рівнозначно смерті. Жрець та Відьми – постійне нагадування Макбету про його гріхи і постійне очікування кари за них. А кара за гріхи для Макбета і леді Макбет – це те, що вони не можуть мати спадкоємця. І для чого тоді влада, яка після смерті зникне. Ці думки і доводять леді Макбет до божевілля, ідея материнства – лейтмотив вистави. У виставі образи умовно поділені на «звичайних» українських персонажів і образів, чимось подібних до акторів японського театру. Для порівняння: Банко та його наречена – живі, конкретні образи, а Макбет, леді Макбет, Жрець умовні, абстрактні – на будь-кого можна одягнути маску короля. Але чи буде королем ця людина залежить від того як здобута корона – «Щоб царем стати – царя треба вбити». І Жрець, як демон смерті, це знає: він вбиває Птаху – надію, яка протягом вистави була німим спостерігачем дійства; приносить в жертву Козу. Та ця коза зовсім не така як у традиційному українському вертепі, хитра, але не зла, це, навпаки, саме втілення зла та смерті. Простір сцени, весь у гуцульських килимах, перетворюється то на українське подвір'я, то на ліс відьом, то на палац Короля. Атмосфера сповнена українськими традиціями, звичаями, взагалі українською душею. До прикладу, відьми у виставі не містичні, а такі як описує українська міфологія – звичайні, зазвичай дуже красиві дівчата. А коли

народ отримав те, на що заслуговував, Макбет помер, вони танцюють життєстверджуючий танець під музику, схожу на український обрядовий «Аркан». На сцені В. Троїцький показав нашу містичну Україну, розгорнув містеріальне дійство не про смерть, а про життя, яке настає після смерті тиранів.

У цій виставі В. Троїцький поєднав автентичний український обряд із традиціями світової театральної містерії, що зародилася ще до початку нашої ери. Саме тоді обряди, покликані звеличувати і задобрювати богів, супроводжувалися співами і танцями. Українські автентичні обряди теж не обходилися без цих елементів. У виставі режисер із допомогою етно-хаос-гурту «Даха-Браха» промовляє до глядачів нашою мовою. Вони не настільки коментують чи схиляються на бік персонажів, наскільки підсилюють емоційне сприйняття глядачів, залучають до дії не тільки аудіальними засобами, але й візуальними, ведуть до переживання, а як наслідок – до катарсису. Все у виставі говорить мовою ритуалу, в центрі якого знаходиться актор. Як і в античному театрі, дії цього своєрідного хору спрямовані на виокремлення актора, а події відбуваються в священному ритуальному просторі. У свідомості українців це храм з його ієрархічним поділом простору, зображенням ликів святих. Для людини класичного періоду священним було місце, де приносили жертву богам, а однією з таких жертв-посвят була театральна вистава, а звідси і сцена набувала рис священності. Відьми у В. Троїцького, як вакханки в Еврипіда, танцюють ритуальний танець. А те, що в центрі дії, як у Шекспіра, так і у Троїцького, опиняється жінка з її гріховними пристрастями і бажаннями, а внаслідок цього її чекає неминуча кара, викликає асоціації з героїнями Софокла. Етнічне підґрунтя «Прологу до „Макбета“» надає виставі сильного емоційного звучання. «Даха-Браха» під час помазання Макбета на царство виконує «Многая літа», а коли леді Макбет божеволіє через неможливість народити дитину, лунає улюблена всіма дітьми веснянка про зайчика, який «ніжечками чеберяє». Це трагедія, хоч і дуже гріховної, але жінки, трагедія материнства і контрастна музика лише ще більше загострює емоційне сприйняття цього епізоду. Цей засіб схожий на використаний Лесем Курбасом гопак у сцені поховання дітей у виставі «Гайдамаки».

У виставі В. Троїцького гармонійно поєднані всі три складові «триєдиної хореї»: слово, музика і жест. Це – ідеальне сценічне втілення української інтерпретації, яке сам режисер називає психологічним танцем. В українському театрі, який часто промовляв до глядачів знаками і культурними кодами, зашифровані послання Часу. Український театр, намагаючись встановити зв'язок із всесвітом культури, черпав із багатьох джерел, не забуваючи про античність. Так, «Гайдамаки» Леся Курбаса стали переосмисленням не лише поеми Т. Шевченка, але й засобів античного театру, зокрема, хору. Ця режисерська інтерпретація прожила у XX століття в роботі багатьох режисерів. По-новому використав цей засіб Є. Курман у виставі «Маруся Чурай» за Л. Костенко. Він зробив хор емоційним тлом усієї вистави, пісні якого стали основою містерії-ораторії. В. Троїцький у Центрі сучасного мистецтва «ДАХ» поєднав у мові символів надбання світової культури. Музика гурту «Даха-Браха» стала основою емоційного підсвідомого сприйняття «Прологу до „Макбета“». Цією виставою режисер відзначив не лінійність розвитку культур, а доводить, що паралельно з європейськими культурними традиціями Україна формувала свої власні.

Засадниче значення у формуванні цінностей античної культури мав міф як органічна і істотна сторона світосприйняття тієї епохи. Міф як спосіб пояснення і пізнання світу відіграв особливу роль у суспільній свідомості народів на стадії їх переходу від первісного устрою суспільства через землеробську і скотарську родову громаду до перших форм класового суспільства. В міфах містилися паростки дійсного пізнання світу – пошук істини. У них оформлялися основні уявлення про місце людини в світі, про його цінності з надзвичайною чуттєво-образною, естетичною силою.

Природно, що зв'язок античного мистецтва з міфом був дуже глибоким. Протягом всієї історії давньогрецької культури міфи визначалися як майже вся тематика, як пластичних мистецтв, так і драми. Частковим винятком був жанр лірики, в якій поряд із міфічними мотивами, використовувалися ліричні теми кохання, елегійних роздумів про життя. З другої половини VI в. до н. е. неміфологічна тематика поширюється й у вазопису (атлетична гра, трудові процеси, сцени бенкету). Але загалом міфологічні сюжети у всіх галузях мистецтва посідають панівне місце до кінця IV в. до н. е. Частковий відхід від міфологічних тем у VI-V ст. до н. е. не зменшує глибокого зв'язку такого роду творів із загальним духом всього мистецтва Стародавньої Греції, обумовленого у багатьох відношеннях у своїх художніх формах зв'язком із міфотворчою стихією народної свідомості. Так, Есхіл у своїй трагедії «Перси» прагнув до міфічного пояснення сенсу недавніх реальних історичних подій. У цьому можна простежити інший аспект проблеми – визначення самого типу, складу свідомості художньої культури.

На основі античної міфології у Стародавній Греції виникла олімпійська релігія (за уявленнями давніх греків їх боги жили на горі Олімп у Фессалії), характерними рисами якої були політеїзм (багатобожжя) і антропоморфізм (за зовнішнім виглядом і способом життя боги людиноподібні і відрізняються від людей могутністю і безсмертям). Але небожителі – лише частина космосу. Над ними існують *axis mundi* (вісь світу) і рок, фатум. Загалом же у свідомості античної людини буття космосу таке ж безглузде, як гра морських хвиль. І лише в центрі цього океану існує якась потужна турбулентність, до якої все стікається і ніби замикається тут в одній точці. У цієї «точки» різні назви – першопринцип, Логос, Вогонь, Сонце, Благо, «ідея ідей», «форма форм», Розум.

Згодом, в епоху Римської імперії значення фатуму потроху нівелюються, переважає раціональне.

Римські імператори у війнах і завоюваннях нових територій намагалися довести свою значущість у творенні картини всесвіту і буття. Фатум для римлян – як воля богів, так і воля імператора.

Християнство протиставляє фатуму божественне провидіння. Хоча християнські догми намагалися змінити світогляд середньовічної людини, ірраціональне мислення так чи інакше диктувало розуміння моделі світу як такої, що мала в центрі якусь всемогутню силу. Фатум трансформувався в божу волю, в провидіння. Тобто так чи інакше середньовічна людина залишалася слабкою в руках долі.

В епоху Відродження технічні відкриття спричинили ще більшу зацікавленість астрологією, відтак долю людини визначав рух зірок і небесних світил. Але все ж протистояння свобода – несвобода стає помітнішим. У Новому часі природничо-науковий світогляд відтіснив розуміння долі, фатуму в середовище простих неосвідчених людей. Відродження класичного розуміння фатуму відбулося в ХІХ столітті в зв'язку з виникненням «філософії життя». Віталізм так само, як в античності нівелює роль людини у творенні її долі. В ідеології нацистів доля перетворюється на інструмент у руках офіційної пропаганди.

У релігійних віруваннях древніх слов'ян також присутнє розуміння долі. Але воно не було таким всепоглинаючим як в античності. Якщо у віруваннях давного грека існувала сліпа доля, три безликі Мойри (Парки), що прядуть нитку життя, то у слов'ян таких божеств не було. Пантеон слов'янських богів покликаний пояснити явища природи, які і були визначальними у житті людини. Від природи залежало як протікатиме земне життя людини. Доля у слов'ян не була невідворотною як у греків, але разом із тим вони вірили, що все визначене наперед. Кожне календарно-обрядове дійство включало в себе ритуал визначення майбутнього, обряд ворожби, що і диктувало як у подальшому існуватиме людина. З прийняттям християнства доля людини опинилася в руках «божого суду».

У свідомості українців розуміння долі формується амбівалентно – з одного боку – це догми християнської релігії, а з іншого – уособлення язичницького образу долі як невідворотності.

Прослідкуємо трансформацію долі в свідомості українця ХІХ століття на прикладі «Енеїди» І. Котляревського. Перенісши події Вергілієвого твору на українські терени, він рецепіює античність як тло для подій, в яких задіяна суто національна українська філософія. В бурлескній поемі боги вже не постають всемогутніми і нездоланими, а наділені конкретними людськими рисами і, що важливо, вадами. Автор, використовуючи фабулу Вергілія, наповнює її етико-філософським змістом із позицій нового національного ставлення до дійсності. Тут античні міфологічні образи прижилися на новій ниві і є носіями благородних ідей. Вони уособлюють у собі всю життєрадісність та енергію простих українців, які починають вірити в те, що можуть грати з долею і навіть перемагати.

Український театр кінця ХІХ століття переосмислює розуміння фатуму більше у побутовому руслі. В умовах постійних мандрів філософія долі не має визначальної ролі. Частіше у творах І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького прослідковується роль випадку в побутових ситуаціях, любовних трикутниках, як причинно-наслідкові зв'язки між вчинком і наслідком, як логічне покарання за певну, інколи гіпертрофовану, людську ваду.

Український театральний процес початку ХХ століття починає розвиватися спільно з європейськими тенденціями. Новий період в історії розвитку українського національного театру розпочинається з появою режисера Леся Курбаса. Саме він у пошуках ідентичності національних рис театру починає формувати нову школу режисури та акторства. Авангардні пошуки Леся Курбаса у театральному мистецтві спричинили звернення до європейської драматургії та філософії. У виставі «Едіп-цар» Софокла режисер замінив поняття Фатум на «Я – особистість». Ця трансформація дає розуміння глядачеві, що вчинки людини можуть нести в собі невідворотну силу, її життєва енергія підпорядкована тільки власному «я». Виставою «Едіп-цар» Курбас доводить можливість «діалогу театру з космоцентричним минулим культури» [12; 75]. Надалі прослідкуємо трансформацію співвідношення Людини – Фатум в українському театральному процесі, дослідивши постанови режисерів у ХХ – початку ХХІ століття за творами античних авторів. Як уже зазначалося, свій початок рецепція античності на українських теренах веде від Леся Курбаса. Потім було переосмислення античної трагедії режисера Г. Юри. Його багаторукий натовп і був невідворотним фатумом, тією силою, яка поглинала всю сутність «маленької людини». Комуністична ідеологія диктувала своє розуміння перебігу людського життя. Та й, зрештою, метою Г. Юри було аж ніяк не звернення до першоджерел. У драматургічній основі він убачав можливість краще заглибитися у революційні процеси, що відбувалися у суспільстві, а не спробу наблизитися до сутності людини і самого мистецтва. Виною цьому більшою мірою – вимоги часу і суспільства і не завжди через століття маємо змогу об'єктивно оцінити певні явища культури.

Із настанням тотального панування комуністичної ідеології, виникнення соцреалізму як методу у мистецтві загалом і театрі зокрема абсолютна сила криється в іншій площині, не вищого божественного, а «соціалістичної однодумності суспільства» [7; 535]. За період від 1924-1999 років в Україні була втілена лише одна сценічна версія античного твору, а саме «Антигона» Софокла Київському театрі ім. І. Франка (1967 р.). Але варто зазначити, що античні твори досить часто ставили в аматорських театрах при різних підприємствах і будинках культури. Видається, що в таких поставах ідеологія не помічала жодної загрози.

Наприкінці ХХ століття в українському театрі окреслилася генерація молодого театральної режисури. Вони у своїх експериментальних пошуках ставили собі на меті відшукати власний стиль і

метод, прагнули інтегрувати українську театральну культуру у європейському процесі розвитку. За час засилля комуністичної ідеології розвиток української культури було відкинуто назад майже на століття. І за двадцять років державної незалежності українська режисура у пошуках самоідентифікації рецепіювала здобутки європейської культури в повному обсязі. Зазначимо найпомітніші постаті у цьому періоді: В. Більченко, О. Ліпцин, В. Кучинський, А. Жолдак, Р. Мархольа, Я. Федоришин, С. Проскурня, Г. Касьянов, М. Яремків, О. Балабан, С. Пасічник, Г. Воротченко, Клим, С. Мойсеев. Наступна хвиля молоді режисури – це Д. Богомазов, А. Віднянський, Д. Лазорко, О. Богатирьова, Є. Курман, А. Бакіров, І. Ладенко. У художньому просторі перекодовуються загальновідомі міфологеми і образи, доба пошукового театру 80-90-х років – це «доба пошуку ідентичності», як зазначає Н. Корнієнко у статті «Пошуковий театр: 1980-1990 роки» [24; 152]. Пошук ідентичності в українській театральній культурі відбувається через повернення до класичних творів, пошуку нового звучання Слова на сцені, філософське осмислення буття і людської сутності, нові знахідки у сценографічному та пластичному рішенні вистави. Режисери «... ретельно вишукували у масиві світової літератури саме «свій», тобто гранично відповідний власній індивідуальності матеріал: від Софокла – через Г. Сковороду – через Г. Бюхнера, Ф. Достоєвського, А. Чехова, Лесю Українку, В. Винниченка, Дж. Джойса, М. Куліша, В. Набокова, Ж. Кокто, А. Платонова, М. Хвильового, М. Булгакова, Ж. Ануїя – до Ю. Місімі та О. Шипенка» – прослідковує Ганна Липківська у статті «Літеатурне першоджерело та сценічний текст» [18; 903].

Цілком логічним у пошуках ідентичності є звернення молодих режисерів і до античних творів. Так само як Лесь Курбас, багато хто з них рецепіювали надбання середземноморської цивілізації, щоб глибше зрозуміти процеси, які відбувалися у європейській культурі. Серед вищеназваних режисерів цього періоду багато з них не оминули своєю увагою твори античних драматургів чи то античні образи-коди. Антична тематика, як і на початку ХХ століття, стала важливою перехідною віхою не лише у драматургії, але й практично в усіх галузях мистецтвознавстві, в літературі.

Отже, у 1996 році Д. Богомазов поставив у Театрі на Лівому березі виставу «Філоктет-концерт» за Софоклом. У цій постанові режисер за принципом «урядових концертів», які були ще свіжими у пам'яті глядачів, з їхнього галасливості і помпезності творив простір, у якому декодувалися античні образи. «Вже перші хвилини “Філоктет-концерту” давали зрозуміти, що режисер взагалі не брав до уваги хоч якоїсь традиції тлумачення самого твору Софокла, а що “гірше” – ігнорував звичні правила “три”, які б “годилися” для випадку сучасної реалізації античного, взагалі, класичного зразка» [6; 809]. У софоклівському «Філоктеті» людина повинна самостійно відповідати за свої вчинки, неблаганність люської долі, фатуму, вища за волю богів. У Д. Богомазова все сповнене скандальності та еклектики, ніби покликане довести, що все приречене на руйнацію. Еклектичність була у всьому від поєднання малинових і зелених кольорів у сценографії до трактування античного хору як хору у сучасному розумінні – з хормейстером і виконанням ораторій. У свідомості режисера Д. Богомазова фатум нівелюється, тому що людина й так незначна і мізерна на тлі неприховано-саркастичного відображення дійсності.

У 2004 році Д. Богомазов у своїх експериментальних пошуках знову звертається до античної трагедії, до того ж таки Софокла – ставить в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі ім. В. Василька виставу «Едіп». Сценічний світ Богомазов уявляє своєрідним садом живих давньогрецьких скульптур. Час «попрацював» із ними, але вони такі ж прекрасні, як і колись. Ожилі герої викликають містеріальний трем. Лунають їх холодні голоси, не змінені інтонаціями». Богомазов відкидає у виставі «едіпів комплекс», створюючи конструкцію образу людини, що наділена владою згори. Тут Фатум трансформується у вищу силу, творця. Д. Богомазов не розробляв тему заслуженої кари, фатуму – для нього ідея внутрішнього прозріння людини, яка втратила зв'язок із божественним, виявилась набагато актуальнішою.

У тому ж 1996 році О. Ліпцин ставить в експериментальному театрі «Тетральний клуб», створеному у 1988 році, виставу «Антигона» за Софоклом. Режисер повністю переформатував софоклівський текст і навіть глядацьке сприйняття класичної трагедії. Там, де вчинки героя мали збуджувати емоції горя, актори переходили на якесь бубніння. У цій виставі знівелювалися всі трагічні лінії, а як наслідок – унеможлиблюється вплив фатуму на людину, бо у такому буфонадному середовищі, яке створив О. Ліпцин, немає місця всепоглинаючому почуттю трагічних вчинку, вини і впливу долі.

Далі прослідковуючи трансформацію Фатуму в українському тетральному процесі, звертаємось до вистави М. Яремківа 1999 року в Античному театрі в Херсонесі. Вистава стверджує, що протистояння людини долі завжди закінчується на користь долі. Бунт проти фатуму – безплідний, за який жорстоко карають. Едіп у виставі справжнісінький приватний детектив, але в міру розслідування злочину він дедалі більше відчуває страх і неспокій. Фінал – класична трагічна розв'язка: доля жорстоко карає того, хто наважився порушити її закони.

Вистава «Цар Едіп» Софокла у постановці режисера Р. Стурова в Київському національному драматичному театрі ім. І. Франка (2003 р.) – трагедія ХХ століття – без катарсису, без сліз, і без істерик. Вистава, як чітко діючий механізм, у якому все на своїх місцях, усі гвинтики і деталі відточені майстром режисури і складені в єдине. У ній поєднані і якісна режисерська робота, і здобутки світового театру та кінематографа ХХ ст.,

цікава сценографія, блискуча акторська гра. Режисер мав на меті показати не невинно осліпленого долею героя, а земну людину влади, що заслуговує на кару. В «Едіпі», якого створив Богдан Ступка, об'єднані всі складові влади – манія величчя, манія переслідування, сексуальні збочення. Цар Едіп владарює над «людьми дна»: бомжами, злодіями, шпигунами, повіями, божевільними. Трагедію перетворено на детектив. Б. Ступка в образі Едіпа, не одягаючи масок, творить постаті тиранів ХХ ст.: Сталіна, Саддама, Гітлера. Актор відтворює їх не стільки зовнішніми виразниками, скільки глибоким психологічним перетворенням.

Досліджуючи античний міф у сучасному сценічному просторі, театрознавця М. Котеленець зазначає: «Трансформація категорії фатуму в сучасній українській режисурі (зокрема у виставах за Леся Курбасом) полягає у відмові від зовнішнього божественного примусу на користь внутрішньої детермінованості героя. Доля в сучасній театральній лексиці – це вже не “рок”, а етичний вибір суб'єкта в умовах історичної катастрофи» [13; 138].

Під час роботи над п'єсою Софокла «Цар Едіп» режисери ставили перед собою конкретні цілі. Софокл наближав трагедію до ритуалу, мистецького жертвоприношення Діонісові. М. Рейнгардт прагнув не відновлювати, копіювати зовнішній вигляд античного театру, а наситити трагедію Софокла новим життям, виходячи з духу епохи. Він не прагнув реконструювати древню сцену, обов'язковими умовами якої були небо і маска. Його мета – досягти взаємодії сцени і глядача, що притаманна античному театрові. Леся Курбас під час роботи над «Едіпом-царем» намагався відшукати нову театральну естетику, використовуючи надбання світової культури. Готуючи виставу, актори працювали над художнім словом, мімодрамою і пластикою. Актори ритмічно рухались за системою Далькроза, оволодівали мистецтвом жесту Дельсарта. Звичайно, метою Курбаса було не лише виховання молодого актора. В «Едіпі-царі» Курбаса головними були передчуття і сумніви часу. А. Г. Юра, заперечуючи досягнення свого вчителя, прагнув показати долю народу в час революції, піднести на п'єдестал колективні дії народу в час хаосу і становлення радянської влади. Варто згадати про суперечливу виставу Р. Тумінаса кінця ХХ ст. Він подивився на трагедію очима, які ніби не знайомі з хрестоматійною версією, тлумачив текст як першопрочитання, поза знаннями традиції і трактуванням його попередніх сценічних прочитань. Подивився на текст Софокла – як зразок подій, що відбуваються під час змін епох, переходу від язичництва до християнства. М. Яремків в Античному театрі Херсонеса наблизився до ритуалу давньогрецьких вистав, до цього спонукав уже навіть сценічний майданчик – руїни театру, збудованого ще до Різдва Христового. А от Р. Стурра у Київському театрі удався до деміфологізації міфу не лише як першооснови трагедії, а й міфічного серпанку, що оповиває його особу і його роботу. Режисер-експериментатор Д. Богомазов виставою «Едіп» в Одеському театрі ім. В. Василька намагався досягнути можливості гармонії і діалогу зі світом і Богом-творцем.

Мета режисерів визначає основний конфлікт, що його закладено у виставі. У Софокла таким було протистояння Едіп – Фатум; у Рейнгардта – Натовп і виокремлений з нього хор; у Курбаса – Едіпове «Я зовнішнє» з «Я внутрішнім», у Юри – Велич людини і її доля, у Тумінаса – конфлікт епох, у Яремківа – Людина і натовп, у Стурра – Людина і влада, а у Богомазова – Людина і Творець. У Троїцького – протистояння практично нівелюється, бо ні безвольний натовп, ні Едіп не можуть встояти перед абсолютним виявом влади. З цього бачимо, що все-таки у всіх режисерів у конфлікт вступає Едіп-Людина з певною абстрактною силою, що її частіше називають Фатумом, але існує і більш психологічно-філософський конфлікт як то у Курбаса, або у Богомазова. Звідси і роль Фатуму у виставах – як основної сили в античному театрі – ділиться на дві частини: в одній – фатум вступає як керівна сила, а в іншій – видозмінюється: революція – як доля, природа як фатум або і взагалі відсутній як поняття.

Якщо ми говоримо про національну рецепцію античності, то найдоречнішим прикладом такого переосмислення є вистави В. Кучинського в Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса «Хвала Еросу» та «Silenus alcibiadus» за філософським діалогом Платона «Бенкет». Тут роль фатуму набуває барокового звучання. В. Кучинський легко поєднує філософські ідеї Платона і Сковороди, тому що вони близькі вже по самій своїй суті. Людина у Кучинського наділена життєстверджуючими рисами. У виставах режисера прослідковується не так всемогутня сила фатуму, яка веде до загибелі, а якраз навпаки – тема вічності, циклічності і колобїжності всього живого, що підтверджується образами-символами, використаними у сценографії.

Не варто оминати увагою і навчальні вистави з акторами-студентами, які відбувалися у цьому театрі, а саме: «Одісея» Гомера, «Метаморфози» Овідія, «Мудрість на щодень» за байками Езопа. За прикладом Леся Курбаса вони ставляться до античних творів не лише як до яскравого неординарного сценічного матеріалу, але і як високоякісного навчально-виховного матеріалу. Театр вчить своїх студійців сценічній мові та майстерності актора на кращих зразках античної літератури. Невід'ємною складовою у навчанні є розуміння філософії античності, етико-філософське сприйняття і розуміння дійсності, яке дає можливість актору розкрити глибинні знаки, зашифровані у посланнях античних філософів, поетів та байкарів.

Еврипідівська «Медея» постала також на сцені Чернігівського молодіжного театру у 2002 році режисера А. Трушина. А у 2003 році на сцені Державного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса створена вистава «Медея» Еврипіда у режисурі О. Балабана. Форма цієї вистави була близькою до театального ритуалу, але не вона виступала кінцевою метою театального експерименту режисера,

який є ворогом будь-яких порожніх, «чистих» театральних форм. У виставі О. Балабана доводиться універсальність моделей людських відносин. Доля людини для режисера – причинно-наслідковий зв'язок між вчинком і його наслідком.

Із когорти молодих режисерів 80-90-х років до античних образів-символів зверталися також С. Мойсеев (1988 рік, Ужгородський музично-драматичний театр) та Г. Воротченко (1993 рік, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка).

Із такого огляду можемо зробити висновок, що засадниче для античної світобудови, а як наслідок і для театру, співвідношення Людина – Фатум зазнало суттєвої трансформації в світоглядних позиціях української режисури ХХ – початку ХХІ століття. У добу пошуку ідентичності експериментальні авангардні режисури, перетранспоновуючи класичні тексти на новий лад, по-своєму рецепіювали античні світоглядні моделі, що суттєво впливало на творення їхнього власного стилю і форми, наповненої змістом часто абсолютно протилежним усталеному уявленню про роботу з даними текстами.

Українські режисери кінця ХХ – початку ХХІ століття перебувають у пошуках героя. Вони використовують різні стилі і методи заради само ідентифікації у пострадянському мистецькому просторі. І саме тому за понад тридцять років державної незалежності в репертуарах українських театрів присутня й антична трагедія, і римська комедія, і шекспірівські трагедії, і просвітницькі твори Ж. Расіна і модерні драматичні твори початку століття, разом з цим помітне місце займає і українська класика.

Стильові ознаки античного театру – від використання котурн і маски до структурних принципів античної трагедії присутні у багатьох сценічних прочитаннях на зламі тисячоліть. Інколи антична форма наповнюється діаметрально протилежним змістом: котурни і античні тоги лише підкреслювали трагедійність подій. Основні композиційні принципи у формуванні образу героя присутні і в виставах українських режисерів: катарсис, гамартія – трагічна помилка (вчинок героя, внаслідок якого виникають події, що стають згубними для нього), гібрис (гордість і зятатість героя) та пафос (страждання героя). «В українському театрознавстві трансформація античних структурних одиниць розглядається як процес “семантичного перекладу”. Лексеми “катарсис”, “перипетія” та “екзод” інтегруються в національну лексику не як терміни, а як живі моделі побудови сценічної дії» [23; 41].

До прикладу, вистава «Украдене щастя» за І. Франком в театрі «У кошику» режисера І. Волицької (1997 р.). У постановці героїня (Л. Данильчук) розуміє свою трагічну вину у любовному трикутнику Анна – Михайло (М. Барнич) – Микола (Р. Біль). Це містерійне дійство побудоване на звуці і русі – використання барабанів і танцю аркан як національного хореографічного архетипу. У сцені «Сон Анни» відбувається весільний обряд і з Миколою, і з Михайлом. У сні в Анни є можливість бути з обома, а в реальності вона робить останній крок до фатальної пристрасті – до Михайла. «Тут ніхто не винен. Всі люблять. Фатум, рок тут ніби «згадано» через ресурси грецької трагедії. Режисер – парадокс! – видаливши масові сцени – своєрідний Хор, добився універсалізації, наближення до давніх трагедій, вбираючи тему Кохання в поняття Фатум» [11; 152].

В українському театрі ХХ – початку ХХІ століття відбуваються ті ж самі процеси, що відбувалися в античній Греції – наближення ритуального дійства до театру, театральності. Це відбувається у режисерському театрі В. Троїцького, В. Кучинського, ранніх виставах Я. Федоришина, виставі Світлани Пасічник «Чари на кохання», виставі О. Балабана «Медая», «Марусі Чурай» Є. Курмана тощо. Але це жодним чином не спрощення ритуального дійства, а навпаки – ускладнення його за допомогою знаків, кодів та архетипних образів як світової так і української культури.

Вистава Львівського театру ім. Леся Курбаса «Марко Проклятий, або Східна легенда» режисера В. Кучинського – це драматична симфонія за текстами поезій В. Стуса. Аскетична за своїми візуальними засобами, але багата по емоційному насиченню. Дійство розвивається на своєрідній шахові дошці. Але це не шахова дошка, а інша гра, гра душі поета, митця. По ній рухаються фігури-образи Марка Проклятого (О. Стефан), козака Мамая (А. Водічев), Манкурта (В. Кучинський) і Божевільної Галі (Н. Половинка). Ці персонажі – ключові не лише в поезії В. Стуса, а й у його свідомості: козак Мамай – містична постать українського степу, в якій поєднані українські традиції зі східною філософією, філософією медитації та заглиблення в себе; Манкурт – той, якого насильно позбавили пам'яті про свій рід, для якого вже не існує ні батьківщини, ні чужини, який хоче для себе лише повного забуття і прощення; Марко Проклятий – образ не приреченості внаслідок гри долі, фатуму, а образ надії. Над ними всіма, між ними всіма як поєднання Божевільна Галя – степова Україна, божевільна пам'ять, жінка-мати, жінка-наречена, лише Жінка. Ці чотири образи, як чотири сторони світу, як чотири світи, поєднані воедино у Великій Поетовій Душі. На прикладі проаналізованих вистав прослідковуємо, що «трансформація античної містерії на сучасній українській сцені відбувається через десакралізацію зовнішніх атрибутів за умови збереження ритуальної структури дії. Театр апелює до архетипів “жертвоприношення” та “очищення” (катарсису), перекладаючи їх мовою сучасної тілесності. Ритуал стає лексемою спротиву хаосу, де сценічний простір функціонує як тимчасовий храм пам'яті» [5; 49].

Український театр упродовж тривалого часу був позбавлений можливості повноцінної самоідентифікації в переломні історичні періоди, у зв'язку з чим часто звертався до рецепції античності, італійського Відродження та Просвітництва, використовуючи універсальні коди й архетипи для формування національного мистецтва.

Потужний рух авангардного театру кінця 1980–початку 1990-х років засвідчує, що в українському театральному процесі відбувалася ґрунтовна ревізія світоглядних орієнтирів, виражальних засобів і структурних елементів з метою звільнення від нав'язаних впливів та пошуку власної національної театральної метамови.

На прикладі проаналізованих вистав українського театру ХХ – початку ХХІ століття до початку російсько-української війни у 2014 році бачимо, що античність була й залишається актуальною та внутрішньо близькою нашій культурі. Саме в класичний період було визначено місце людини як міри всіх речей, створено визначні пам'ятки слова, архітектури й скульптури, сформовано правові та етичні норми, а також закладено основи театру з його законами й виражальними засобами. Згодом цей період дійшов свого історичного завершення, однак йому на зміну прийшли новий час, нова культура і новий театр. Сучасний театр постійно перебуває в пошуках гармонії та актуальності й нерідко знаходить їх у першооснові європейської культури – античності.

В українському театрі ХХ – початку ХХІ століття античність у режисерській рецепції виконувала допоміжну роль у пошуках героя та національної самоідентифікації театального мистецтва. Античність інтерпретувалася у творчості О. Ліпцина, В. Кучинського, О. Балабана, Д. Богомазова, Є. Журавкіна, О. Стефана, Т. Кишуна, В. Троїцького, С. Мойсеєва, Г. Воротченко, А. Ротенштейна, В. Блавацького, А. Бабенко, Б. Тягно, О. Ігнат'єва, М. Гринишина, Ф. Стригуна та ін. Режисери-постановники у роботі над античними сюжетами та образами ставили собі на меті знайти сучасного героя через використання структурних принципів та засобів виразності античного театру, контраст античної форми і сучасного змісту, застосування філософських моделей побудови всесвіту, наближення до космосу і природи, наділення архетипних образів власне національними рисами тощо.

Ми прослідковуємо, що український театр у ХХ столітті не залишався і не залишається на узбіччі європейського розвитку. Досліджуючи впливи античної культури на сучасний театральний процес, ми бачимо, що український театр є частиною європейської культури і мистецтва, краще починаємо розуміти, як це не парадоксально звучить, власну культуру і цілісніше починаємо бачити картину розвитку і зростання національного театру. Режисери імпровізують, інколи просто бавляться із античними засобами, вводять їх у свої вистави, як секретні інгредієнти, по-новому відкривають античні твори, теми та засоби виразності для сучасного українського глядача, який нерідко стає не просто глядачем, а співучасником творчості актора, виходить поза рамки простору і часу.

Дослідивши трансформацію структурних принципів античного театру в українському театральному процесі, ми мали можливість побачити як саме вони інтерпретуються в українському театрі: режисери видозмінюють хор у своїх виставах у пошуках нової театральної лексики, вивчають світоглядне співвідношення Людини і Фатуму заради визначення власної ідентичності, деколонізуючи героя в українській театральній культурі. Різні елементи та світоглядні принципи античності стали підґрунтям для подальших пошуків модерної театральної мови у роботі режисерів ХХ – початку ХХІ століття.

У виставах, де режисери свідомо використовували хор, як елемент античного театру, було поєднання основних складових «триєдиної хореї» у визначенні Т. Зелінського – слово, музика і жест. Власне, звертаючись до елементів античності, свідомо чи не свідомо, українські режисери вказували не на лінійність розвитку культур, а якраз акцентували на тому, що паралельно з європейськими культурними традиціями Україна формувала свої власні. Антична культура вже сама набула рис архетипу, де в першу чергу розглядаються проблеми універсальних моральних цінностей, ставиться питання про відповідальність творчої особистості в збереженні культурної спадщини, поглиблюються уявлення про духовну спорідненість людства, що зв'язує всі періоди існування культури. Античність в українському театральному процесі – це не тільки зразок для наслідування, а універсальний код пізнання культури та суспільства в цілому. Рецепція античності в українському театрі сприяє пошуку нових універсальних лексем та актуалізації й семантичному переосмисленню античних театральних засобів у сучасному українському театральному процесі.

Перспективи подальших досліджень. Структурні елементи та принципи античності використовуються в сучасному українському театрі не тільки як певні культурні цитати, а потребують наукового осмислення як семантично оновлені культурні коди, що лягли в основу режисерських інтерпретацій у контексті європейського театального процесу. Це дозволить глибше зрозуміти роль античного культурного коду у формуванні модерної української театральної мови та її місця в європейському театральному контексті.

Список використаної літератури:

1. Балалаєва О. Ю., Вакулик І. І. Античний код у творчості Миколи Зерова: ретроспектива та сучасні інтерпретації. Наук. вісник НУБіП України. Серія: Філологічні науки. Київ : Вид. центр НУБіП, 2024. С. 112–125.
2. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів : ВНТЛ-Класика. 2008. 640 с.
3. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса. Вінниця, 2005.
4. Веселовська Г. І. Більше ніж театр: дискурси оновлення української сцени. Київ : Антиквар, 2021. 352 с.
5. Гарбузюк М. В. Класична традиція на національній сцені: від архетипу до інтерпретації. Театрознавчий часопис «Просценіум». Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2022. № 1-3. С. 45–58.

6. Єрмакова Н. Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років XX століття. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. Київ : «Інтертехнологія», 2006. С. 787-827.
7. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40-60-х років XX століття. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. Київ : «Інтертехнологія», 2006. С. 533-587.
8. Загурська Е. Приречене кохання. Кіно-Театр, 2007. № 1. С. 25-26.
9. Клековкін О. Homo sacer. Український театр, 2004. Ч. 3. С. 2-9.
10. Клековкін О. Античний театр. Київ, 2004.
11. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. Київ, 2008. 246 с.
12. Корнієнко Н. Лесь Курбас. Репетиція майбутнього. Київ, 1998.
13. Котеленець М. Г. Античний міф у сучасному сценічному просторі України. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. Вип. 48. С. 134-142.
14. Котова О. В. Синкретизм античного театру в сучасних хореографічних практиках. Культурологічна думка. Київ : ІК НАМ України, 2024. № 25. С. 89-97.
15. Кучинський В. «Наш репертуар – це „сито” для глядачів». Високий замок, 2002. 31 лип.
16. Кучинський В. Свідома еміграція в ритуал. Театрознавчий часопис «Просценіум». Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2002. № 1. С. 48-54.
17. Липківська А. Загадка «Маруся Чурай». День, 2006. 13 жовт.
18. Липківська Г. Літературне першоджерело як сценічний текст: від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-1990-х років – до демократичних цінностей сьогодення. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. Київ : «Інтертехнологія», 2006. С. 889-935
19. Нагірна О. Львів-Харків: театральний міст. Театрознавчий часопис «Просценіум». Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. № 1 (14). С. 81-85.
20. Паві П. Словник театру. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка. 2006. 639 с.
21. Содомора А. О. Наодинці зі словом. Львів : Літопис, 2020. 480 с.
22. Софокл. Цар Едіп. Давньогрецька трагедія / пер. із давньогр. Б. Тен. Київ, 1981. Т. 37 : Вершини світового письменства. С. 63-118.
23. Туренко В. Е. Classical reception studies: від філософських текстів до прикладної класики. Філософська думка. Київ : Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди, 2020. № 2. С. 37-45.
24. Український театр XX століття. Монографія / ред. Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. 512 с.
25. Axer J. Filolog w teatrze. Warszawa, 1991. 221 s.
26. Hall E. Greek Tragedy: Suffering under the Sun. Oxford : Oxford University Press, 2020. 416 p.
27. Kocur M. Teatr antycznej Grecji. Wrocław, 2001. 460 s.
28. Siew Dionizosa. Inspiracje Grecje antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie środkowej a wschodniej. Warszawa, 1997. 244 s.
29. Taplin O. The Potency of Greek Tragedy. Oxford : Oxford University Press, 2023. 304 p.

References:

1. Balalaieva O., Vakulyk I. Antychnyi kod u tvorchosti Mykoly Zerova: retrospektyva ta suchasni interpretatsii. Naukovyi visnyk NUBiP Ukrainy. Serii: Filolohichni nauky. Kyiv : Vydavnychiy tsentr NUBiP, 2024. S. 112-125.
2. Balme K. Vstup do teatroznavstva. Lviv : VNTL-Klasyka, 2008. 640 s.
3. Veselovska H. Dvanadtsiat vystav Lesia Kurbasa. Vinnytsia, 2005.
4. Veselovska H. I. Bilshe nizh teatr: dyskursy onovlennia ukrainskoi stseny. Kyiv : Antykar, 2021. 352 s.
5. Harbuziuk M. V. Klasychna tradytsiia na natsionalnii stseni: vid arkhetypu do interpretatsii. Teatroznavchy chasopys «Prostsennium». Lviv : LNU im. I. Franka, 2022. № 1-3. S. 45-58.
6. Yermakova N. Problema «velykoho» styliu v ukrainskomu dramatychnomu teatri 90-kh rokiv XX stolittia. Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia. Kyiv : Intertekhnolohiia, 2006. S. 787-827.
7. Zabolotna V. Teatralna Ukraina v poluden viku: ukrainskyi dramatychnyi teatr 40-60-kh rokiv XX stolittia. Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia. Kyiv : Intertekhnolohiia, 2006. S. 533-587.
8. Zahurska E. Pryrechene kokhannia. Kino-Teatr, 2007. № 1. S. 25-26.
9. Klekovkin O. Homo sacer. Ukrainskyi teatr, 2004. Ch. 3. S. 2-9.
10. Klekovkin O. Antychnyi teatr. Kyiv, 2004.
11. Korniienko N. Zaproshennia do khaosu. Teatr (khudozhnia kultura) i synerhetyka. Sproba nelineinosti. Kyiv, 2008. 246 s.
12. Korniienko N. Les Kurbas. Repetitsiia maibutnoho. Kyiv, 1998.
13. Kotelenec M. H. Antychnyi mif u suchasnomu stsenichnomu prostori Ukrainy. Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo. Kyiv : Vydavnychiy tsentr KNUKiM, 2023. Vyp. 48. S. 134-142.
14. Kotova O. V. Synkretizm antychnoho teatru v suchasnykh khoreohrafichnykh praktykakh. Kulturolohichna dumka. Kyiv: IK NAN Ukrainy, 2024. № 25. S. 89-97.
15. Kuchynskyi V. «Nash repertuar – tse ‘syto’ dlia hliadachiv». Vysoky zamok, 2002. 31 lyupnia.

16. Kuchynskyi V. Svidoma emihratsiia v rytual. Teatroznavchyi chasopys «Protseniium». Lviv : LNU im. I. Franka, 2002. № 1. S. 48–54.
17. Lypkivska H. Zahadkova «Marusia Churai». Den, 2006. 13 zhovtnia.
18. Lypkivska H. Literaturne pershodzherelo yak stsenichniy tekst: vid ehotsentryzmu «molodoho» teatru rubezhu 1980–1990-kh rokiv – do demokratychnykh tsinnosti sohodennia. Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia. Kyiv : Intertekhnolohiia, 2006. S. 889–935.
19. Nahirna O. Lviv–Kharkiv: teatralnyi mist. Teatroznavchyi chasopys «Protseniium». Lviv : LNU im. I. Franka, 2006. № 1 (14). S. 81–85.
20. Pavis P. Slovyk teatru. Lviv : Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka, 2006. 639 s.
21. Sodomora A. O. Naodyntsi zi slovom. Lviv : Litopys, 2020. 480 s.
22. Sophokles. Tsar Edip. Davnohretska trahediia / per. z davnohretskoi B. Ten. Kyiv, 1981. T. 37 : Vershyny svitovoho pysmenstva. S. 63–118.
23. Turenko V. E. Classical reception studies: vid filosofskykh tekstiv do prykladnoi klasyky. Filosofska dumka. Kyiv : Instytut filosofii im. H. S. Skovorody, 2020. № 2. S. 37–45.
24. Ukrainnyi teatr XX stolittia. Monohrafiia. Red. N. Kornienko ta in. Kyiv : LDL, 2003. 512 s.
25. Axer J. Filolog w teatrze. Warszawa, 1991. 221 s.
26. Hall E. Greek Tragedy: Suffering under the Sun. Oxford: Oxford University Press, 2020. 416 p.
27. Kocur M. Teatr antycznej Grecji. Wroclaw, 2001. 460 s.
28. Siew Dionizosa. Inspiracje Grecje antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie srodkowej i wschodniej. Warszawa, 1997. 244 s.
29. Taplin O. The Potency of Greek Tragedy. Oxford : Oxford University Press, 2023. 304 p.

UDC 792.5

**TRANSFORMATION OF STRUCTURAL ELEMENTS OF ANCIENT THEATRE IN UKRAINIAN
THEATRICAL LEXICON OF THE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES**

The article examines the process of transformation of the structural elements of ancient theatre within the Ukrainian theatrical lexicon of the twentieth and early twenty-first centuries. Ancient culture is considered as a dynamic phenomenon that functions in contemporary theatre not as a static historical legacy, but as a living cultural code capable of constant reinterpretation. The study advances the thesis that ancient theatre exists in modern stage practice primarily through the transformation of concepts, images, and expressive means that shape the professional theatrical language.

The research employs historical-cultural, comparative, and reception-based approaches, which make it possible to trace both continuity and innovation in the use of ancient themes, plots, ethical-philosophical, and structural principles in Ukrainian theatrical art. The European context of contemporary studies on ancient heritage and practices of its stage embodiment is analysed, and the place of Ukrainian theatre within this process is outlined.

It is demonstrated that ancient elements undergo significant transformations in response to the worldview shifts of the twentieth century, while simultaneously remaining recognizable components of theatrical thinking. The article concludes that antiquity constitutes an organic component of Ukrainian theatrical culture, and that its structural elements actively influence the formation of contemporary theatrical lexicon, testifying to the continuity of cultural dialogue between ancient and modern theatre.

Key words: ancient theatre, reception of antiquity, Ukrainian theatre of the 20 th–21 st centuries, theatrical lexicon, structural elements, cultural continuity.

Матеріал надійшов до редакції 5.10.2025
Отримано після доопрацювання 26.08.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Ігор САВЧУК – доктор мистецтвознавство, професор, член-кореспондент НАМУ, директор ІПСМ НАМУ, головний науковий співробітник відділу дослідження просторових і предметних систем ІПСМ НАМ України
<https://orcid.org/0000-0002-6882-3404>
ipsm2@ukr.net

Ihor SAVCHUK – Doctor of Arts Studies (Dr. Sc. in Art Studies), Professor
Department of Spatial and Object Systems Research, Modern Art Research Institute of the National Academy of Art of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Чжан Хань – доктор філософії, викладач фортепіано та камерного ансамблю Школи музики Цінхайського педагогічного університету (КНР)
<https://orcid.org/0000-0002-5710-2716>

Zhang HAN – PhD in Philosophy, Lecturer at the School of Music, Qinghai Normal University Teaches piano performance and chamber music

Розділ XX. UKRAINIAN CHAMBER-INSTRUMENTAL CULTURE OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY : GENRE-STYLESTIC AND PERFORMANCE ASPECTS

The article systematically examines the development of Ukrainian chamber-instrumental music in the first half of the twentieth century in the context of genre-stylistic transformations and performance practice. Two principal vectors in the evolution of the genre are analysed – an academic line (rooted in the tradition of Mykola Lysenko) and a modernist line (associated with the school of Borys Liatoshynskyi) – whose interaction shaped a national paradigm of chamber musical thinking.

Particular attention is devoted to the phenomenon of Liatoshynskyi and his compositional school as a focal point of the avant-garde transformation of the genre, which synthesised experimental compositional techniques with national intonational codes. The study also considers the impact of tragic historical events on the formation of the works' intonational and imagistic sphere. Using Liatoshynskyi's Ukrainian Quintet for two violins, viola, cello, and piano (1942; second revision 1946) as a case study, the article analyses the specificity of performance interpretation in Ukrainian chamber-instrumental compositions. The significance of the chamber genre is substantiated as a key space for the articulation and identification of a national style that integrates academic heritage, folkloric sources, and modernist experimentation.

Key words: Ukrainian chamber-instrumental culture; chamber ensemble; genre-stylistic evolution; performative dialogicity; artistic-dialogical principle; symphonization of the chamber genre; Mykola Lysenko; Borys Liatoshynskyi; Ukrainian Quintet.

Ukrainian Chamber-Instrumental Culture in the Staged Formation of its Artistic-Expressive Field.

Chamber-instrumental creativity received its first music-theoretical generalizations as early as the Baroque era. In his treatise *The Art of Playing the Harpsichord* (1717), François Couperin observes that «nothing unites performers so much as the art of playing together <...> the ability to be a good partner» [20]. As both performer and composer, it is no coincidence that his debut was in the genre of the chamber sonata. Numerous treatises from this historical period articulate an important component of chamber-instrumental creativity: the cultivation of an open, living dialogue between ensemble partners within the space of performance practice. In *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (1762), C. P. E. Bach was among the first to describe at length the specificity of ensemble performance of his time. He emphasises that «good ensemble performers, through shared breathing, enliven the performance of a piece; not every good harpsichordist can be a good ensemble partner – this requires special qualities of character» [3]. Bach is among the earliest authors to analyze in detail the historical and performance value of instrumental culture. This essentially historical-scholarly work determined, for decades ahead, the trajectories of chamber-instrumental performance.

Artists of the Classical era likewise stressed the importance of forming an artistic dialogue as a crucial factor in collective musical creativity. In their reflections, one can trace – perhaps for the first time – the recognition of the artistic-dialogical essence of compositional intent, the forms of chamber music-making, and analytical reasoning concerning the imagistic-emotional content of these achievements. Romanticism foregrounds the principle of psychological comfort and compatibility among musicians within the chamber-instrumental community. Romantic-era artistic-dialogical visions of a work's conception and its realization were grounded in a shared reading of images and moods in the performance space, with particular attention to the composer's persona. The very «image of the artist-composer» was interpreted in a markedly subjective manner – often only through the performers' capabilities within the chamber community and their free handling of the authorial text.

The chamber-instrumental genre in the output of Classical-era composers features several important communicative dimensions of realization. Despite the existence of works of high artistic level, it never constituted the foundation of composers' creative production, remaining, as it were, in the shadow of grand designs. Appeals to the chamber genre were often concert-instructional: chamber-instrumental works were

frequently written on commission; they served as a preparatory stage in the creation of large instrumental concertos, virtuosic solo instrumental music, or symphonic canvases. Yet they were in demand on concert stages and warmly received by audiences, encouraging listeners to acquaint themselves with the fundamentals of musical performance. This compositional stance, to some extent, contributed to the perception of chamber music as a «light genre», notwithstanding the fact that the genre in the works of W. A. Mozart, L. v. Beethoven, and many other emblematic figures of Classicism and early Romanticism is marked by substantial achievements.

The stylistic evolution of Romanticism was to a large extent grounded in an appeal to chamber-instrumental creativity. In essence, it was precisely in the nineteenth century that important genre-stylistic transformations in compositional exploration took place – transformations that brought ensemble creativity to a central position in expressing the meaningful senses of the Romantic age. Within Romantic discourse, processes of performance specificity in chamber-instrumental creativity were actualized, based on a close dialogue between composer and first performer – often the composer themselves, their closest colleagues, or friends. A number of well-known compositions were dedicated to prominent performers of the period.

It should be emphasized separately that the active development of national compositional schools in the second half of the nineteenth century encouraged the emergence of new centres of creativity, where artistic achievements were realized with attention to the genre-intonational component of a given region or country. This factor proved decisive for the professional formation of Ukrainian chamber-instrumental culture, linked to the compositional, performance, and educational activity of Mykola Lysenko and his followers.

Significant changes in chamber culture began to occur at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The turbulent character of the new epoch was reflected in the worldview-narrative specificity of modern art's formation, which intensified social contradictions. As a result, musical art – and its chamber genre and typological specificity – underwent a substantial rethinking of its tasks, expressive components, and forms of presentation. Romanticism, as an important historical stage in the development of musical culture, not only introduced new approaches to compositional expression but also consolidated certain stylistic templates, the overcoming of which became a challenge for generations of artists in an age of stylistic pluralism. Accordingly, from the late nineteenth century onwards, creators actively sought ways beyond these genre-stylistic constraints, testing new forms of artistic expression consonant with the new ideas and aesthetic orientations of the twentieth century, in which the chamber mode of organizing compositional intent played a pivotal role in broader transformational processes.

Returning to the chamber-instrumental genre within Ukrainian academic culture, it should be noted that its milestone stages of development are delineated in accordance with a dialogical interdependence with general sociocultural and artistic-aesthetic manifestations. Overall, the stages of development of chamber-instrumental creativity may be divided according to the historical paradoxes of Ukraine's existence and statehood: the pre-revolutionary period, the period of statehood (1917–1920), the Ukrainian-Soviet period, and the era of Independence. However, such a division is excessively general and scarcely correlates with the genre's development across the twentieth and twenty-first centuries. These time periods rather crystallise sociocultural conceptions of the place and role of the Ukrainian composer within the ideological prescriptions of the Imperial and Soviet periods, and their influence on genre-typological specificity and the imagistic content of creative work – as a largely nonconformist dialogue between the Ukrainian artist and various «types» of realism (Imperial, Soviet, etc.), and thus the semantic specificity of works created within those ideological-stylistic layers.

A subsequent, artistic-dialogical principle of staged stylistic actualization in the development of Ukrainian chamber-instrumental music throughout the twentieth century is affirmed through the achievements of key figures who fundamentally influenced the development of chamber-instrumental creativity in Ukraine. In this context, two lines are distinguished: the academic line of Lysenko and the modern line of Liatoshynskyi. Through the achievements of these masters one may trace the principal modes of realizing the chamber-instrumental genre: its orientation towards national and transnational academic hermeneutics of expressive specificity, and modernism directed towards expanding genre boundaries and their radical rethinking. In this respect, two general vectors of development in the Ukrainian-Soviet stage's compositional school are indicative: the academic vector, based on the achievements of Romantic and late-Romantic nineteenth-century heritage and their attribution in the chamber-instrumental achievements of Ukrainian composers of the twentieth century; and the innovative vector, aimed at reorienting «chamberness», shifting the direction of its manifestation from sensuous-emotional, introverted imagistic-semantic intensification towards chamber-instrumental experimentation with the means of instrumental expressivity. The phenomenon of Liatoshynskyi's school is exemplary in this context as a particular artistic-dialogical field of these connotations.

It is precisely Liatoshynskyi's school – the models of compositional creativity cultivated within this circle of like-minded individuals – that forms the next avant-garde principle of staged transformations in the formation of Ukrainian chamber-instrumental culture. The innovative status of participants in this cultural formation – teacher, students, followers – was shaped under the influence of the avant-garde of the first half of the twentieth century and its second wave. It was through avant-garde experiments that the important status role of chamber creativity was affirmed, along with its cross-cultural orientation towards European achievements.

The final principle to be employed in the analytical observations of this section concerns the impact of tragic historical events – and their consequences – on the staged development of Ukrainian chamber-instrumental

creativity, reflected in the specificity of war and the imagistic-semantic and intonational outcomes it induced in artistic work. The tragedy of existence and longing for Ukraine is traceable in Liatoshynskyi's wartime achievements, conveyed through profound immersion in national modal-intonational specificity of utterance, the testing of large form-building lexemes within the zone of chamber expressivity, and the transformation of the Ukrainian creative image into a pan-Slavic segment of his postwar creative surge.

A new stage in the development of chamber-instrumental culture in Ukraine – marked by a wide range of experimental compositional searches and performance solutions – began in the late 1980 s, with the First Festival of Contemporary Music Kyiv Music Fest (1989). Thanks to the strong festival movement of the 1990 s, the experimental stratum of Ukrainian composers' chamber creativity was presented within festival events alongside the achievements of European and American artists.

The contemporary stage of development of Ukrainian chamber-instrumental music is marked by significant transformational changes in the functioning of the genre: the expansion of stylistic attributes; the enrichment of chamber stylistics through intermedial interactions; and the expansion of the performer's role as co-creator of the artistic concept. Among the important regularities in the genre's development, genre-typological mobility occupies a leading place. As a principle of compositional organization it is particularly notable in «works of chamber-instrumental music by Ukrainian composers of the late twentieth and early twenty-first centuries, which demonstrate priorities in employing a wide range of monotimbral, timbre-homogeneous, and mixed ensemble formations, among which a significant proportion are works with certain acoustic transformations» [19; 92]. Such flexibility in compositional thinking and form-building organization of a chamber-instrumental concept leads to new genre precedents, such as instrumental theatre and various performance formats. Significantly, these forms often incorporate elements of free dialogue between musical and extra-musical genres, and are realized through performative dialogicity, conditioned by changes and transformations in established conceptions of the performer's roles and functions in the interpretative process.

The internal semantic mobility of the genre thus described is to some degree aligned with changes in contemporary forms of presenting compositional output. As emphasized above, the most productive means – regarding the demonstration and broad familiarization with compositional achievements – is participation in professionally oriented festivals and forums. Contemporary festival platforms are most often focused on chamber creativity, which is mobile in terms of implementation and in the use of organisers' resources. For the composer, such artistic-performance platforms constitute an important aspect of popularizing achievements through interaction with listeners and professionally oriented communities – an important condition for further creative steps – and they form cross-cultural dialogues between Ukrainian culture and the global space.

A further important factor characterizing composers' searches in the chamber genre is artistic synthesis, which «as a musical phenomenon developed significantly due to a tendency to expand boundaries between different art forms, opening possibilities for their unification and interaction. Ideas of inter-art interaction emerged already in the work of the Symbolists at the end of the nineteenth century. Subsequently, throughout the twentieth century, artistic synthesis underwent the most varied modifications. This was primarily connected with the postwar wave of avant-garde, when compositional priorities shifted – from large-scale, conventionally Mahlerian late-Romantic ones to chamber ones that embody the existential cry of a solitary voice cast into the nets of the cosmos» [36; 50]. Artistic synthesis became one of the most frequently employed compositional tools, aimed at deepening the semantic density of a concept. On various levels of artistic communication, synthesis united virtually all discourses of historical styles and techniques that emerged throughout the twentieth century. A. Chibalashvili distinguishes such manifestations of artistic synthesis in the space of chamber-instrumental creativity as the synthesis of arts, the interaction of arts, and intra-genre synthesis [36].

In contemporary chamber-instrumental searches, the deployment of principles of artistic synthesis has become an important tool for shaping an artistic concept through active recourse to styles of past epochs, as well as to different techniques and a kind of «play» with the performance-expressive palette. A manifestation of synthesis ideas is the combination within a single concept of stylistic strata of academic heritage and folklore alongside contemporary compositional techniques. In the performative chamber works of O. Kozarenko, elements of other art forms are integrated into the conceptual framework. For example, *Don Zhuan z Kolomyi* («Don Juan from Kolomyia») is an installation for ballet and chamber ensemble, while *Oresteia* is a monodrama after Aeschylus's tragedies for actor and instrumental ensemble. In the late works of V. Silvestrov one finds self-quotation and allusions to earlier works as the artist's worldview narratives and their accumulation within compositional technique. Composers also experiment with spatial synthesis. A vivid example of spatial and electroacoustic synthesis is Alla Zagaykevych's *I, povoli kruzhliaiuchy, ya uviidu v nebesnyi stav...* («And, slowly circling, I will enter the heavenly pond...», 1996) for bassoon, double bass, clarinet, and electronics, where the composer includes in the appendix to the score graphic schemes for the placement of instrumentalists and electronics.

As emphasized above, composers frequently employ new instrumental techniques in chamber works, thereby modifying established academic performance practice. Instrumentalists not only perform musical parts but also transform into characters of the concept. Conversely, performance practice contains many unique and diverse instrumental techniques, typically used in solo and ensemble works and aimed not only at enriching the performer's arsenal but above all at producing unusual colouristic effects.

An important trend characterizing the specificity of compositional thinking in contemporary chamber-instrumental creativity is the increasing significance of timbral-sonorous colouring among the means of musical expressivity. The philosophical-aesthetic aspiration to reflect new conceptions of the world in chamber music prompts a rethinking of the system of musical devices. In contemporary chamber-instrumental experiments, timbre becomes not only a controlled musical structure but often assumes the role of a meaning-forming element, where its production/reproduction fully depends on the technical possibilities of the ensemble performer's instrumental expressivity as an important artistic-dialogical component of contemporary chamber creativity. Analysis of Ukrainian composers' works of this period reveals a predominant use of monotimbral and timbre-homogeneous ensembles. Mixed instrumental combinations are also frequent, often subjected to acoustic modifications, which adds new dimensions to the sonic space of chamber music and indicates the growing role of experiments with timbral qualities.

In chamber works by contemporary Ukrainian composers, the smallest details of timbral and dynamic execution play a major role. Accordingly, composers meticulously indicate in scores all aspects of timbral-expressive means: articulation, strokes/bowings, vibrato, and the density of timbre. For example, in V. Runchak's *Hôshi'ânā* (Hosanna) – to the musicians who are no longer with us..., already and yet for two saxophones, percussion, and piano, a multi-level system of markings and comments is used that encompasses both the imagistic content of the composition and performance specifics regarding strokes, vibrato, dynamics, and timbral colouration. This enables the composer to create a unique type of chamber composition in which the principal energy derives from the character of instrumental sound. Another direction is the inclusion of historical instruments within contemporary music, enriching timbral possibilities in realizing a concept. Indicative in this context is *Introspection* by Oleksandr Shchetynsky (1996) for flute and harpsichord, where an early instrument is used alongside a modern flute in the search for novel sonic solutions within contemporary stylistics.

A final important component – embodying an archetypal national image – is realized in contemporary chamber-instrumental searches through combining traditional academic instruments with folk, exotic, or even jazz instruments. This expands expressive possibilities and lends works a distinctive stylistic colouration. For instance, I. Taranenko, in chamber works for bandura, treats it as an instrument with vivid folkloric colouring, integrating it into a musical context that combines folk singing, jazz stylistics, and academic expressive means. In his concepts, the bandura's timbral possibilities as an element of musical fusion are enriched through diverse genre combinations.

M. Denysenko, in chamber-instrumental creativity, combines folk and academic instruments: bandura with guitar, bandura with piano, bandura with string ensemble. The bandura is introduced not merely to embody national symbolism, but as an instrument with its own timbral and expressive specificity. The composer moves away from standard folkloristic conceptions of the instrument, placing it within an academic music context. Her style is characterized by a more restrained approach: the bandura becomes a component of a serious musical genre, bringing these works closer to Western instrumental tradition.

As A. Kravchenko notes, «at the present stage of musical culture's development, processes of inter-genre and inter-art dialogicity and synthesis cause significant typological shifts in the genre system of the chamber-instrumental ensemble. The emergence of genre-typological innovations in the creative practice of Ukraine's compositional school (performances, instrumental theatre, quasi- and anti-genres, memory genres, other genre 'hybrids' and 'mixes' created in light of the phenomenon of genre interference) is evidence of the gradual transformation of genre models of chamber-instrumental music» [19; 91]. This approach to renewing instrumental means has become part of a broader phenomenon in contemporary Ukrainian chamber-instrumental music. The mobility of ensemble configurations and the use of non-standard instruments have become characteristic features. Such genre flexibility allows composers to explore new timbral possibilities and create unique sound textures. At the same time, the role of performers is crucial: in collaboration with the composer, they form new horizons of instrumental technique.

In conclusion, the features of milestone achievements in Ukrainian chamber-instrumental creativity may indeed be classified according to key historical stages of Ukrainian statehood: the pre-revolutionary period, the era of statehood (1917–1920), the Ukrainian-Soviet period, and the era of Independence. However, such periodization is overly general and does not reflect the specific features of the genre's development throughout the twentieth and twenty-first centuries. More productive is the artistic-dialogical principle of staged stylistic actualization, consolidated through the contribution of major figures who significantly influenced the genre (Mykola Lysenko and Borys Liatoshynskyi, representing the academic and modern lines of development). An important aspect for understanding the staged formation of the chamber genre is recourse to the phenomenon of Liatoshynskyi's school as a particular artistic-dialogical environment where, through avant-garde experiments, the pivotal role of chamber creativity was affirmed, and its cross-cultural orientation towards European achievements became a key element in the formation of Ukrainian chamber-instrumental culture. A final lever is the influence of tragic historical events – stress factors – on staged achievements and the formation of a deeply pro-Ukrainian phenomenon of «chamberness», which significantly shaped composers' musical thinking and artistic searches (active recourse to national colour, modal-intonational features, and monumental forms, for example Liatoshynskyi's *Ukrainian Quintet*).

The contemporary stage of development, which began with the attainment of Independence and is accompanied by processes aimed at popularizing compositional creativity (concert and festival movements), is, in our view, marked by three characteristic manifestations: (1) the expansion of stylistic attributes and the enrichment of chamber stylistics

through intermedial interactions; (2) the modulation of the performer's role, who increasingly becomes a co-creator of the musical concept rather than merely its interpreter; and (3) the inclusion of elements of free dialogue, enabling composers and performers to transcend traditional understandings of roles in interpretation. One of the key tendencies is genre-typological mobility, evidenced by the use of diverse ensemble configurations – monotimbral and timbre-homogeneous as well as mixed ensembles with acoustic transformations – which testifies to the flexibility of compositional thinking and the search for new genre forms such as instrumental theatre and performance. A further important manifestation is artistic synthesis as a tool for deepening semantic content, alongside timbral-sonorous experimentation in which timbre becomes an autonomous meaning-forming element. Finally, an ethnic component aimed at embodying archetypal imagery emerges through combining different instrumental resources – exotic, folk-applied, folk-academic, and academic – within chamber-instrumental compositions. Such collaborations enrich the performance-expressive field of a concept and allow the imagistic-semantic construct of the chamber composition to be significantly deepened.

The Ukrainian Chamber-Instrumental Ensemble: Features of Genre-Stylistic and Performance Realization.

At the early academic stage of the genre's formation, one observes a rather conditional division between domestic music-making and concert performance. The academic space of the chamber genre absorbs previously acquired artistic-dialogical characteristics: compositional, educational, and concert-entertainment functions. At the same time, a new pedagogical component of academic chamber-instrumental culture is formed. At the current stage of development of the academic genre, the compositional-performance, concert-festival, and pedagogical components are emblematic for the functioning of chamber music. H. Astalosh identifies five basic features of this process in academic culture. In her view, the defining stages are: «the end of the nineteenth–beginning of the twentieth century (formation of models of the chamber-instrumental ensemble in the professional compositional work of Ukrainian artists); the 1920–1930 s (the penetration of late-Romantic aesthetics into the Ukrainian chamber-instrumental ensemble); the 1930–1950 s (the formation of 'symphonized' ensemble-genre models; the synthesis of ethnocultural and academic sources in chamber-ensemble creativity); the 1960–1970 s (the testing of technical-constructive methods of European modernists/avant-gardists in domestic chamber-instrumental music); the 1980–1990 s (the articulation of distinctive authorial linguistic-intonational complexes and style-forming concepts; the development of stylistic diversity in works of Ukrainian chamber-instrumental art)» [2; 74–75]. The genre-stylistic planes of development systematized by this scholar, together with our own understanding of staged development of Ukrainian chamber-instrumental culture outlined in the previous subsection, form the basis for the genre-stylistic analytics of the genre's development across the twentieth and twenty-first centuries.

A landmark phenomenon in shaping the genre field of Ukrainian ensemble music of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries is the work of Mykola Lysenko. A graduate of the Leipzig piano school, he generously employed Ukrainian intonational sources in instrumental and chamber genres. His searches reflect a synthesis of classical-Romantic formal presentation and abundant quotation of Ukrainian sources. This intonational component of the composer's handwriting found an appropriate performance framing in the interpretation of his opuses as a «ceaseless flow», realized through deeply intoned thematic layers, a lyrical-expressive manner of presentation, a contemplative type of dramaturgy, and related features. As I. Zinkiv notes, in Song without Words, Op. 10 No. 1 in E minor, «the influence of folk polyphony is clearly traceable <...> associated with three asymmetrical 'steps' of a duma <...> Lysenko's technique of melodic unfolding, rooted in the Ukrainian epic tradition, recalls the principle of 'endless melody' in Gustav Mahler (the basis of his song symphonism). The method of variant 'germination' of thematicism becomes dominant in the sphere of lyrical imagery, revealing the national rootedness of musical thinking at a deep, form-generating level» [11; 72].

Lysenko's instrumental output consists primarily of early works created during his studies in Leipzig. Their creation was aimed at mastering the artistic experience of the European instrumental tradition. Among these works are the String Quartet (1868), String Trio (1869), a symphonic fantasy (1872), and the Fantasy on Two Ukrainian Folk Themes for violin or flute and piano (1872–1873). Among the most significant later chamber opuses are the Elegiac Capriccio for violin and symphony orchestra (1893) and the Elegy on the Anniversary of the Death of Taras Shevchenko (1912). As L. Parkhomenko observes, «while paying close attention to form-building, the author often turns to Ukrainian song melodies, or at least to turns of phrase, as thematic material, seeking ways of its organic development» [28; 17].

O. Kozarenko characterises the intonational originality of Lysenko's musical language as «an unprecedented ethnically characteristic physiognomic distinctiveness, immediately perceived as an all-national phenomenon» [16; 66]. The gradualness of its formation may be traced in relation to biographical-creative periods: in the early stage, a polystylistic synthesis of national-folkloric and professional elements was affirmed; the mature and late periods are characterized by the embodiment of monostylistic synthesis, which «laid the foundations of a national musical language as a specific sign system comprising: the nationally specific (ethno-local musical dialects), the nationally distinctive (Old Ukrainian and early-Romantic domestic professionalism), and the international (Western European and Russian musical traditions)» [16; 77].

Another sphere of Lysenko's activity within chamber creativity was the popularization both of leading European instrumental achievements and of his own work. As A. Kravchenko notes, «the pianist-ensemble musician Mykola Lysenko actively concertized, promoting works of classical and Romantic ensemble music within the chamber-instrumental ensemble he established in the late 1870 s (comprising: O. Shevchyk, I. Solukha, O. Kosukhin, V. Aloiz)»

[17; 41]. The two-vector specificity established by the artist – composition of works and their popularization – became decisive for Ukrainian artists of the first half of the twentieth century and, in a re-modulated form, appears as a particular artistic-performance complex in contemporary Ukrainian composers and performers.

Most chamber-instrumental achievements reflect features of a polystylistic synthesis of national-folkloric and professional elements (O. Kozarenko) and are marked by a drive towards concretizing the imagistic-semantic field, traceable through models of «genre memory» with clearly defined associative content, as well as through the programmability of the artistic concept itself. The specificity of his large-scale designs – operas and symphonic canvases – has been widely covered in scholarly studies; chamber-instrumental creativity, by contrast, has been addressed only sporadically. Certain aspects of this activity are found in the musicological studies of I. Zinkiv [11], I. Klymbus [15], O. Kozarenko [16], A. Kravchenko [17], L. Parkhomenko [28], and others.

The Fantasy on Two Ukrainian Themes for violin (or flute) and piano, Op. 21 belongs to the folkloric-genre line in Lysenko's instrumental compositions. The programmability of the authorial concept, on the one hand, reflects Lysenko's folkloric searches and recourse to the folk modal-intonational specificity characteristic of his early period. On the other hand, the genre of instrumental fantasy – one of the oldest in musical tradition, built on principles of improvisation and contrast – opened a broad field of opportunities for using authentic song material and its creative working within the concept's framework. In the Elegiac Capriccio Op. 32 (Andantino), dedicated to the outstanding violinist Mykhailo Sikard, the author selected a mood-psychological programmatic modus. Romantic in stylistic presentation and concert-like in character, the work has a three-part structure and is characterized in part by changes of tempo and psychological states. The composition is distinguished by textural, metrorhythmic, and harmonic richness. The title points to the dominant image of the elegy – sad, melancholic song – which, however, is complemented by elements of the Baroque genre capriccio, lending the concept mutable and enigmatic traits.

Regarding performance features of Lysenko's chamber-instrumental works, it should be noted that he was exceptionally demanding with respect to interpretation, striving for profoundly artistic and imagistic readings. As a pedagogue, Lysenko demanded precise intonation, rhythmic clarity, clear articulation, and strict adherence to all dynamic and agogic components of the concept. He also emphasized that sincere emotionality and characteristic imagery in performance interpretation are essential for communicating a work to the listener. His professionalism is fully evident in the scores of his chamber-ensemble opuses, where all graphic components and performance indications are carefully coordinated by the author. His remarks, both above and between the staves, are laconic yet precisely define the character and tempo of each part of the concept. As N. Kashkadamova emphasises, in «Lysenko's musical 'texts'... the interpretation of his works nonetheless poses <...> challenging tasks <...> performance indications in the text primarily register pan-European professional requirements and are less suited to capturing national and individual features of interpretation. Distinctively national features of Ukrainian music <...> are rooted in song or in music-making on folk instruments. Therefore, it is not easy to incorporate them into instrumental concepts, though intuitively the Ukrainian musician generally senses them» [13; 489–490]. To mitigate this disproportionality, it is best to «combine theoretical analysis of the task with direct study of the oral performance tradition» [13; 490].

The system of indications encompasses not only character but also timbral-dynamic 'scales' of interpretation. Articulation and accent markings play an important role in performing Lysenko's works; their observance contributes to intonational expressiveness and technical precision. In general, slurs, staccato, accents, and other articulation means are often directed towards achieving cantabile utterance, which is one of the essential traits of the composer's musical language. Such a system of markings balances, in a distinctive way, structural order and emotional expressiveness in the performance realization of Lysenko's concept.

The traditions of national style established by Lysenko are clearly evident in the chamber-instrumental creativity of representatives of the Galician compositional school in the first half of the twentieth century. In this relatively modest chamber-instrumental legacy, folk melos is widely used and national and pan-European elements are skilfully combined – features that became decisive traits of Ukrainian music of the period. At the same time, composers actively refined form-building and structural elements of their concepts: they diversified ensemble parts, especially the piano part, which in the concepts of Stanislav Liudkevych is often expansive and technically demanding.

The genre-stylistic spectrum of Liudkevych's chamber-instrumental legacy is rich. In the Nocturne one observes a synthesis of Romantic stylistics with the use of polyphonic elements; Chabarashka for violin and piano (1920) demonstrates the embodiment of national motifs through instrumental expressive means. A vivid example of the use of folk modes is the Variations on Folk Themes for violin and piano (1949). His genre portrait, in the words of L. Kyianovska, is marked by «originality and freshness of musical language, where Stanislav Liudkevych fully inscribes himself into the European context <...> overcoming limited tonal functionality, and a tendency towards expanded modality/tonality in most works <...> allow him to be counted among composers of innovative orientation» [14; 211]. Another important vector, fully realized by Liudkevych in his chamber output, is the development of programmability. Programme thinking plays a key role in his chamber-instrumental works and often draws on literary, pictorial, or nature-inspired sound-painting elements. Liudkevych also actively integrates folk instrumental and song elements into the semantic space of a work, realized through a broad spectrum of timbral colours, rhythmic diversity, and refined harmonic combinations. Programme principles enable the performer to penetrate more deeply into the specificity of the authorial concept. It should be noted that programmability as a musicological problem became

part of Liudkevych's scholarly interests, as evidenced by his dissertation *Programme Music* (1908), defended at the University of Vienna. There he examines programme principles with reference to elements of sound depiction; he also addressed the issue in a number of scholarly articles written over his lifetime [21; 22].

The performance specificity of Liudkevych's chamber-instrumental concepts is defined by a synthesis of traditional Ukrainian musical language and lyrical poeticism. His modal-harmonic thinking, enriched by vivid song-poetic and genre-colouristic imagery, often borders on an impressionistic sense of colour. As N. Zubko notes, stage performance of his opuses «requires performers' thoughtful approach, obligatory analysis of each phrase – its initial, climactic, and concluding points – as well as its emotional nuance» [12; 21]. For this reason, colouration and intonational integrity, and deeply intoned phrasing, become crucial components in shaping the interpretation of the composer's chamber concept.

Among works with a pronounced Ukrainian national thematic, particular attention is drawn to Mykola Kolessa's Piano Quartet for violin, viola, cello, and piano (1930). The composition is distinguished by the vividness and colouration of its musical images, national distinctiveness, conceptual depth, and masterly embodiment within a clear musical form. As Yu. Voloshchuk observes, the «three-movement piano quartet <...> differs from earlier ensembles through an expressive musical language, great dynamic form, and a distinctive dramaturgy, whereby the finale focuses the most significant thematic elements and becomes the 'centre of gravity' of the entire cycle» [6; 53]. Infused with neofolkloric ideas – stemming from the period's rethought approach to ancient folkloric strata as sources of new musical expressivity – the work demonstrates extensive use of Hutsul folk song material, integrated through contemporary means of musical expression. In the interaction of genre and folkloric components, one observes unexpected combinations of classical forms with folkloric colouration, achieved through melodic, harmonic, and rhythmic elements of Western Ukrainian folk music.

As A. Rudnytsky emphasises, in his neofolkloric experiments the composer seeks to employ «not the direct thematic of folk songs, but its primal elements, its intrinsic character <...> In this creative approach Kolessa follows the Hungarian composer Béla Bartók, who initiated in modern music a new direction: the fusion of elements of folk music with a vividly modern musical language» [31; 170]. Kolessa's instrumental output is deeply rooted in the region's folkloric strata and represents some of the best neoclassical achievements in the chamber-instrumental genre of the Galician interwar compositional school. He wrote the quartet during his studies at Prague's advanced school; the opus enjoyed a fortunate performance fate and, first performed in 1930, has often remained in chamber performers' concert programmes.

The vectors of chamber-instrumental conceptualization established by Liudkevych were continued by Vasyl Barvinskyi, in whose legacy chamber-instrumental genres are represented more broadly. A graduate of the Prague Conservatoire, he combined Western European traditions with a distinctive national colour. The formation of his compositional instrumental stylistics took place through creative communications with his teacher K. Mikuli, a student and follower of Frédéric Chopin. As L. Nazar notes, Barvinskyi's creative searches in instrumental composition modified the genre's «sign-expressive system through individual 'pan-signs' (cadential 'singing-out', clusters, decorative lacework, modal play, polylinguality) and symbols (silence, bell/belllet, mournful trembita, timpani rumbling, lullaby quality, etc.); embryonic qualities, minimalism, repetition of extensive and intensive types, and the lyricization of musical space as leading principles and methods of working with musical material; new principles of form-building (multi-level forms, synthesis of forms) and dramaturgical types (through-composedness, stagedness, apotheosis, 'quiet dramaturgy', meditative stasis, cinematic montage technique)» [25; 15]. The enrichment of Barvinskyi's chamber-instrumental expressive palette occurs through combining genre-stylistic typologies of past epochs with modernist innovations, reflecting European modernist discourse in Ukrainian interwar music.

National colouration energises the concept of Barvinskyi's Quartet (1940): all movements are built on song prototypes, and the composer skilfully employs methods of thematic development characteristic of folklore to emphasise connection with national tradition. For example, in the first movement the variation principle (theme and variations) is widely applied. This allows the main musical idea to unfold while preserving folkloric authenticity and simultaneously integrating it into a complex academic formal structure.

Symbolically, the last work Barvinskyi completed after exile was the Piano Quintet (1963). This work stands out significantly among his other chamber-instrumental compositions. The quintet's two-movement construction echoes the tragic *Unfinished Symphony* by Franz Schubert. The tragic dimension is intensified by the fact that the quintet's concept arose and was notated under conditions of Mordovian penal exile, to which Soviet authorities – accusing the artist of state treason – sent him for a ten-year term [27]. The compositional concept is marked by the expressivity of dramatic reflection combined with refined lyrical confession – an essentially universal humanistic message. In this final composition, the artist raises important philosophical-rhetorical questions of existence and faith. In this context, the work may be compared to Olivier Messiaen's Quartet for the End of Time, also created in a camp. Among its significant existential themes are the search for the higher meaning of human spirit's existence. As L. Nazar notes, «special significance in the 'Prayer' is acquired by the string chorale, which Barvinskyi wrote without using the piano. This movement evokes associations with Bach chorales based on simple folk prayers. The composer employs the celebrated Baroque technique *sonare o cantare* ('either to sing or to play'), using melodic lines of the string instruments as a choral score. This melody may be interpreted both by an instrumental ensemble and by a choir singing the text of the Lord's Prayer» [26]. This confessional type of chamber instrumentalism is a unique example within Ukrainian musical culture. The images embodied by Barvinskyi are always permeated

by deep lyricism and its aestheticization; however, precisely in this final opus his life credo crystallized as the unbreakability of the Ukrainian spirit and its cordocentric characteristics.

It should be noted that in the interwar period, Western Ukrainian musical culture produced a range of non-programmatic musical ensembles inspired by Ukrainian folklore, where the main manifestations are the introduction of folk melody, formulas, and genre-reflected examples of folk songs and dances. In this context, quartets by P. Hlushkov, P. Senytsia, O. Znosko-Borovskyi, Mykola Kolessa, and others stand out. A common feature is that their authors used folklore not only as a source of inspiration and creative search, but as a foundation for creating the imagistic colouration of their artistic concepts, imparting national intonational-melodic and genre-specific distinctiveness to the realization.

Thus, in the interwar period, Ukrainian chamber-instrumental culture – on Lysenko's foundations – crystallized a pro-Ukrainian intonational image of creativity, largely based on the academic tradition of creation initiated in the nineteenth century. Chamber-instrumental compositions inspired by Ukrainian folkloric sources constituted an important stage in the formation of national musical tradition, underscoring its uniqueness and role in the development of European musical culture of the time.

At the same time, chamber-instrumental canvases became the site of active intensification of contemporary compositional principles consonant with leading European tendencies. During the 1920 s, a whole range of chamber ensemble opuses were created under the influence of innovative ideas: above all chamber-instrumental works by Borys Liatoshynskyi, Viktor Kosenko, Mykhailo Skorulskyi, V. Kostenko, Volodymyr Femeledi, M. Koliada, P. Kozytskyi, D. Klebanov, and many other notable Ukrainian artists of the period. In these works, performance specificity and modern stylistic features of the Ukrainian chamber-instrumental ensemble were powerfully shaped, becoming decisive for subsequent stages of the genre's development.

Late-Romantic stylistics are characteristic of Kosenko's chamber ensembles. The combination of post-Romantic elements with neoclassicism – typical of the period's musical culture – contributed to the formation of the composer's distinctive creative style. Images that «embodied themselves in Liatoshynskyi's Second Quartet occupy a significant place in Kosenko's ensembles <...> heroic images are marked <...> by a tense emotional tone, an elevated and agitated pathos» [4; 19]. Kosenko's formation, like Liatoshynskyi's, took place in the salon artistic environments of Zhytomyr and Kyiv. In the 1920 s he actively enriched his output with new chamber opuses, though his expressive means remained within the Romantic tradition. A testimony to these connotations is the Classical Trio (1927) – a traditional four-movement sonata-cycle marked by emotive presentation of turbulent imagery, where in thematic condensations one may sense traits of Beethovenian drama. Indicative are the main intonational 'seeds' and their development in the first movement, as well as the use of genre-everyday dance motives in the second movement and finale.

Let us focus on the artistic-performance dialogue of the Sonata for Cello and Piano, whose conceptual field reveals traits of neoclassical and late-Romantic stylistics. Alongside the composer's violin sonata, this opus was created during the Zhytomyr period of his creativity, where – like most works for piano or involving it – he composed, as it were, «for himself». As a brilliant pianist, Kosenko often performed as first interpreter of his concepts. It is known that he repeatedly performed the cello sonata with V. Kolomoitsev, a renowned Zhytomyr cellist to whom the work is dedicated. Kolomoitsev also influenced Liatoshynskyi: sources report that the composer dedicated to him his Romance for Cello and Piano (1913). Regarding the creative activity of Zhytomyr artistic centres, A. Kravchenko writes that «the atmosphere of chamber domestic and concert gatherings could not but influence Kosenko's compositional creativity. It was precisely during the Zhytomyr period that he wrote the greatest number of chamber-instrumental works. Their appearance was facilitated by fruitful collaboration with instrumentalists of ensembles of various configurations. Thus in Zhytomyr Kosenko created such pieces as 'Dreams' and 'Impromptu' for violin and piano, the cello, violin, and viola sonatas, and the 'Classical Trio'. The first performers of these works were mainly Zhytomyr musicians, to whom, as a sign of friendship, respect, and gratitude, the composer often dedicated his works» [18; 268].

Kosenko's expressive performance manner was substantially shaped by his temperament: being «directed towards the inner world... [it] conditioned in art an orientation towards a monological mode and deepening of reflection» [30; 314]. Corroborating this view, T. Mentsynskyi – cellist and interpreter of the Sonata for Cello and Piano – emphasises the work's emotive characteristics: its saturated expressive-Romantic tone of presentation alongside the national determinacy of intonational sources of lyrical imagery [24].

According to the interpreter, this artistic-performance dialogue is built upon resonances with the creative achievements of many outstanding masters. The work's performance stylistics actualise, to some extent, the achievements of predecessor composers and recall Rachmaninov and Scriabin «in embodying an emotionally elevated principle, characteristic also of Liatoshynskyi's searches in the chamber sphere of the 1910 s. The influence of Tchaikovsky – especially his Trio in A minor In Memory of a Great Artist – is traceable in refined stylization of folk instrumentalism (second movement), and Brahms – in the epic concentration of the initial thematic idea (first movement, introduction)» [24; 148–149].

The cello sonata constitutes an expansive three-movement cycle that reflects the best realizations of a concept within outlines of classical form-building. Its semantic content, embodied through deep existential connotations in the search for being's essence, transcends the boundaries of representing a classical structure. The sonata is characterized by high emotional saturation, requiring performer-ensemble partners to «co-exist» with the composer in dramatic imagistic-semantic narratives. Beginning with an energetic, volitional, and courageous sound world in the first movement, the composition's imagistic field gradually transforms through the enlightened sorrow of the second

movement into a stormy and dynamic finale. It should be added that the work's dramaturgy organically embodies traits of 'poemness' as a defining characteristic of Kosenko's piano achievements within Romantic discourse, combining intense intonational development with corresponding thematic character, textural saturation, and emotional intensity. These features align the sonata with the instrumental concerto [1; 58].

This multi-layered authorial approach to organizing compositional unity poses serious challenges for performers. Instrumentalists must solve tasks aimed at constructing a performance form that ensures continuity of the authorial thought's development, intonational saturation with pronounced pathetic-declamatory expressivity, and monological utterance.

Let us turn to a performance version of the Sonata for Cello and Piano, Op. 10, interpreted by T. Mentsynskyi (cello) and T. Arsenicheva (piano). Their realization is characterized by general expressivity, saturation with emotional «surges», and a wave-like, phased unfolding of the music, where short «waves» both propel and cement the form – traits that reflect the overall Romantic orientation of this interpretative version.

A key means of dynamization and dramatization in this performance is expressive handing-over of melodic phrases between instruments, aimed at forming ensemble dialogicity between piano and cello. This performance dialogue is the conceptual axis of expressive construction and determines the composition's semantic content. The interpreters pay particular attention to cyclic unity and continuity of musical material, achieved through carefully considered transitions between movements. For example, the abrupt beginning of the finale requires a compressed transition after the end of the second movement, emphasizing contrast and dynamic progress in musical dramaturgy. Contrasting images is an important expressive means: in this stage version it is shaped not only by thematism but also by performance means – rhythmic and dynamic activity and a distinctive individuality of articulatory palette. Polyphonic methods of development – especially contrapuntal voice-leading and motivic working – find appropriate performance framing and play an important role in building the overall dramaturgy.

Such a multifaceted performance approach enables a convincing stage realization of the authorial stylistics and reveals the richness and semantic heterogeneity of the sonata's principal images as they transform across the cycle. The integrity of performance reading is supported by deep immersion in the work's stylistic space, combined with the performers' command of relevant stylistic techniques grounded in tactile-performance embeddedness. In this dialogue between stylistic components of the composer's creativity and the performers' individual manner, the aural image of the sonata and its creator is formed with attention to all parameters of musical fabric and texture, reflected in the principles of musical dramaturgy's exposition and unfolding within stage time-space.

In conclusion, stylistic synthesis is an important component not only for the sonata's musical-dramaturgical realization. As a guiding tendency, synthesis is broadly traceable in the chamber output of Myroslav Skoryk, H. Liashenko, I. Karabyts, Ye. Stankovych and other Ukrainian composers of the second half of the twentieth century, and it becomes dominant in the further evolution of the Ukrainian chamber-instrumental sonata.

Chamber-instrumental works by Mykhailo Skorulskyi are written in a similar compositional direction. As N. Maryniako notes, the composer «constantly emphasized the close connection of various Slavic cultures and the special significance of folk music for compositional creativity. Seeking to reveal these riches through instrumental ensemble means, in 1920 he wrote a Quintet on Ukrainian Themes for two violins, viola, cello, and piano» [23; 170]. A similar approach is evident in his Trio in C-sharp major for piano, violin, and cello. In the Piano Quintet (1928), written in strong Romantic stylistics, the saturation of sonority and the scale of imagistic transformations are akin to the concerto genre.

A tendency towards increasing complexity of compositional expressivity is also traceable in the achievements of Volodymyr Femeledi, a talented Odesa composer who died young. A graduate of the Odesa Music and Drama Institute (1929), he studied composition with V. Zolotarev and S. Kondratiev and studied conducting with H. Stoliarov. In addition to musical gifts, he possessed considerable literary and acting talent. In a letter to T. Hnativ, D. Shostakovich warmly responded to the composer's achievements: «Unfortunately, I cannot tell you much about V. A. Femeledi. I met him rarely. I remember that he was an extraordinarily pleasant and kind person. He had a very great compositional talent. In his ballet Carmagnole there is much wonderful music. He composed quickly and very professionally. For the most part he did not write sketches and drafts, but immediately produced the score. Soviet music lost in him an outstanding composer. Had he remained alive, he would have created many splendid works» [cited in: 7; 438].

His legacy encompasses almost all genres. Among large-scale works are the opera *Rozlom* («Fracture», 1929), the radio opera *Battleship Potemkin* (1930), the unfinished operas *Storm Petrel* and *Caesar and Cleopatra*, the ballet *Carmagnole* (1931), the *Jubilee Symphony* (1927) and *Classical Symphony* (1928). He also composed a *Piano Concerto* (1926) and a *Violin Concerto* (1927), vocal-symphonic poems *Undina* after Zhukovsky (1926) and *Lukomoria* after A. Pushkin (1928), as well as a number of chamber vocal and instrumental works for theatre productions.

His Trio for piano, violin, and cello (1927) and String Quartet (1927) are distinguished by vividness and originality: angular melodicism, complex harmony, and a saturated chordal vertical, bringing these chamber searches closer to experiments associated with Scriabin. This is not accidental, since many composers of the period were within Scriabin's sphere of influence. For Femeledi, chamber-instrumental genres became a foundation for searching in intonation and form-building. A striking example is the form-building approach in the Trio, where all themes are intonationally interconnected. The first theme is marked by tense emergence and directs subsequent development. Its transformation leads to a new theme which, later in modified form, introduces contrast and dynamism into the work's

overall dramaturgy. Femeledi's compositional devices are grounded in modal-harmonic and polyphonic elements, among which harmonic solutions using major triads and seventh chords are particularly notable. The use of imitation, fugato, stretti, and other polyphonic devices gives his chamber music multifacetedness and logical integrity.

A. Poslavskiy identifies two vectors of transformation of the chamber-instrumental genre system – relevant also to Ukrainian composers' searches: «functional and semantic-compositional – which historically are marked by a mobile-stable quality. In the intonational-evolutionary process of chamber ensemble development, one side might become dominant – either instrumental proper (timbral-organological) or semantic-linguistic (compositional-dramaturgical)» [29; 90]. The latter doctrine was tested by Femeledi and other Ukrainian composers who primarily developed «the timbral-textural sphere of the ensemble, experimented with configurations, created new types of mixed (poly-timbral) sonorities <...> combined with observance of classicist norms in language and technique, adjusted for gradually maturing anti-Romantic tendencies» [29; 90]. Femeledi's creativity, in its assimilation of European innovative experience, shows affinities with Liatoshynskiy's searches. Interwar artists, relying on traditional spheres of activity, formed their stylistics within complex models of compositional creativity, contributing to the development of new approaches to composition and performance.

Another vector of development of the chamber-instrumental genre in Ukraine was based on rethinking timbral-phonetic structures and deploying diverse compositional techniques to renew the genre's specificity. Fundamental in this respect is the work of Borys Liatoshynskiy, who outlined a modernist vector of national cultural development. His chamber-instrumental searches require separate consideration.

Chamber-Instrumental Achievements of Borys Liatoshynskiy: The Artistic-Performative Space of the Compositions. Liatoshynskiy's creative biography is complex and includes several important life-creative segments, each marked by transformational changes in the artistic-expressive field of his output. Careful study of these segments yields a coherent picture of his searches in chamber-instrumental creativity – the genre where these shifts are perhaps most clearly traceable. Already in the 1910 s, at the early stage of his artistic searches, Liatoshynskiy most often turned to chamber genres. In 1913 he composed the Piano Quartet in D minor for violin, viola, cello, and piano (without opus designation). Its first performance is known from the Zhytomyr press of 1913, which reports the premiere: «Liatoshynskiy himself performed the piano part, which testified to his high level of instrumental mastery» [cited in: 8; 148–149]. M. Hordiichuk notes regarding the location of the composer's early works that the Piano Quartet and the String Quartet in C minor – whose fair-copy scores are preserved in the Memorial Study-Museum of the composer – were completed in Kyiv: «Liatoshynskiy began the piano quartet in Zhytomyr, but finished it in Kyiv. The string quartet was written in Kyiv» [9].

Particularly indicative for early pre-modern stylistics is the Romance for Cello and Piano. Among aspects of early compositional expressivity evident in this score, T. Homon notes that the work was «created in a salon-Romantic manner in the major key of E major – major keys were a rare phenomenon in Liatoshynskiy's output of this period. The composer uses triplet rhythm and octave doubling of melody generously, filling them with simple, non-chromatic harmonies. To embody an atmosphere of agitation, at the climax of the middle section he again uses triplet rhythm <...> The middle section has developmental traits typical of the thinking of a symphonic composer. Imitative exchanges between the two instruments form the basis of development <...> Liatoshynskiy is increasingly interested in modally tense diminished and augmented intervals» [8; 149–150]. In this period, the composer remains within established salon-academic canons. The selection of a vocally rooted genre such as the romance – where poetic utterance is central – crystallises corresponding performance-expressive components: broad phrasing and deep melodicism sharpened by Romantic harmonic turns, and a lyrical-contemplative imagistic-semantic component.

Analyzing Liatoshynskiy's early chamber creativity, I. Tsarevych emphasises the determining role of Reinhold Glière, composer, conductor, and second director of the Kyiv Conservatoire. Under his guidance from 1914 onward, Liatoshynskiy refined principles of creativity open to innovative solutions. In Glière's composition class, respect for outstanding musical personalities was cultivated; consequently, the formation of Liatoshynskiy's musical tastes was influenced by prominent «imperial» composers such as Tchaikovsky, Scriabin, and Rachmaninov. At the same time, in early works – especially piano works – genre-stylistic attributions to Chopin are clearly traceable.

Transformational changes in Liatoshynskiy's musical language in the 1910s, aimed at enriching expressive aspects of creativity, largely determined the modernist specificity of his searches in the 1920 s. A watershed in crystallizing these searches is the Mournful Prelude (1920).

The process of Liatoshynskiy's acquisition of professional status in the 1910 s may be seen as a communicative, professional, and artistic conditioning of that decade, divided into «amateur (1910–1913), academic (1913–1919), and professional (1919–1920) stages. In this context, the autodidactic conditioning of the first stage is natural. Communicative intersections of the composer's stylistic searches are revealed through 'stylistic play' with salon-Romantic formulas of Chopin and Scriabin. The next stage demonstrates the process of mastering classical compositional principles and searching for an individual stylistics grounded in imitation of semantic formulas of his teacher Glière and the stylistics of Tchaikovsky and Rachmaninov. Accordingly, the communicative orientation of the last stage is characterized by the young composer's distancing from canons and openness to innovative processes of modern creativity of the time» [32; 325–326].

In the 1920 s Liatoshynskiy actively refined musical form-building and genre specificity of instrumental presentation alongside significant complication of harmonic structure. Instrumental parts acquire independent significance in musical dramaturgy, transforming into conditionally symphonic layers in their polyphonic juxtaposition and development. At

this time the composer's attention was mainly directed towards communication with contemporary creativity. He took an active interest in the expressive innovations of the Second Viennese School, listened by radio to live broadcasts of concerts featuring works by Schoenberg, Berg, and Webern, as well as other progressive figures of the period.

The 1920 s symbolise Liatoshynskyi's first professional surge of chamber-instrumental activity. His chamber searches of this period formed an important foundation for further realization of experience in operatic and symphonic genres. Among works of these years marked by innovative thinking are String Quartets Nos. 2 and 3; the Trio for piano, violin, and cello; the Sonata for Violin and Piano (1926); two piano sonatas; the Ballade for piano; the piano cycle Reflections; and an extensive field of chamber-vocal lyricism, whose intonational specificity will later inform the vocal doctrine of *The Golden Hoop* (1929), the composer's first opera on the subject of Franko's *Zakhar Berkut*.

The First Piano Trio (1922) was Liatoshynskyi's first turn to the trio genre in Ukrainian-Soviet music. For performer-instrumentalists, interpretation requires concentration on dramaturgical integrity, careful presentation of the characteristic "astringency" of melodic constructions, and ensemble interaction beyond habitual chamber interaction conventions. Liatoshynskyi reads here as an artist with symphonic thinking; his musical concept is filled with dynamic conflictuality, drama, and expressive intensity. In the second movement he generously uses polyrhythm and metric variability, adding motion and dynamism to seemingly static constructions.

The Sonata for Violin and Piano (1926) is even more deeply rooted in the composer's innovative achievements. It is known that composers of the time sought to expand the diatonic seven-step modal system; Liatoshynskyi achieved this by altering principal scale degrees, creating new harmonic possibilities clearly manifest in the sonata's intonational field.

Performance-semantic features of this chamber work are infused with new expressive components directed towards symphonic authorial utterance and the testing – within chamber achievements – of expressive means and form-building searches later employed in major symphonic canvases. The principle of symphonic conception forms a corresponding performance-semantic space of instrumental expressivity. In the sonata's chamber sphere, Liatoshynskyi succeeded in expanding the timbral possibilities of violin and piano as equal partners. Performance dramaturgy reflects an interpretation of these parts as orchestral groups within timbral-dramaturgical lines of development and rhythmically complementary layers in joint image formation. Among modified authorial expressive means are chromatic parallels of minor triads, tense functional juxtapositions in verticalities, timbral-phonetic and timbral-colouristic treatment of sonorities, and the principle of polyphonization of layers. It should be noted that the «major seventh chord» (великий септакорд), employed broadly as a kind of tonic support, becomes the sonata's main harmonic leit-timbre. The composer actively employs bitonality, polymelodicism, polyrhythm, and polyphonic polymetric structures, intensifying the form's internal dynamics and making it denser and more concentrated. Given the sonata's generalized programmability and specific single-movement structure, accounting for these components is crucial for perceiving musical content and shaping compositional logic of unfolding.

These tendencies – emotional tension, non-programmatic encoding of authorial conception, significant harmonic, polyphonic, textural, and timbral-dynamic innovations – are traceable in other chamber works as well. As I. Belza, the composer's student and lifelong friend, notes, in the imagistic content of Liatoshynskyi's chamber canvases of the 1920 s there is «much that is subjective and psychologically deepened <...> from the perspective of compositional mastery, the author's acquisition of the ability subtly to reproduce his moods and feelings» [5; 15]. These techniques demonstrate a drive towards diversity of musical means, deepening of artistic thought, and gradual crystallization of Liatoshynskyi's individual style.

In the 1930 s, Liatoshynskyi's creativity underwent significant transformation, conditioned by tragic developments in Ukrainian art after the First Congress of Writers (1932), which declared Socialist Realism the only acceptable direction in Soviet imperial art. As a result, composers were required to implement principles of programmability and a song basis in thematic organization, which «caused changes in formal presentation: variation and cyclicity were regarded as dominant. Liatoshynskyi was compelled to absorb these directive requirements. The transition to a new imagistic thinking took more than a decade. All later chamber works are the result of a new mode of thinking – compromissory in some respects, yet marked by deeply individual approaches to realizing authorial conception» [33; 112]. Liatoshynskyi was forced to adapt; his chamber concepts of this period thus partly reflect the new aesthetic and his personal strategy of avoiding attention from directive imperial organs overseeing national cultures.

In the 1940 s, under wartime conditions, Liatoshynskyi's output demonstrates a clear influence of Ukrainian folk song. Significant chamber works appeared in this period: Trio No. 2 for piano, violin, and cello (1942); the Fourth String Quartet (1943); and the Ukrainian Quintet for piano, two violins, viola, and cello (1942–1945), regarded as a pinnacle achievement of Ukrainian chamber-instrumental art of the first half of the twentieth century. The composer once again, as in the 1920 s, turns to chamber music as a sphere for testing new ideas.

According to the composer, he was inspired by Robert Schumann's lyrical-Romantic quintet. Several factors contributed to the work's relatively fortunate compositional and performance fate. The quintet reflects virtually all requirements of Soviet Socialist Realism: extensive use of folk intonations, variation-based unfolding, and programmability. At the same time, its creation coincided with the most tragic pages of Ukraine's modern history – its sacrifice in the crucible of war. Soviet pressure on pro-national creative centres weakened; in some formats (for example, films by Oleksandr Dovzhenko) artistic searches were even encouraged. For authorities it was important to reconstruct the archaic archetype of Ukraine-as-warrior to raise morale against the German invaders.

Awarded the USSR State Prize in 1946, the Ukrainian Quintet (first version in November–December 1942) was written during evacuation in Saratov. In 1945 the composer produced the second, final version. The quintet was first performed in early 1943 by a Saratov ensemble that included professors of the Moscow Conservatoire headed by Professor L. Tseitlin; the piano part was performed by V. Nielsen.

The work's scale and grandeur align it with the symphony. Many scholars have termed it a chamber symphony, emphasizing the symphonization of the chamber genre. Such interpretations are found in the works of V. Samokhvalov [34], M. Borovyk [4], M. Hordiichuk [10], I. Tsarevych [35], and others. Imagistic content generated by tragic events intensified conflictual elements and symphonized musical development, resulting in an expansion of genre boundaries. It should be added that this distinctly pro-Ukrainian conception partly determined the pan-Slavic vector of Liatoshynskyi's later output and shaped the intonational nature of his symphonism.

Let us consider the features of genre-stylistic and compositional fields and their reflection in performance interpretation.

The Compositional Conception of the Ukrainian Quintet (1945). The Ukrainian Quintet is a large-scale four-movement sonata cycle. Liatoshynskyi employs the same form in the Third Symphony – the only one of his five symphonies in four movements. This feature of the quintet is conditioned by the philosophical scale of its conception, the realization of which required structural-genre boundaries habitual for the composer. The work's symphonism unfolds across a four-movement cycle with tense dramaturgical development and tragic worldview linked to war. Yet this is not a tragedy of doom: the composer creates powerful, emotionally saturated images in which bright epic-heroic forces prevail over dark tragic ones.

The first movement functions as an exposition of the cycle's principal imagistic spheres, which emerge within sonata form. The main theme is a kind of leitmotif embodying the image of the homeland. It has a three-part structure with a developmental middle. The development section begins with a double statement of the main theme's core (echoing the subordinate theme of the Third Symphony), lending the texture a dramatic character. General pauses separating the statements intensify tension. Subsequent rhythmic fragmentation of the motive in sequential development leads to change of tempo and character – *Allegro risoluto*. The subordinate theme in the development also acquires dramatic character and is presented in the strings. Gradually the intonational core of the main theme is developed, alternating with elements of the subordinate theme in the strings; these juxtapositions dynamise the texture. A further increase in tension occurs through the superimposition of layers – intonations of the main and subordinate themes. This concentration culminates in an apotheosis in which the subordinate theme sounds in octaves against harmonically modified triplet chordal texture. Dynamics rise through harmonic means, and the climax is interrupted by an unexpected dynamic contrast at the entry of the transition section – an effect also used in the exposition's main theme.

In the dramaturgy of the second movement, ostinato forms and complex polyphonic stratifications of different thematic lines in synthesizing climactic sections become especially significant – features characteristic of Liatoshynskyi's symphonism. The form is a complex ternary (outer sections in simple binary; middle section in simple ternary). The opening ostinato formula in the strings is intonationally related to the first movement's main theme.

The third movement – an orchestral scherzo of toccata character – has a ternary form. The first section displays traits of simple ternary structure with through-composed development. In the middle section, a modified main theme of the first movement appears in the first violins, opposed by chromatic syncopated motion in the whole string group. The middle section is a stylized kolomyika. Its construction is variation-based. The piano entry recalls the bass of a folk ensemble. The theme is written in a Hutsul mode and is passed through all string instruments (notably cello and viola).

The fourth movement is in sonata-allegro form. The exposition has through-composed development – another sign of symphonic thinking. The main theme embodies a volitional, resolute image. Syncopated rhythm, intonationally linked to the first movement's main theme and the second movement's middle section (a sixth intonation), introduces developmental character (with polyphonic devices) and features of ternary articulation. At the crest of dynamic tension, the main theme of the recapitulation appears; this is an apotheosis, first in dialogue between piano chordal texture and a thematic element in the strings, then in a *tutti fortissimo* statement. Against arpeggiated piano texture, the subordinate theme appears (viola, second violin, first violin) in polyphonic presentation with oppositions. Textural density in the strings precedes the main theme's appearance in the viola, then in first violin and cello. When the theme is taken by piano, the strings (first violin, viola) present the subordinate theme of the finale. Development of these layers leads to a climax (a dominant predicate built on textural elements of the quintet's first movement), spilling into the coda, built on the first movement's main theme, thereby forming a dramaturgical and thematic arch for the entire quintet. The coda is the cycle's ultimate climax.

These features of structural-intonational realization enable generalizations regarding musical-compositional and semantic aspects of the concept and their influence on forming the work's performance space. In this respect, several positions are important for forming an objective stylistic field of interpretation of Liatoshynskyi's chamber-instrumental creativity:

1. The quintet's large-scale tragic-dramatic concept conditioned the transformation and renewal of academic conceptions of sonata form. As in the composer's symphonic works, the quintet's structure reveals affinities with principles of theatrical drama: the sonata process reflects stages of dramaturgy – exposition, development, resolution – corresponding to the broader dramatic arc. Accounting for these features is a starting point for interpretation.

2. A characteristic of Liatoshynskyi's sonata expositions is exceptionally high dynamic activity, also present in

the quintet's first and fourth movements. Although the exposition lacks an extended development section, it exhibits «developmentalness» as a type of presentation. Interpreters should understand that the developmental character of Liatoshynskyi's main themes is conditioned by dynamic and structural openness of material. Contrasts between exposition themes are not pronounced; tension and through-composedness are achieved by perceiving the transition and subordinate themes as further stages of the main theme's development.

3. In subordinate themes, emotional tension increases gradually. Lyrical thematic formations in development become enriched by polyphonic means; the composer employs varied polyphonic devices and alters rhythmic and harmonic bases. In the quintet's first and fourth movements this process intensifies tension and changes thematic character. A broad melodic line of developmental type plays an important role; V. Samokhvalov defines this as «melodic development» [34].

4. In interpretation, performers should take into account that emphasizing the boundary between exposition and development in the quintet is a characteristic authorial device typical of the composer's symphonic concepts. One means is tempo acceleration: *Allegro risoluto* in the first movement and *Allegro* in the finale. The development begins with weighty themes: in the first movement, the main theme (rehearsal figure 9); in the finale, the funeral march theme from the second movement. In the latter, contrastive thematic juxtaposition heightens conflict.

5. The development of the first movement is characterized by conflictual collision of different thematic layers with contrasting rhythmic profiles. Although chamber music typically features dialogical interaction, Liatoshynskyi deliberately departs from academic principles. In the structural waves of the development, clearly articulated melodic constructions are largely absent; the material is built from intonational elements drawn from different thematic components. Polyphonic devices are crucial in the development of the first movement and the finale. In addition to contrast polyphony, imitation and its variants – *stretti*, *podholosky* (supporting-voice) devices, and *retrograde* – are employed. Performance realization should thus account for polyphonic developmental methods alongside textural-harmonic means.

6. A general characteristic of the recapitulations of the first movement and the finale is active development of the thematic-imagistic structure. Different interpretative tasks condition different approaches to the recapitulations at the work's beginning and end. The first movement's recapitulation, aimed at dynamizing the main theme – now saturated and apotheotic – functions as a structural climax. The finale is resolved through a synthesizing recapitulation combining two themes: the finale's subordinate theme and the first movement's main theme. This recapitulation fulfils not only dramaturgical but also unifying functions, concluding the cycle and preparing the coda. *Ostinato* rhythms intensify language, and the initial thematic motive is introduced to unite material across all movements.

7. Interpreters must consider the authorial principle of personifying the ensemble instruments' timbral properties. Understanding that for the composer a particular timbre is associated with a stable rhythmic-structural formula and serves to mark semantic depths is an important factor in shaping interpretative integrity. These semantic condensations allow performers to «steer» dramaturgical development – forming bifurcation-like turns in stage time-space. For example, an *ostinato* chromatic motive within a minor third in the viola part (second movement, middle episode) symbolises the image of death. The composer uses this device in other works as well, including the beginning of the second movement of the Sonata for Violin and Piano (1926), the introduction of the symphonic ballad *Grażyna*, and the second movement of Symphony No. 3.

8. In the quintet, the composer innovatively employs the piano's expressive potential, conditioned by the treatment of the opus as a chamber symphony. The piano presents several symphonic layers that develop and oppose one another. Re-modulating late-Romantic tendencies, Liatoshynskyi forms an authorial timbral stylistics of the instrument. For the pianist, this principle enables the unfolding of differentiated characters in opposition and interpenetration. Symphonization substantially enriches and diversifies piano texture through original combination of large-scale and fine-grained technical means, requiring significant technical-expressive resources.

9. In the quintet, not only do main and subordinate exposition themes contrast; the exposition and development sections contrast, as do entire movements – conditioned by the composer's re-accentuation of sonata-symphonic cycle functions. Through dramaturgical features and intonational links, the four-movement concept is shaped according to sonata principle: the first two movements function as exposition (first movement – main theme; second – subordinate), the third movement as development, and the finale as recapitulation. This semantic idea is foundational for interpretation, as emphasized by I. Tsarevych, a prominent interpreter of Liatoshynskyi's chamber legacy [35].

Having examined the composer's method and its manifestation in performance practice through the quintet, we may summarise features of symphonic genre:

- four-movement cyclic form with through-composed development and elements of single-movement continuity;
- monothematicism as the principal dramaturgical principle, grounded in conflictual thematic opposition;
- imagistic modification of thematic material;
- re-accentuation of the functions of cycle movements and ensemble instruments;
- complication of textural presentation.

Finally, an important manifestation of the composer's symphonic thinking is that the entire dramaturgy of monothematic intonational development grows from the theme's core. For this reason Liatoshynskyi's symphonism is perceived as a creative method and a mode of thinking characteristic of most of his output. It is therefore appropriate to speak of the Ukrainian Quintet as a chamber-instrumental symphony, where the unity of the cycle's thematic formations is clearly traceable and constitutes a crucial condition for interpretative integrity.

Contemporary Performance Examples of the Ukrainian Quintet. This opus is among the few chamber works by the composer that has enjoyed a fortunate performance fate, aided by the music's extraordinary emotional and spiritual intensity. The quintet attracts ensemble performers through diverse intonational specificity, conceptual scale, and interesting solutions in instrumental and pianistic technique.

The performance stylistics of the quintet is grounded in late-Romantic expressive stylistics, resonant with large-scale piano canvases of the late nineteenth and early twentieth centuries. In this context, I. Savchuk identifies the composer's stylistic space as creation «in so-called balanced genre-stylistic planes of the first half of the twentieth century, within large traditional symphonic spaces of large form» [32; 173]. The quintet is characterized by broad phrasing and complex textures, enabling a wide range of performance skills. These characteristics allow interpreters to shape their own stylistic space of the quintet, linked on the one hand with real, conditionally real, and hypothetical aspects of concept and musical idea, and on the other hand reflecting the performer's emotive nature and ability to transform authorial stylistics through tactile-emotive image formation.

In the contemporary media space, particularly on YouTube channels, one may find five performance interpretations (varying in impact):

1. L. Futorska (violin), A. Chaikovskiy (violin), M. Karapynka (viola), V. Rekalo (cello), I. Pakhota (piano). Lviv Regional Philharmonic Hall. Lviv, 2012.
2. Ya. Morozova (violin), N. Bulat (violin), V. Vasyukiv (viola), T. Lavrova (cello), T. Homon (piano). Hall of the National Union of Composers of Ukraine. Kyiv, 2013.
3. Chamber Orchestra of the National Artists' Union «Kyivska Kamerata»: B. Pivnenko (violin), M. Skrypa (violin), K. Suprun (viola), Z. Almashi (cello), D. Tavanets (piano). Festival «Kyiv Musical Premieres of the Season». Small Hall of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2015.
4. Kyiv Mozart Quartet and Antonii Baryshevskiy at Bouquet Kyiv Stage: O. Sheleshkova (violin), P. Khmara (violin), A. Makii (viola), S. Kazakov (cello), A. Baryshevskiy (piano). Kyiv, 2020.
5. I. Chkan (violin), P. Khmara (violin), O. Pohorielov (viola), V. Kornilova (cello), I. Shesterenko (piano). Small Hall of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2019.

Overall, performers in the quintet proceed from the authorial idea of symphonizing the chamber genre and expanding the quintet's sonic boundaries, interpreting it as a chamber symphony. The work is monumental also in duration. In this lies, in our view, the principal performance difficulty: the ability to embody symphonic conception through chamber-instrumental expressive means. This factor is decisive. In some performances, attention is directed towards overall form and the idea of symphonic continuity, treating the work as if single-movement; in others – towards detail and mutable imagery emphasizing the music's emotional component. Yet when performers succeed in embodying the conception's scale, the canvas sounds integral and is easily perceived by listeners.

Among the recordings listed, in our view, the most convincing embodiment of the authorial conception is achieved by L. Futorska (violin), A. Chaikovskiy (violin), M. Karapynka (viola), V. Rekalo (cello), and I. Pakhota (piano). In their artistic-performance dialogue, the work sounds concentrated and dramaturgically eventful; performers think in large structures and do not fragment thematic material. One senses a drive to create through-composed integrity: the idea unfolds from the first intonational 'seed' to the final chord. By contrast, in interpretations emphasizing emotionally poignant characteristics, the sense of structural integrity suffers to some degree.

In the 1950–1960 s, the late period of Liatoshynskiy's creative life, he largely concentrated on symphonic concepts, turning only sporadically to chamber experiments. In this period he composed Two Mazurkas on Polish Folk Themes for cello and piano (1953), Two Pieces for Viola («Nocturne» and «Scherzo», 1964), and the canonical for Ukrainian pianism Concert Etude-Rondo for piano (1962). At the same time, he actively rethought his chamber-vocal achievements of the 1920 s, producing new versions of chamber-vocal works.

It is important to emphasise a key aspect of Liatoshynskiy's creative orientation: the implementation of the Ukrainian theme within his own achievements. Whereas Lysenko's artistic doctrine from the outset was grounded in direct identification in the musical space as a Ukrainian artist and in his defining mission within national discourse, Liatoshynskiy's process unfolds gradually, with clearly marked stages traceable through the panorama of his achievements.

In the early stage, in his «Youth Quartet», national melodic influence on thematic formation is barely perceptible. The first active entry into national thematic space and its interpretation is observable in the Overture on Four Ukrainian Folk Themes (1926), demonstrating deep immersion into Ukrainian folklore. The culmination of these searches is the opera The Golden Hoop (1929), numerous folk-song arrangements, and works on Shevchenko themes (choruses, piano preludes, etc.). This stratum is marked by intonational generalization, epic utterance, and dramaturgical intensity typical of folk melodic unfolding. A further important stage of Ukrainian thematic recourse is linked to the war and forced separation from Ukraine. During evacuation, returning in thought to Kyiv, the composer actively used Ukrainian folkloric motives in chamber-instrumental and vocal works. Examples include Trio No. 2 Op. 41, the Ukrainian Quintet (1942; second edition 1945), String Quartet No. 4 (1943), Suite for String Quartet on Ukrainian Folk Themes (1944), and arrangements of Ukrainian folk songs of the prewar and wartime periods. These works demonstrate a new understanding of folk melodicism fully integrated into the composer's mature style.

What are the features of national components' embodiment in Liatoshynskiy's chamber-instrumental structures? First, Ukrainian intonational elements appear in various variants – for instance, use of the tonic triad in configurations

characteristic of many folk songs (observable in the subordinate theme of the quintet's first movement), and emphasis on the third scale degree, symbolizing national color and stimulating further development. Second, a characteristic of Ukrainian modality is the combination of natural and harmonic minor elements within a single thematic construction, producing vivid colouristic effects. The use of seventh degrees adds dramatic shading, since the natural seventh is not a leading tone but part of a major inclination. Third, the composer uses authentic themes, such as the kolomyika, unfolding via variant-variation development. The ostinato motive in the second movement of the quintet and in the sonata (unfolding within a fourth) reflects recourse to the oldest folkloric strata. Fourth, an important role in creating national color is played by colouristic texture serving stylization (e.g., the kolomyika in the third movement's middle section) or sonic effects (a cluster-like motive in the second movement creating stasis), as well as natural-modal harmony typical of folk music, reinforced by characteristic melodic figurations that enhance plasticity and intonational expressiveness in unfolding.

In the late stage of his creative life, European and Ukrainian folklore served Liatoshynskyi as essential sources of inspiration and stimulated a broad pan-Slavic creative doctrine. Its direct reflection appears in the Slavic Concerto for piano and orchestra, the symphonic poem *Grażyna*, the Slavic Suite, the bright and optimistic Symphony No. 5 «Slavic», and other large-scale compositions.

Conclusion. In conclusion, the artistic-dialogical principle of stylistic actualization of interwar achievements enables delineation of two lines of development in Ukrainian chamber-instrumental culture: an academic pro-Lysenko line, and a modern line directed towards expanding and enriching the traditional field of chamber expressivity, its genre-stylistic markers, conditioned by worldview changes and their reflection in artistic conception – most vividly accumulated in the creative concepts of Borys Liatoshynskyi.

Lysenko's role is epochal and foundational. The path of Ukrainian musical art and, specifically, compositional creativity initiated by him formed the discursive diversity of interwar composers' chamber searches. All are united by the aspiration to reflect national specificity in instrumental concepts based on a synthesis of classical-Romantic forms and broad deployment of Ukrainian intonational sources.

The pro-Lysenko performance tradition has established modes of attribution on the stage time-space. Through deeply intoned thematic strata and a lyrical-expressive manner of playing aimed at realizing pro-Romantic dramaturgy, its manifestations in interpreting chamber creativity may be identified through artistic-dialogical unity of the ensemble as «ceaseless flow». In this key, the performance interpretation of Kosenko's Sonata for Cello and Piano (cello – T. Mentsynskyi; piano – T. Arsenicheva) is characterized as an ensemble synthesis of stylistic plurality of influences of prominent musical personalities on Kosenko's concept.

Traits of pro-Romantic performance stylistics are evident in cyclic unity and uninterrupted musical development achieved through carefully planned transitions between movements, contrast of images in rhythmic activity, demonstration of dynamic changes and multiplicity of articulatory palette. Through deep performers' immersion in the work's stylistic space – where an aural image of the sonata and its creator is formed in the interaction of authorial stylistic components and performers' individual manner – interpretative integrity is achieved.

It should be added that the tragic collisions of war in a particular way united the academic and modern lines of chamber-instrumental development. As stress factors, they influenced the musical thinking of innovative composers, manifested in active recourse to national elements and their modal-intonational components realized in large-scale compositional forms – most clearly in Liatoshynskyi's Ukrainian Quintet. As a culminating work in interwar chamber-instrumental progress, the concept represents an example of extreme concentration of genre means and embodies a synthesis of chamber-instrumental and symphonic principles.

Its reflection in performance realization is identified through a conceptual approach attentive to the symphonic character of the compositional conception, its timbral-dynamic and textural components, and folkloric motives forming the multidimensional field of interpretation.

In staging the quintet, performers rely on the authorial idea of symphonizing the chamber genre, striving to expand the quintet's sonic boundaries and interpreting it as a kind of chamber symphony. The work is monumental in structure and duration. The principal interpretative difficulty lies, in our view, in conveying symphonic conception through chamber-instrumental expressive means. These genre-stylistic features directly form the artistic-performance dialogue and paths to stage realization. In some interpretations, emphasis falls on formal integrity and symphonic continuity, treating the work as a single quasi-one-movement construct; in others, attention focuses on detail and mutable imagery, stressing the music's emotionally poignant character and national intonational-colouristic component. When performers succeed in combining these vectors, the work sounds integral and natural and is easily perceived by listeners. This duality of external-constructive integrity and timbral-intonational specificity – supported by convincing performance-stylistic means – is, in our view, achieved in the interpretation of the quintet by L. Futorska (violin), A. Chaikovskiy (violin), M. Karapynka (viola), V. Rekalo (cello), and I. Pakhota (piano).

Recourse to the phenomenon of Liatoshynskyi's school enables tracing the foundational role of chamber-instrumental creativity in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. It was precisely within the school's artistic-dialogical environment that, through avant-garde searches, a contemporary understanding of the chamber genre as a zone of experiment was affirmed; its cross-cultural orientation towards European achievements became a key element in the development of Ukrainian chamber-instrumental culture of the postwar period.

References

1. Arsenicheva T. Do pyttannya interpretatsii Sonaty dlia violoncheli ta fortepiano V. S. Kosenka [On the interpretation of V. S. Kosenko's Sonata for cello and piano]. In: Viktor Stepanovych Kosenko: pohliad iz 90-kh rokiv. Do 100-richnoho yuvileiu. *Zbirnyk naukovykh statei*. Kyiv, 1997. P. 57–60.
2. Astalosh H. Evoliutsiia fortepiannoi vyrazovosti v kamerno-instrumentalnykh ansamblakh ukrainskykh kompozytoriv ostannoi tretyny XX st. (na prykladi tvorchosti M. Skoryka, Ye. Stankovycha, V. Sylvestrova) [The evolution of pianistic expressivity in chamber-instrumental ensembles by Ukrainian composers of the last third of the 20 th century (based on M. Skoryk, Ye. Stankovych, V. Sylvestrov)]. PhD diss. (17.00.03), Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Lviv, 2013. 222 p.
3. Bach C. P. E. Opyt istinnogo iskusstva klavirnoi igry [Essay on the true art of keyboard playing]. Kyiv: Earlymusic Publishing House, 2005. 170 p.
4. Borovyk M. Ukrainskyi radianskyi kamerno-instrumentalni ansambl: monohrafiia [The Ukrainian Soviet chamber-instrumental ensemble: a monograph]. Kyiv : *Muzychna Ukraina*, 1968. 103 p.
5. Belza I. Uchitel [Teacher]. In: I. Belza, O muzykantakh XX veka. Izbrannye stat'i. Kuiv, 1979. P. 5–42.
6. Voloshchuk Yu. Zhanrovo-stylova palitra skrypkovoi muzyky kompozytoriv Skhidnoi Halychyny 20–30-kh rokiv XX stolittia [Genre-stylistic palette of violin music by composers of Eastern Galicia in the 1920–1930 s]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2021, No. 1 (32). P. 44–57. DOI: 10.31723/2524-0447-2021-32-1-4 (accessed 20 January 2022).
7. Hnativ T. Istoriia odnogo lysta [The history of one letter]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2007, Issue 66: Shostakovych ta XXI stolittia. P. 433–438.
8. Homon T. Rannii period tvorchosti Borysa Liatoshynskoho: naukova rekonstruktsiia za materialamy nevidomykh i malovidomykh dzherel 1910-kh rokiv [The early period of Borys Liatoshynskyi's Work: a scholarly reconstruction based on unknown and little-known sources from the 1910 s]. PhD diss. (17.00.03), P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2017. 255 p.
9. Hordiichuk M. Nevidomi storinky [Unknown pages]. *Muzyka*, 1975, No. 1. P. 6–7.
10. Hordiichuk M. Ukrainska radianska symfonichna muzyka: monohrafiia [Ukrainian Soviet symphonic music: a monograph]. Kyiv : *Muzychna Ukraina*, 1969. 427 p.
11. Zinkiv I. Forteapianni tvory Mykoly Lysenka u konteksti formuvannia modernistychnykh tendentsii v ukrainskii muzytsi [Mykola Lysenko's piano works in the context of forming modernist tendencies in Ukrainian music]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*. Serii: Mystetstvoznavstvo, 2015, No. 1. P. 66–74. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6026/1/Zinkiv.pdf> (accessed 4 May 2022).
12. Zubko N. Problemy vykonannia tvoriv S. Liudkevycha dlia fortepiannoho duetu [Performance issues in S. Liudkevych's works for piano duet]. *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys*, 2023, No. 3–4 (46–47). P. 15–22. URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/741/709> (accessed 6 March 2024).
13. Kashkadamova N. Istoriia fortepiannoho mystetstva XIX storichchia [History of nineteenth-century piano art]. Ternopil : ASTON, 2006. 608 p.
14. Kyianovska L. Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX stolittia: monohrafiia [Stylistic evolution of Galician musical culture in the 19th–20th centuries: a monograph]. Ternopil : Aston, 2000. 339 p.
15. Klymbus, I. Modusy prohrannosti u skrypkovii tvorchosti Mykoly Lysenka [Modes of programmability in Mykola Lysenko's violin creativity]. *Ukrainska muzyka*, 2017, No. 4 (26). P. 14–19. URL: <https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/2017-4-n26-04.pdf> (accessed 2 April 2023).
16. Kozarenko O. Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy: monohrafiia [The phenomenon of the Ukrainian national musical language: a monograph]. Lviv, 2000. 285 p.
17. Kravchenko, A. Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiolohichniy analiz): monohrafiia [Chamber-instrumental art of Ukraine in the late 20 and early 21 st centuries (a semiological analysis): a monograph]. Kyiv : NAKKKiM, 2020. 300 p.
18. Kravchenko A. Kamerno-instrumentalni tvory Viktora Kosenka v retseptsii salonnoho muzykuvannia [Viktor Kosenko's chamber-instrumental works in the reception of salon music-making]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*, 2015, Issue 34: Vykonavske mystetstvo. Kamerno-instrumentalni ansambl: istoriia, teoriia, praktyka P. 264–277.
19. Kravchenko A. Fenomen mizhzhanzrovoi dialohichnosti v kamerno-instrumentalnii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv: kinets XX – pochatok XXI stolittia [The phenomenon of inter-genre dialogicity in chamber-instrumental creativity of Ukrainian composers: late 20–early 21 st century]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2016. No. 4. P. 90–94. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2016.138540 (accessed 15 June 2022).
20. Couperin F. Iskusstvo igry na klavesine [The art of playing the harpsichord]. Kuiv : *Muzyka*, 1973. 152 p.
21. Liudkevych S. Dva prychnyky do pyttannya rozvytku zvukozobrazhnosti [Two contributions to the question of the development of sound depiction]. In: S. Liudkevych, Doslidzhennia, statyi, retsenzii, vystupy, Vol. 1, ed., trans., intro., notes by Z. Shtunder. Lviv, 1999, 496 p.
22. Liudkevych S. Kamerno-instrumentalni tvory i opera-khvylynka 'Noktiurn' M. V. Lysenka [Chamber-

instrumental works and the opera-minute 'Nocturne' by M. V. Lysenko]. In: S. Liudkevych, Doslidzhennia, statyi, retsenzii, vystupy, Vol. 1, ed., trans., intro., notes by Z. Shtunder. Lviv : Vydavnytstvo M. Kots, 1999. P. 384–386.

23. Maryniako N. Kamerno-instrumentalna tvorchist M. Skorulskoho yak vidzerkalennia ukrainskoho istoryko-kulturnoho sotsiumu [M. Skorulskyi's chamber-instrumental creativity as a reflection of the Ukrainian historical-cultural society]. In: Znakovi postati kameralistyky: do yuvileinykh dat. Abstracts of the international scholarly-creative conference. *Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko*, 20 November 2019. Lviv, 2019. P. 169–171.

24. Mentsynskyi T. Violonchelna sonata V. Kosenka (do problemy kompozytsiino-obraznoi tsilisnosti) [V. Kosenko's cello sonata (on the problem of compositional-imagistic integrity)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2005, Issue 48: *Khudozhnia tsilisnist yak fenomen muzychnoi tvorchosti ta vykonavstva*. P. 147–154.

25. Nazar L. Stylovi vymiry tvorchosti Vasylia Barvinskoho [Stylistic dimensions of Vasyl Barvinskyi's creativity]. PhD abstract (17.00.03). *Lviv State Music Academy named after M. V. Lysenko*, Lviv, 2007. 19 p.

26. Nazar L. Rol kamerno-instrumentalnoi tvorchosti V. Barvinskoho v protsesi stanovlennia ta rozvytku ukrainskoi kameralistyky XX st. [The role of V. Barvinskyi's chamber-instrumental creativity in the formation and development of Ukrainian chamber music in the 20 th century]. Portal "Eksperiment: kultura, osvita ta nauka. URL: <https://md-eksperiment.org/post/rol-kamerno-instrumentalnoyi-tvorchosti-v-barvinskoho> (accessed 29 March 2024).

27. Komunisty pokazovo spalivuly tvory Barvinskoho u podviri konservatorii [Communists demonstratively burned Barvinskyi's works in the conservatoire courtyard]. Gal-info. URL: https://galinfo.com.ua/articles/komunisty_pokazovo_spalyuvaly_tvory_barvinskoho_u_podviri_konservatorii_281634.html (accessed 29 January 2024).

28. Parkhomenko L. Kulturotvorcha sutnist mystetskoï diialnosti M. V. Lysenka [The culture-forming essence of M. V. Lysenko's artistic activity]. In: *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*, 2012, Issue 7: Postat Mykoly Lysenka v yevropeiskomu y natsionalnomu istoryko-kulturnomu konteksti. P. 13–24.

29. Poslavskyi A. Problemy evoliutsii yevropeiskoho kamerno-ansamblevoho instrumentalizmu [Problems of the evolution of European chamber-ensemble instrumentalism]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 2021, Issue 44. P. 86–94. DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235380 (accessed 12 November 2022).

30. Rzhavska M. Na zlami chasiv. Muzyka Naddniprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy: monohrafiia [At the turn of times. Music of Dnipro Ukraine in the first third of the 20th century in the sociocultural context of the epoch: a monograph]. Kyiv : Avtohrif, 2005. 352 p.

31. Rudnytskyi A. Ukrainska muzyka: istorychno-krytychnyi ohliad [Ukrainian music: a historical-critical survey]. Munich : Dniprova khvyliia, 1963. 406 p.

32. Savchuk I. Borys Liatoshynskyi i polska kultura. Komunikatyvni polia tvorchosti [Borys Liatoshynskyi and Polish culture. Communicative fields of creativity]. Doctoral diss. (26.00.01), National Academy of Arts of Ukraine, Institute for Problems of Contemporary Art, Kyiv, 2021. 447 p.

33. Savchuk I., and Kravchenko V. Deiaki aspekty proiavu natsionalnoi komponenty u kamerno-instrumentalnyi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho [Certain aspects of the national component in Borys Liatoshynskyi's chamber-instrumental creativity]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 2022. No. 18 (1). P. 110–117. DOI: 10.31500/1992-5514.18(1).2022.260435 (accessed 8 July 2023).

34. Samokhvalov V. Cherty simfonizma B. Liatoshinskoho: monografiia [Traits of symphonism in B. Liatoshynskyi: a monograph]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1977. 170 p.

35. Tsarevych I. Pershyi tvir. (Do 90-richchia B. M. Liatoshynskoho. Trybuna muzykoznavtsia) [The first work (On the 90 th anniversary of B. M. Liatoshynskyi. Musicologist's tribune)]. *Muzyka*, 1985, No. 1. P. 5–7.

36. Chibalashvili A. Kontseptualnyi syntez v suchasniï ukrainskii khudozhnii kulturi (na materialii kamernoï muzyky) [Conceptual synthesis in contemporary Ukrainian artistic culture (based on chamber music)]. PhD diss. (26.00.01), National Academy of Arts of Ukraine, Institute for Problems of Contemporary Art, Kyiv, 2015. 198 p.

Список використаної літератури:

1. Арсенічева Т. До питання інтерпретації Сонати для віолончелі та фортепіано В. С. Косенка. Віктор Степанович Косенко: погляд із 90-х років. До 100-річного ювілею. *Зб. наук. ст.* Київ, 1997. С. 57–60.

2. Асталош Г. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова): дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 222 с.

3. Бах Ф. Є. Досвід справжнього мистецтва клавірної гри. Київ: Earlymusic, 2005. 170 с.

4. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль: монографія. Київ : Муз. Україна, 1968. 103 с.

5. Белза І. Вчитель. І. Белза. Про музикантів ХХ століття. Вибрані статті. Київ, 1979. С. 5–42.

6. Волощук Ю. Жанрово-стильова палітра скрипкової музики композиторів Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*, 2021. № 1 (32). С. 44–57. DOI: 10.31723/2524-0447-2021-32-1-4.

7. Гнатів Т. Історія одного листа. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, 2007. Вип. 66: Шостакович та ХХІ століття. С. 433–438.

8. Гомон Т. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих

і маловідомих джерел 1910-х років: дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.

9. Гордійчук М. Невідомі сторінки. *Музика*, 1975. № 1. С. 6–7.
10. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика: монографія. Київ : Муз. Україна, 1969. 427 с.
11. Зінків І. Фортепіанні твори Миколи Лисенка у контексті формування модерністських тенденцій в українській музиці. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2015. № 1. С. 66–74.
12. Зубко Н. Проблеми виконання творів С. Людкевича для фортепіанного дуету. *Українська музика: наук. часопис*, 2023. № 3–4 (46–47). С. 15–22.
13. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
14. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
15. Климбус І. Модуси програмності у скрипковій творчості Миколи Лисенка. *Українська музика*, 2017. № 4 (26). С. 14–19.
16. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови: монографія. Львів, 2000. 285 с.
17. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 300 с.
18. Кравченко А. Камерно-інструментальні твори Віктора Косенка в рецепції салонного музикування. Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 2015. Вип. 34: *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. С. 264–277.
19. Кравченко А. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець XX – початок XXI століття. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2016. № 4. С. 90–94. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2016.138540.
20. Куперен Ф. Мистецтво гри на клавесині. Київ : Музика, 1973. 152 с. (рос. мова).
21. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразності. С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1 / упоряд., пер., вступ. ст., прим. З. Штундер. Львів, 1999. 496 с.
22. Людкевич С. Камерно-інструментальні твори і опера-хвилюнка «Ноктюрн» М. В. Лисенка. С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1 / упоряд., пер., вступ. ст., прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. С. 384–386.
23. Мариняко Н. Камерно-інструментальна творчість М. Скорульського як віддзеркалення українського історико-культурного соціуму. Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат. *Тези доп. Міжнар. науко-творчої конф.* / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 20 листоп. 2019. Львів, 2019. С. 169–171.
24. Менцинський Т. Віолончельна соната В. Косенка (до проблеми композиційно-образної цілісності). *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, 2005. Вип. 48: *Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства*. С. 147–154.
25. Назар Л. Стильові виміри творчості Василя Барвінського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства (17.00.03). Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.
26. Назар Л. Роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського в процесі становлення та розвитку української камералістики XX ст. Портал «Експеримент: культура, освіта та наука». URL: <https://md-eksperiment.org/post/rol-kamerno-instrumentalnoyi-tvorchosti-v-barvinskogo> (дата звернення: 29.03.2024).
27. Комунисти показово спалювали твори Барвінського у підвір'ї консерваторії. Gal-info. URL: https://galinfo.com.ua/articles/komunisty_pokazovo_spalyuvaly_tvory_barvinskogo_u_podviri_konservatorii_281634.html (дата звернення: 29.01.2024).
28. Пархоменко Л. Культуротворча сутність мистецької діяльності М. В. Лисенка. *Музична україністика: сучасний вимір*, 2012. Вип. 7: *Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті*. С. 13–24.
29. Пославський А. Проблеми еволюції європейського камерно-ансамблевого інструменталізму. *Вісник КНУКиМ. Серія: Мистецтвознавство*, 2021. Вип. 44. С. 86–94. DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235380 (дата звернення: 12.11.2022).
30. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
31. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
32. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства (26.00.01). Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2021. 447 с.
33. Савчук І., Кравченко В. Деякі аспекти прояву національної компоненти у камерно-інструментальній творчості Бориса Лятошинського. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 2022. № 18 (1). С. 110–117. DOI: 10.31500/1992-5514.18(1).2022.260435 (дата звернення: 08.07.2023).
34. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского : монография. Киев : *Музична Україна*, 1977. 170 с.
35. Царевич І. Перший твір. (До 90-річчя Б. М. Лятошинського. Трибуна музикознавця). *Музика*, 1985. № 1. С. 5–7.
36. Чибалашвілі А. Концептуальний синтез в сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики) : дис. ... канд. мистецтвознавства (26.00.01). Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2015. 198 с.

УДК 792.5

УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ТА ВИКОНАВЧІ АСПЕКТИ

Системно висвітлено особливості розвитку української камерно-інструментальної музики першої половини XX століття в контексті жанрово-стильових трансформацій та виконавської практики. Проаналізовано два провідні вектори розвитку жанру – академічний (традиція М. Лисенка) та модерний (школа Б. Лятошинського), які у своїй взаємодії сформували національну парадигму камерного мислення. Особливу увагу приділено феномену Б. Лятошинського та його композиторської школи як осередку авангардної трансформації жанру, що синтезувала експериментальні композиційні техніки з національними інтонаційними кодами. Розглянуто вплив трагічних історичних подій на формування інтонаційно-образної сфери творів. На прикладі «Українського квінтету» для двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано (1942, 2-а редакція 1946 р.) Б. Лятошинського проаналізовано специфіку виконавської інтерпретації українських камерно-інструментальних композицій. Обґрунтовано важливість камерного жанру, як простору ідентифікації національного стилю, що репрезентує єдність академічної спадщини, фольклорних джерел та модерних експериментів.

Ключові слова: українська камерно-інструментальна культура, камерний ансамбль, жанрово-стильова еволюція, виконавська діалогічність, художньо-діалогічний принцип, симфонізація камерного жанру, Микола Лисенко, Борис Лятошинський, «Український квінтет».

Матеріал надійшов до редакції 30.10.2025
Отримано після доопрацювання 18.11.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Radosław MUSZKIETA - prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, expert of the Ministry of National Education (Poland); <https://orcid.org/0000-0001-6057-1583>
radek.muszkieta@gmail.com

Radosław MUSZKIETA - prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, expert of the Ministry of National Education (Poland)

Aleksandra LULA - master's student Poznań University of Security Nicolaus Copernicus University in Toruń

Aleksandra LULA - master's student Poznań University of Security Nicolaus Copernicus University in Toruń

POZDŁI XXI. CYBERPRZEMOC I CYBERSTALKING WŚRÓD MŁODZIEŻY W POLSCE

Przemoc wśród dzieci i młodzieży jest zjawiskiem znanym rodzicom, pedagogom i osobom pracującym z młodymi ludźmi. Temat ten zyskuje coraz większe zainteresowanie wśród badaczy i teoretyków. Jednak wraz z rozwojem nowoczesnych technologii i systematycznej informatyzacji codzienności życia również znane dotąd zjawiska zmieniają nieco swoją specyfikę. Jednym z przykładów takiej przemiany są tematy cyberprzemocy i cyberstalkingu wśród dzieci i młodzieży.

Współczesne czasy cechują się gwałtownymi przemianami niemalże we wszystkich dziedzinach życia. Następuje bardzo szybki rozwój techniki i technologii, które wkraczają w każdą sferę ludzkiego życia. Można powiedzieć, że rozpoczął się okres powszechnego komunikowania za ich pośrednictwem nie tylko w Polsce, ale na całym świecie. Komputer, telefon komórkowy, Internet nie stanowią już najnowszych i komfortowych urządzeń, lecz są powszechnie używane w większości domów. Współczesne media oferują bardzo wiele możliwości, poprzez które sprawiają, że są atrakcyjne nie tylko dla młodych ludzi, ale również dla osób starszych. Komputer, dzięki zastosowaniu dobrego oprogramowania, jest urządzeniem, który oferuje wiele możliwości. Za pomocą komputera można korzystać z poczty, grać w różne gry komputerowe, które pozwalają na uczestnictwo w wirtualnym świecie. Należy podkreślić, że Internet to nie tylko źródło informacji, wymiany poglądów, łatwość nawiązywania nowych kontaktów, poczucie bezpieczeństwa związane z anonimowością, lecz także możliwość komunikowania się ze wszystkimi. Telefon komórkowy pozwala natomiast być zawsze dostępnym o każdej porze.

Należy zaznaczyć, że współczesny człowiek żyje w świecie rozwijających technologii i zarazem informacji, które przepełnione są doniesieniami o wszechstronnej przemocy czy agresji, których sam niejednokrotnie staje się ofiarą. W sytuacji narastającej przemocy wzrasta się strach przed nią, a zwłaszcza obawa, aby nie stać się ofiarą jakiegoś aktu agresji. Coraz częściej słychać o nowym rodzaju przemocy, który pojawił się wraz z nowymi postępami i rozwiązaniami technologicznymi, jak Internet i dotykowe telefony komórkowe.

Nowe media (Internet, komputer, telefon komórkowy) zmieniły w dużym stopniu sposób funkcjonowania młodzieży. Można powiedzieć, że wnoszą one wiele dobrego, ale budzą również szereg kontrowersji i obaw. Są niewątpliwie wspaniałym wynalazkiem i z natury swojej nie są ani dobre, ani złe. Ich charakter zależy głównie od tego, do czego służą człowiekowi

Słowa kluczowe: cyberprzemoc, cyberstalking, Internet, współczesna młodzież, dzieci, środowisko edukacyjne, działania profilaktyczne, program neutralizacji negatywnego wpływu, Polska

CYBERPRZEMOC I CYBERSTALKING WŚRÓD MŁODZIEŻY

Pojęcie cyberstalkingu i cyberprzemocy

Zwrot «prześladowanie» (ang. *stalking*) jest często określany jako zachowanie polegające na wywołaniu uczucia zagrożenia i strachu, poprzez zamierzone i świadome naruszenie sfery życia prywatnego i publicznego (Siwicki, 2013).

Według innego autora – M. Jachimowicza, «stalking jest modelem zachowania charakteryzującym się powtarzającymi się naruszeniami granic zarówno w sferze życia publicznego, jak i prywatnego jednej lub więcej osób». Jak zauważa autor zjawisko stalkingu występuje najczęściej w kontekście partnerskim i rodzinnym oraz w środowisku pracy (Jachimowicz, 2011).

Prześladowanie z wykorzystaniem elektronicznych systemów przetwarzania informacji jest rozumiane jako cyberstalking. Ze względu na bogaty i zróżnicowany repertuar czynności sprawczych tzw. stalkera przy pomocy, których może on prześladować swoją ofiarę, proponuje się przyjęcie podziału cyberstalkingu w zależności od «narzędzia» wykorzystywanego przez sprawcę na: Internet stalking, e-mail stalking, oraz Computer Stalking (Siwicki, 2013).

Zjawisko cyberstalkingu można rozumieć również jako wykorzystanie nowoczesnych technologii komunikacyjnych i informacyjnych, w szczególności Internetu do zastraszania i nękania innych osób. Inaczej mówiąc cyberstalking określa się jako nękanie w sieci (Aftab, 2003).

Wyróżnia się trzy formy cybernękania (Aftab, 20023):

- nękanie dziejące się przede wszystkim w sieci, ale wychodzące także poza sieć lub mające jakieś komponenty w realnym świecie,
- napastowanie, które odbywa się tylko w sieci,

- nękanie i dręczenie, dziejące się w realnym świecie, które ma także jakieś komponenty w sieci.

Stworzenie definicji cyberprzemocy (uwzględniającej przede wszystkim to, które technologie komunikacyjne są używane, w jaki sposób dochodzi do nadużyć oraz jakie słowa najczęściej padają i jaki odnoszą skutek) okazuje się naprawdę trudne, po części ze względu na zróżnicowanie metod stosowanych przez sprawców. Jeszcze bardziej sprawę komplikuje fakt, że akty cyberprzemocy mogą być dwuznaczne, tak jak przypadki dokuczania sobie w realnym świecie. Czy dosyć ostra wymiana zdań poprzez komunikator internetowy jest cyberprzemocą czy po prostu pisemnie prowadzoną kłótnią? Uznanie jakiegoś działania za cyberprzemoc zależy od punktu widzenia (Kowalski i wsp., 2010).

Najprościej mówiąc można powiedzieć, że cyberprzemoc to zachowanie przemocowe z użyciem najnowszych technologii, zwłaszcza sieci telekomunikacyjnych, Internetu i telefonów komórkowych, takie jak: nękanie, podszywanie się, straszenie, publikowanie obraźliwych komentarzy (Górka, 2014).

Problem z właściwym zdefiniowaniem cyberprzemocy wynika z faktu, że cyberprzemoc, tak jak przemoc tradycyjna, może być zarówno bezpośrednia, jak i pośrednia. Ataki bezpośrednie określa się jako wysyłanie wiadomości bezpośrednio do innych dzieci lub nastolatków. Cyberprzemoc zapośredniczona obejmuje natomiast „wykorzystanie innych do aktu przemocy ofiary, przy świadomości takiego współsprawcy lub bez niej”. Inaczej mówiąc, chodzi o wykorzystanie kogoś do brudnej roboty. Druga forma może być bardziej niebezpieczna, ponieważ może prowadzić do wikłania dorosłych w akty prześladowania. W większości przypadków ma się tu do czynienia z mimowolnymi sprawcami, którzy nie wiedzą, że są wykorzystywani przez właściwego sprawcę (Kowalski i wsp., 2010).

Cyberprzemoc zapośredniczona pojawia się wówczas, gdy ktoś włamuje się na konto ofiary i wysyła wiadomości o obraźliwym, złośliwym lub nienawistnym charakterze do znajomych i rodziny takiej osoby znajdujących się na jej liście kontaktów. Może się również zdarzyć, że sprawca jest znajomym ofiary, która podzieliła się z nim swoim hasłem i loginem, co czyni dostęp do jej konta dużo łatwiejszym. Odbiorcy złośliwych wiadomości sądzą, że otrzymali je od prawdziwego właściciela konta, co może prowadzić do utraty przez niego znajomych, przyjaciół, upokorzenia i straty zaufania bliskich osób (Kowalski i wsp., 2010).

Rodzaje i formy cyberstalkingu

Większość autorów zajmujących się problemami cyberprzemocy, wylicza kilka rodzajów cyberprzemocy: wojna na obelgi (flaming), podszywanie się, prześladowanie, zdradzanie/pozyskiwanie sekretów, oczernianie, ostracyzm i cybernękanie. Do tej listy można jeszcze dodać happy slapping (Bebas i wsp., 2012).

Pierwsze z działań, tj. wolna na obelgi oznacza zacieklą i krótką wymianę zdań między dwiema albo większą liczbą osób, która jest prowadzona w czatroomie, grupie dyskusyjnej, a nie w prywatnej wymianie e-maili. Gdy tylko dochodzi do wymiany złośliwych i obraźliwych komentarzy, wojnę na obelgi należy uznać za rozpoczętą. Wówczas następuje agresywne działanie ze strony jednej osoby, a ofiara ataku nie jest pewna kogo napastnik jeszcze zaangażuje do tej wojny. Należy podkreślić, że w przypadku flamingu ma się do czynienia z wymianą obraźliwych treści między stronami. Flaming określany jest bardzo często kłótnią internetową. Mówiąc inaczej flaming to jeden z rodzajów agresji elektronicznej, która polega na ostrej wymianie zdań na czacie albo forum internetowym (Pyżalski, 2009).

Innym działaniem jest mobbing elektroniczny, który trwa znacznie dłużej niż flaming i jest jednostronnym działaniem, gdzie wyraźnie można wyróżnić atakującego i cel. Prześladowanie czy inaczej mówiąc mobbing elektroniczny to specjalna forma cyberprzemocy, która obejmuje powtarzające się wysyłanie obraźliwych wiadomości. Prześladowanie odbywa się najczęściej za pośrednictwem prywatnych kanałów komunikacji, takich jak e-mail, ale wiadomości o takim charakterze mogą być publicznie przekazywane, na przykład w grupach dyskusyjnych i czatroomach. Jedną z form prześladowania jest wojna sms-owa, w której udział bierze jeden albo więcej atakujących i jedna ofiara. Agresorzy wysyłają bardzo dużo obraźliwych sms-ów na telefon komórkowy swojej ofiary (Bebas i wsp., 2012).

Następnym działaniem jest oczernianie, które polega głównie na przekazywaniu fałszywych i uwłaczających informacji o drugiej osobie. Takie informacje najczęściej zamieszcza się na stronie internetowej albo przesyła do innych za pomocą komunikatorów lub e-maila. W tej odmianie cyberprzemocy mieści się publikowanie albo rozsyłanie cyfrowo przerobionych w różny sposób zdjęć innych ludzi przedstawiających ich w sposób poniżający albo w kontekstach seksualnych (Bebas i wsp., 2012).

Kolejną formą cyberprzemocy jest podszywanie się. Tutaj agresor podszywa się pod ofiarę, wykorzystując jego hasło, aby swobodnie można się było zalogować na jej konto i wysyła z niego niestosowne, obraźliwe lub odstrasające treści do innych osób, które sądzą, że ich nadawcą jest ofiara. W tej odmianie cyberprzemocy agresor ma wiele różnych możliwości, może ukraść czyjeś hasło, by zmienić profil takiej osoby w komunikatorze lub na portalu społecznościowym, umieszczając tam obraźliwe i niestosowne treści. Może także doprowadzić do wysłania z konta ofiary napastliwych e-maili, umieścić niestosowne komentarze lub uwagi na forum jakiejś grupy, podając przy tym jej osobiste dane personalne tylko po to, aby członkowie danej grupy mogli ją bez problemu odnaleźć. Ten rodzaj cyberprzemocy jest bardzo niebezpieczny z uwagi na fakt, że może stwarzać istotne zagrożenie dla życia ofiary (Bebas i wsp., 2012).

Jeszcze inną metodą cyberprzemocy jest ujawnianie albo pozyskiwanie tajemnic, które polega na bardzo podstępny zdobywaniu od kogoś poufnych czy prywatnych informacji, a następnie przekazywanie ich różnym

osobom. Zdradzanie tajemnic to inaczej mówiąc ujawnianie osobistych, bardzo często zawstydzających informacji, które nie powinny zostać upublicznione i przekazywane innym osobom za pomocą sms-ów, e-maili lub zdjęć.

Kolejną bardzo niebezpieczną metodą z punktu widzenia psychologów społecznych jest wykluczenie czy inaczej cyberostracyzm, który ma bardzo zły wpływ na psychikę i emocje młodych ludzi. Psychologowie wyraźnie podkreślają, że kluczową potrzebą wszystkich ludzi jest akceptacja w grupie innych ludzi. Wiele z różnych zachowań społecznych wynika z prób uzyskania członkostwa w jakiejś grupie albo uniknięcia wykluczenia z grupy, nazywanego czasem „śmiercią społeczną”. Wyłączenie ze społeczności internetowej powoduje najczęściej, że dołączamy do innych grup dyskusyjnych albo grup powstałych z myślą o zemście na grupie pierwotnej. Dołączenie do innych grup i poczucie silnej więzi może pomóc w zneutralizowaniu negatywnych uczuć związanych z doświadczeniem ostracyzmu i cyberprzemocy. Poczucie więzi z inną grupą ludzi może sprawić, że ofiara ostracyzmu poczuje się na tyle silna, by przeprowadzić zemstę indywidualnie lub z pomocą członków nowej grupy.

Happy slapping jest bardzo specyficznym typem agresji elektronicznej wyodrębnionym ze względu na ciąg działań, w które angażuje się sprawca. Jest to stosunkowo nowe zjawisko polegające na tym, że grupa młodych osób podchodzi do kogoś i go uderza raz albo kilkakrotnie, podczas gdy inna osoba nagrywa taki akt kamerą w telefonie komórkowym. Później filmik z tego zdarzenia jest zamieszczany w Internecie, gdzie może zobaczyć go mnóstwo ludzi. Bardzo często dochodzi do więcej niż tylko jednego uderzenia i całość zdarzenia może być zaklasyfikowana jako napad mający konsekwencje prawne (Bebas i wsp., 2012).

Podsumowując powyższe rozważania można powiedzieć, że cyberprzemoc to złożone zjawisko obejmujące wiele różnych rodzajów zachowań. Najbardziej typowe z nich wiążą się głównie z wykorzystaniem Internetu i telefonów komórkowych. W wielu skrajnych przypadkach cyberprzemoc może być bardzo trudna do potwierdzenia, może prowadzić nawet do samobójstw i morderstw (Bebas i wsp., 2012).

Cyberprzemoc a przemoc tradycyjna

Zjawisko przemocy ma swoją specyfikę i obejmuje różne jej aspekty, takie jak formy przemocy, kulturę społeczności oraz uczestników przemocy. W szkole skupiają się różne problemy osobiste uczniów i problemy dorosłych oraz liczne trudności w relacjach nauczyciel-uczeń i kontaktach koleżeńskich. To one najczęściej stanowią źródło agresywnych zachowań oraz różnych form krzywdzenia (Libiszowska-Żółtkowska, 2008).

Odróżnienie przemocy od zachowań agresywnych nie jest łatwą rzeczą. Pojęcie zachowań agresywnych jest kategorią psychologiczną, przemoc zaś raczej społeczną i oznacza sprawowanie kontroli i wywieranie wpływu nad innymi z użyciem siły fizycznej czy agresywny sposób nakłaniania, wbrew czyjejś woli, do zmiany systemu wartości, zachowania lub przekonań i poglądów przy pomocy środków psychologicznych (nagabywanie, groźba itp.). O ile więc przemoc będzie zawsze aktem agresji bezpośrednio ukierunkowanym wobec drugiego człowieka i przynoszącym mu szkody psychiczne i fizyczne, o tyle nie każde zachowanie agresywne jest zachowaniem przemocowym. W szkołach występują problemy z zachowaniami agresywnymi dzieci i młodzieży, a radzenie sobie z nimi stanowi element pracy socjalizacyjno-wychowawczej oraz przemoc w relacji uczeń-nauczyciel, uczeń-uczeń i nauczyciel-uczeń, co wymaga już szybkiej i różnorodnej interwencji oraz przemyślanych działań zapobiegawczych (Libiszowska-Żółtkowska, 2008).

Uczniowie, którzy są ofiarami przemocy, stanowią bardzo zróżnicowaną grupę. Wiele dzieci staje się ofiarami biernymi, inne stają się ofiarami po swoich prowokujących zachowaniach. Jest jeszcze szczególny typ ofiary to świadkowie. Dzieci, które mogą się znaleźć w roli ofiary przemocy, może cechować m.in. (Woynarowska, 2007):

- brak potrzebnych umiejętności w kontaktach z rówieśnikami,
- mała popularność i najczęściej brak przyjaciół,
- umiarkowane lub niewielkie trudności w nauce,
- częsty niepokój i płaczliwość z byle jakiego powodu,
- przesadna wrażliwość, ostrożność, są ciche, nieśmiałe i niepewne siebie,
- nieregularne uczęszczanie do szkoły.

Ofiary przemocy ponadto są często same; są przedmiotem dowcipów, dają się łatwo prowokować i nie radzą sobie w konfliktowych sytuacjach; mogą nosić poniżające przezwiska, podczas dobierania się w grupy najczęściej nikt ich nie chce. Ofiary zachowań agresywnych często są pozostawione same sobie, czują się osamotnione w trudnych sytuacjach, w których potrzebują wsparcia. Brak pomocy ze strony innych i doświadczenie samotności wzbudza strach i poczucie wyalienowania. To natomiast wpływa na brak pewności siebie i poczucia własnej wartości (Woynarowska, 2007).

Typowe formy przemocy szkolnej nie różnią się zasadniczo od przemocy domowej. I tu mamy do czynienia z przemocą fizyczną w postaci pobicia, bicia oraz innych form znęcania się psychicznego i fizycznego. Formy przemocy z ogólną ich charakterystyką przedstawia tabela 1.

Formy przemocy	Ogólna charakterystyka

Przemoc fizyczna	Najczęściej występuje w formie pobicia, klepania, kopania, opluwania, poszturchiwania, zamykania w pomieszczeniach takich jak klasa szkolna, łazienka, szatnia oraz bardziej wyszukane formy, jak np. zmuszanie ofiary do wykonywania absurdalnych poleceń – chodzenie na czworakach, szczekanie itp. Obok typowych dla przemocy zachowań agresywnych wyróżnia się również różne formy molestowania seksualnego od obłapywania przez rozbieranie do naga ofiary i jej fotografowanie, po gwałt oraz kradzieże z pobiciem i różne formy poniżania połączone z atakiem fizycznym.
Przemoc słowna	Wyraża się ona wyzwiskami, zastraszaniem, wyśmiewaniem i wyszydzaniem, szantażowaniem, intrygowaniem itp. Inne zachowania charakterystyczne dla młodych ludzi to wrogie miny oraz obraźliwe gesty.
Nękanie	Przyjmuje postać marginalizowania, wyłączenia kolegi z życia towarzyskiego w formie nie dopuszczania do zabawy, nie odzywiania się, czy innej grupowej aktywności, odmawiania siedzenia w innej ławce itd.

Źródło: Opracowanie własne na podstawie M. Libiszowska - Żółtkowska, K. Ostrowska (red.), op.cit., s. 81

Najczęściej mówi się o elektronicznej agresji rówieśniczej czyli takiej, gdzie zarówno sprawca, jak i ofiara należą do tej samej grupy, którą jest zazwyczaj grono uczniów tej samej szkoły lub zespół klasowy. Często w odniesieniu do takiej agresji stosowane jest pojęcie cyberbullyingu, który jest traktowany jak odmiana tradycyjnego bullyingu, tyle że realizowanego za pomocą telefonów komórkowych lub Internetu. Tradycyjny bullying jest natomiast rozumiany jako przemoc rówieśnicza charakteryzująca się jednocześnie trzema właściwościami (Pyżalski, 2012):

- nierównowagą sił (sprawca albo też sprawcy są postrzegani przez ofiarę jak znacznie silniejsi, np. bardziej liczni, silniejsi fizycznie bądź posiadający przewagę psychologiczną),
- regularnością (odbywa się w sposób regularny, powtarzany np. kilka razy w tygodniu),
- intencjonalnością (sprawcy chcą zaszkodzić ofierze).

Można powiedzieć, że zjawiska przemocy towarzyszyły człowiekowi od zawsze, niektórzy autorzy skłoni są jednak skłonni przyjąć tezę, że żyjemy w czasach w których osiągnęły one swoje apogeum. Przemoc tradycyjna w przeciwieństwie do cyberprzemocy jest obecnie zjawiskiem bardziej znanym powszechnym, obejmuje wszystkie dziedziny życia, środowiska społeczne, grupy zawodowe i wiekowe.

Przemoc pojawia się we wszystkich formach komunikacji masowej. Dotyczy książek, telewizji, prasy, Internetu, filmów. Jednym z negatywnych skutków pokazywania przemocy w różnych mediach jest kreowanie przestępczości. Sygnalizuje się naśladownictwo przestępczych zachowań, a nawet zbrodniczych wzorowanych na obrazach oglądanych w mediach. Kontakt ludzi bardzo młodych, niedojrzałych intelektualnie, emocjonalnie i społecznie z bardzo drastycznymi scenami pokazywanymi w telewizji i Internecie ma negatywny i niszczący wpływ na ich psychikę, ponieważ stawia te osoby wobec doświadczeń przerastających ich zdolności poznawcze i adaptacyjne oraz dostarcza wzorców patologicznych zachowań (Bartkowicz i wsp., 2012).

Kanały komunikacyjne wykorzystywane w cyberprzemocy

Z uwagi na zróżnicowanie technologii komunikacyjnych, istnieje wiele różnych kanałów komunikacyjnych, które mogą zostać wykorzystane do cyberprzemocy. Niektóre zachowania lepiej pasują do konkretnych kanałów niż inne. Na przykład flaming zazwyczaj stosuje się za pośrednictwem publicznych kanałów komunikacji, podczas gdy do prześladowania najczęściej są wykorzystywane kanały prywatne, jak e-mail. Najczęstsze kanały komunikacyjne wykorzystywane w cyberprzemocy wraz z ogólną charakterystyką przedstawia tabela 2 (Kowalski i wsp., 2010).

Tabela nr 2. Kanały komunikacyjne wykorzystywane w cyberprzemocy

Kanały komunikacyjne	Ogólna charakterystyka
Komunikatory internetowe	Są najpopularniejszym narzędziem wykorzystywanym przez młode osoby dopuszczające się cyberprzemocy. Komunikatory internetowe pozwalają na rozmowę przez Internet w czasie rzeczywistym z osobami znajdującymi się na liście kontaktów użytkownika. Zazwyczaj agresorzy wysyłają do innych niestosowne i obraźliwe wiadomości, które mogą zawierać pogrożki. W niektórych wypadkach agresor może przyjąć nick bardzo przypominający albo identyczny jak stosowany przez jego cel. Później, podszywając się pod swój cel, agresor wysyła do innych informacje o niestosownej treści. Ponadto komunikatory mogą służyć do przesyłania kompromitujących filmów i zdjęć przedstawiających innych ludzi.

Wiadomości tekstowe	To bardzo popularne sms-y. Prędkość, z jaką dzieci potrafią sobie wysłać sms-y jest bardzo szybka. Choć wiadomości tekstowych nie można zaliczyć do sposobów komunikacji w czasie rzeczywistym, stanowią one istotny kanał porozumiewania się, zwłaszcza wśród nastolatków. Agresor smsem może wysłać wiele nieestosownych, obraźliwych treści i kompromitujących zdjęć.
Poczta elektroniczna	Poczta elektroniczna, czyli e-mail, jest jedną z najczęściej stosowanych metod komunikacji cyfrowej. E – maile są dosyć często wykorzystywane do stosowania cyberprzemocy z dwóch powodów. Po pierwsze, jeden e-mail może zostać wysłany do setek czy nawet tysięcy osób za pomocą wciśnięcia tylko jednego klawisza. Po drugie, nie ma pewności, że wiadomość rzeczywiście zostaje wysłana przez osobę do której należy dane konto. Niektórzy sprawcy podają też adresy kont swoich ofiar na różnych listach reklamowych i stronach pornograficznych, przez co zostają one zalane wieloma kłopotliwymi mailami.
Czatroomy (pokoje czatowe)	Są miejscami, gdzie ludzie potykają się wirtualnej rzeczywistości, aby porozmawiać z sobą o różnych sprawach. Zazwyczaj jest tak, że każdy czatroom jest poświęcony, przynajmniej teoretycznie, jakiemuś tematowi lub grupie tematów. Są jednak czatroomy służące wyłącznie jako miejsce, gdzie ludzie mogą spotkać się z innymi, żeby z nimi porozmawiać. Czatroomy coraz częściej wykorzystywane są do stosowania cyberprzemocy. Osoby obecne w czatroomie mogą zacząć oczerniać jakąś osobę, poddać członka grupy ostracyzmowi, a poszczególni członkowie mogą się wdać w wojnę na obelgi.
Strony internetowe	To miejsca w światowej sieci, które obejmują stronę domową a także ewentualne linki do innych stron. Strony internetowe coraz częściej powstają z myślą o cyberprzemocy. W wielu wypadkach są tworzone wyłącznie w celu zamieszczania nieestosownych i obraźliwych informacji lub zdjęć jakiejś osoby. Można wykonać zdjęcie znajomego, a potem zmodyfikować je, dodając treści pornograficzne. Następnie zamieścić można na stronie internetowej wraz z informacjami kontaktowymi takiej osoby, jak adres, nazwisko, numer telefonu.
Gry internetowe	Gry przeznaczone dla wielu osób, których akcja toczy się w wirtualnym świecie. Jednak w wirtualnym świecie, gdzie ludzie są anonimowi i ukrywają się pod pseudonimami, wyrażanie rozczarowania i złości przybiera obraźliwe, niekulturalne i poniżające formy. Oprócz tego gracze mogą blokować innym możliwość gry i próbować uzyskiwać dostęp do ich kont.

Źródło: R. M. Kowalski, S. P. Limber, P. W. Agatston, op.cit., s. 59

CYBERPRZEMOC I CYBERSTALKING WŚRÓD MŁODZIEŻY – UJĘCIE EMPIRYCZNE

Motywacja i przyczyny agresji elektronicznej

Już od najmłodszych lat dzieci i młodzież mogą się wzorować na negatywnych zachowaniach z filmów DVD, gier komputerowych, filmów pokazywanych w telewizji, a ostatnio bardzo modnych krótkich filmików zamieszczanych na stronach www. Wzorowanie się na zachowaniach negatywnych w efekcie może spowodować agresję i cyberprzemoc, brak uczuć na obrazy przemocy i znieczulenie. W mediach przedstawia się wykorzystywanie przemocy do rozładowywania emocji, osiągania stawianych sobie celów, bądź rozwiązywania problemów. Śledząc wiadomości zamieszczane w Internecie, programy telewizyjne, które są dostępne dla każdej osoby, można zaobserwować częste ukazywanie przemocy, ale brak jest alternatywnych i skutecznych rozwiązań jej zwalczania. Dzieci oraz młodzież mogą odczytywać te obrazy jako zjawisko powszechnie akceptowane przez społeczeństwo (Kopczewski, 2014).

Wpływ mediów rośnie jeszcze bardziej w siłę, gdy dziecko czuje jakiś brak w funkcjonowaniu, brak mu ciepła domowego, miłości, jest odrzucane przez rówieśników, jak również i rodziców, stale wyzywane i upadlane. Jeżeli rodzina funkcjonuje w prawidłowy sposób, to negatywny wpływ mediów zostaje zniwelowany. Przemoc pokazywana w mediach, w takiej sytuacji oddziałuje w sposób bardzo mały (Kopczewski, 2014).

Zasadniczym czynnikiem, który kształtuje wpływ negatywny na sposób używania Internetu, telefonów komórkowych i rozwijania cyberprzemocy, są patologie społeczne to jest (Kopczewski, 2014):

- margines społeczny,
- ubóstwo (brak zatrudnienia albo utrata zatrudnienia przez jedno czy dwoje rodziców),
- izolacja społeczeństwa (np. ze względu na nadużywanie używek).

W takich przypadkach u dzieci i młodzieży, w szczególności w okresie dojrzewania, dostrzega się bunt. Rodzi się on najczęściej w stosunku do złego położenia materialnego rodziny, powodując wzrost konfliktów.

Dzieci te zaprzysięgają się zazwyczaj z taką samą grupą znajomych i rówieśników, co powoduje często wzrost i utrwalenie negatywnych zachowań prowadzących do cyberprzemocy. Innym czynnikiem są u dzieci i młodzieży deficyty rozwojowe, które są przekazywane genetycznie (urazy neurologiczne, niewłaściwość płodu, często też choroby z dzieciństwa) (Kopczewski, 2014).

Zjawisko cyberprzemocy przyczynia się do podejmowania przez dzieci i młodzież działań niezgodnych z normami i zasadami społecznymi, powoduje wystąpienie wielu negatywnych skutków w społecznych relacjach, takich jak: samotność w realnym świecie, stopniowy zanik bezpośrednich kontaktów z rówieśnikami prowadzący do izolacji, trudności w zakresie poprawności ortograficznej, zmiany w sposobie porozumiewania się z otoczeniem, zubożenie języka, używanie skrótów, trudności w nawiązywaniu kontaktów pozainternetowych, zaburzenia w budowaniu bezpośrednich więzi i relacji emocjonalnych z rodziną i rówieśnikami. Przyczyny cyberprzemocy leżą w charakterystycznych cechach okresu dojrzewania, które w połączeniu ze specyfiką sieci sprzyjają ujawnianiu się eskalacji wrogich zachowań. Możemy do nich zaliczyć m.in. (Gracy, 2013):

- przekraczanie granic zasad moralnych,
- chęć zaimponowania,
- skłonność do prowokowania innych osób,
- niski poziom empatii w relacjach z innymi ludźmi,
- zachowania mające na celu podkreślenia swojej autonomii i sprzeciwu wobec podporządkowania się dorosłym,
- brak refleksji nad własnym zachowaniem,
- nieodpowiednie relacje pomiędzy rówieśnikami, promujące zachowania agresywne i antyspołeczne na zasadzie przeciwieństwa do tego, czego uczą ich rodzice czy nauczyciele w szkole,
- chęć naśladowania rówieśników w celu przynależenia do danej grupy, która agresję w sieci traktuje jako formę zabawy albo spędzania wolnego czasu,
- brak kontroli przez dorosłych.

Motywy sprawców cyberprzemocy wskazują na kilka istotnych prawidłowości. Po pierwsze można stwierdzić, że są one bardzo podobne do motywów sprawców dokonujących aktów tradycyjnej agresji rówieśniczej (np. rywalizacja o chłopaka czy dziewczynę, wygląd zewnętrzny ofiary). Po drugie, sprawcy w swoich działaniach, nie mając intencji skrzywdzenia innej osoby. Dodatkowo nie wystarcza im często empatii i inteligencji, aby wyobrazić sobie konsekwencje własnych działań, których doświadcza ofiara. Skutkiem takiej sytuacji jest to, że rozumieją oni charakter swoich czynów dopiero, gdy ich działania rzeczywiście przyniosą istotne szkody ofierze. Wreszcie po trzecie, wiele sprawców wykorzystuje nowe media świadomie, by akty agresji, które realizują, silniej oddziaływały na ofiarę. Tego typu sprawcy nie mają żadnego poczucia winy i wypierają się swoich działań nawet wówczas, gdy zostają skonfrontowani z ich dowodami i skutkami, że to oni dokonali aktów agresji (Pyżalski, 2012).

Zamiarem i celem internetowych chuliganów jest zdyskredytowanie konkretnej osoby albo grupy czy nawet całych społeczności. Takie działania wynikają zazwyczaj z bezkarności sprawców albo poczucia anonimowości i ułatwane są np. poprzez zamieszczenie witryny internetowej na serwerze kraju, w którym pisemne groźby i obelgi nie są przestępstwem. Taka forma znęcania się nad ofiarami, wynika z tego, że łatwiej dyskredytować, poniżać i szykanować, gdyż istnieje szansa ukrycia się za pseudonimem internetowym i nie ma potrzeby konfrontacji z ofiarą oko w oko (Kozak, 2014).

Typy i cechy osobowości stalkerów

Istnieją hipotezy, które mówią o tym, że stalking w tym również cyberstalking łączy się z problematyką stylów przywiązania, które wynosi się z doświadczeń z dzieciństwa. Zdrowe relacje oparte na odpowiednim przywiązaniu, nie powodują w dorosłym życiu nieprawidłowych zachowań lub działań. Na większe ryzyko zostania cyberstalkerem bardziej narażone są osobowości narcystyczne i osobowości typu borderline, których cechą jest to, że bardzo się irytują. Charakteryzują się oni (Chichła, 2010):

- niską tolerancją na niepowodzenia oraz na brak akceptacji ze strony otoczenia,
- błędną interpretacją zachowań innych ludzi oraz skłonnością do zniekształconego postrzegania rzeczywistości,
- nieumiejętnością utrzymania trwałych relacji,
- natarczywym i czasem zbyt agresywnym domaganiem się swoich praw bez zwracania uwagi na czyjeś potrzeby i uczucia,
- brakiem empatii,
- egoizmem i ogromną chęcią zwrócenia na siebie uwagi.

Zasadniczym objawem zaburzenia osobowości u cyberstalkera jest deficyt możliwości odczuwania empatii wobec innych osób. Cechuje go idealizowanie własnego „Ja” oraz nadmierne poczucie własnej wartości. Cyberstalker przejawia głęboki egoizm, którego nie jest w ogóle świadomy, a którego konsekwencją jest narastające poczucie cierpienia oraz dyskomfortu społecznego. Zachowanie cyberstalkera jest niepokojące oraz natarczywe, jak również przerażające dla jego ofiary. Prześladowca sprawia w swoim zachowaniu wrażenie, iż jest on uzależniony od osoby, którą nęka. Najczęściej zdaje sobie z tego sprawę, że jego zachowanie jest

niepożądane i niechciane, jednakże prześladowana przez niego osoba staje się niezbędną do życia, a chęć sprawowania nad nią kontroli jest nie do pokonania (Bebas i wsp., 2012).

Analiza funkcjonowania cyberstalkera pozwala na wyodrębnienie kilku typów osobowości cyberstalkerów: cyberstalker odrzucony, cyberstalker drapieżny, cyberstalker obrażony (urazony), poszukiwacz intymności, maniak seksualny, nieudolny konkurent, prostoduszny natręt, miłosny natręt.

Typy cyberstalkerów wraz z ogólną charakterystyką przedstawia tabela 3 (Bebas i wsp., 2012).

Tabela nr 3. Typy cyberstalkerów i ogólna charakterystyka

Typy cyberstalkerów	Ogólna charakterystyka
Cybertalker odrzucony	Prześladuje swoje ofiary w celu poprawienia lub zmiany stanu odrzucenia, np. w wyniku separacji, rozwodu, zakończenia związku z kimś. Odrzucenie postrzega za niedopuszczalne. Zachowanie cyberstalkera cechuje zarówno pragnienie zemsty, jak też pojednania. Osobą prześladowaną może być nie tylko kochanek lub małżonek, ale również członek rodziny lub przyjaciel.
Cyberstalker obrażony	Prześladuje swoje ofiary z powodu poczucia krzywdy (urojonej lub rzeczywistej), żalu, pretensji do ofiar. Cechuje go chęć wywołania strachu i cierpienia u osoby prześladowanej.
Prostoduszny natręt	Miał z ofiarą jedynie incydentalny kontakt. Nabral jednak obsesyjnego przekonania, że jest to ta osoba, z którą chce być, mimo że ona go nie chce.
Poszukiwacz intymności	Dąży do częstego kontaktu z ofiarą w celu zbudowania z nią intymnego, bliskiego związku. Przekonany jest, że ofiara jest długo poszukiwaną bratnią duszą, z którą połączyło go przeznaczenie.
Nieudolny zalotnik	Pomimo bardzo słabych umiejętności nawiązywania kontaktów oraz zalecania się do kobiet, posiada obsesję na punkcie ofiary.
Maniak seksualny	Jest przekonany, że ofiara jest nim bardzo zauroczona, kocha się w nim i nawet jeżeli oddała się od niego, to pod wpływem silnego do niego uczucia.
Cyberstalker drapieżny	Szpieguje ofiarę w celu przygotowania ataku na tle seksualnym. Nabral obsesyjnego przekonania, że jest to ta osoba, z którą chce być, mimo że ona go nie chce.
Miłosny natręt	Jest opętany uczuciem do swojej ofiary i wie, że ona nie odwzajemnia jego uczuć. Natręt cierpi zwykle na depresję maniacką lub schizofrenię.

Źródło: S. Bebas, J. Plis, J. Bednarek (red.), op.cit., s. 353

Osoby, które mają zwyczaj do nękania innych to najczęściej osoby, które przeżyły wcześniej poważne odrzucenie (porzucenie przez ojca lub matkę, pierwsza miłość). Dlatego potrzebują przynależności za wszelką cenę, a kolejne odrzucenie jest dla nich nie do zniesienia. Najczęściej cyberstalkerzy zaczynają prześladować ofiarę pomimo braku łączących ich relacji. Ofiara albo przypomina im osobę, która ich porzuciła lub też w chwili „zakochania” odczuwają duże pobudzenie, które błędnie interpretują jako dużą miłość. Szczególnie bardzo niebezpieczni bywają odrzuceni cyberkochankowie, pałający chęcią zemsty za wszelką cenę (Bebas i wsp., 2012).

Działania podejmowane przez cyberstalkerów wynikają najczęściej z powodu obsesji miłosnej, z nienawiści do ofiary i chęci zemsty, dążenia do zaspokojenia potrzeb seksualnych, dla udowodnienia własnej siły i także dla zabawy. Najbardziej niebezpieczne jest przejście od gróźb wyrażanych za pomocą telefonu komórkowego albo Internetu do bezpośredniego nękania ofiary. Działania cyberstalkerów wpływają znacząco na psychikę ofiary oraz jej relacje z otoczeniem. Oprócz szkód wyrządzonych w psychice (napiecie nerwowe, bezsenność, stres, lęki) występuje wymuszona zmiana stylu życia ofiary, od zmiany numery telefonu nawet do zmiany adresu zamieszkania (Bebas i wsp., 2012).

Dzieci dopuszczające się cyberprzemocy mają wiele wspólnych cech co cyberstalkerów. Cechy dzieci dopuszczających się cyberprzemocy (Kowalski i wsp., 2010):

- są impulsywne, wybuchowe i łatwo się denerwują,
- starają się wyglądać na „twardzieli” i wykazują niewiele współczucia i empatii wobec dzieci, nad którymi się znęcają,
- mają dominującą osobowość i lubią siłą zaznaczać swój autorytet,
- dobrze sobie radzą w rozmowach, które mają je wydobyć z trudnej sytuacji,
- akceptują przemoc w większym stopniu niż inne dzieci,

- mają kłopoty z postrzeganiem odpowiednich zasad,
- często w agresywny sposób reagują wobec dorosłych,
- angażują się zarówno w agresję pro aktywną (to znaczy umyślnie stosują agresję, by osiągnąć jakiś określony cel), jak i reaktywną (to znaczy reakcje obronne na prowokację).

Można powiedzieć, że istnieje wiele cech, które są wspólne dla dzieci stosujących cyberprzemoc, nie da się jednak stworzyć jednego profilu osobowościowego. Wiele osób dokonuje aktów cyberprzemocy mimowolnie, nie zdając sobie sprawy, że to co robią, jest cyberprzemocą. Inne osoby stosują cyberprzemoc, wyraźnie chcąc zranić albo poniżyć drugą osobę. Z kolei jeszcze inne dzieci dopuszczają się cyberprzemocy z nudów, z braku zajęcia, sądząc po prostu, że wysyłanie komuś pogroźek lub niestosownych wiadomości jest zabawne. Skupiają się raczej na własnej zabawie, rozrywce, a nie na myśleniu o wpływie swojego zachowania na ofiary (Kowalski i wsp., 2010):

Szkolna polityka w zakresie profilaktyki cyberprzemocy

Stworzenie szkolnego systemu przeciwdziałania agresji i cyberprzemocy jest dowodem ze strony dyrekcji szkoły, że poważnie traktuje się ten problem. W ten sposób dyrekcja zobowiązuje się tworzyć klimat, który wspiera uczniów, wspomaga rodziców i nauczycieli. Aby stworzyć taki system, najważniejsze jest podjęcie następujących działań (Woynarowska, 2007):

- stworzenie klimatu, w którym nauczyciele będą zachęceni do wzajemnego wspierania się przy rozwiązywaniu istotnych problemów,
- dostępność dyrekcji dla nauczycieli, uczniów i rodziców,
- przyjęcie precyzyjnego i zdecydowanego stanowiska przeciwko agresji i cyberprzemocy w szkole,
- szybkie reagowanie i rozpoznawanie na pojawiające się problemy,
- systematyczne odbywanie spotkań poświęconych problemom cyberprzemocy i agresji umożliwiające wymianę doświadczeń nauczycieli,
- stworzenie jasnego systemu procedur i zasad życia szkolnego,
- utrzymywanie dobrych kontaktów i współpraca z rodzicami.

Związki między uczniami i nauczycielami powinny być dobre, ciepłe i pełne akceptacji, przy jednoczesnym zachowaniu ich profesjonalnego charakteru. Jednym z najważniejszych działań nauczyciela w klasie jest obniżanie napięć, jakie mogą powstać w wyniku różnic w społecznych i intelektualnych możliwościach uczniów. Chcąc je obniżyć, pracując z klasą jako całością, nauczyciel powinien zachęcać bardziej uczniów do współpracy niż do współzawodnictwa. Zdarza się często, że atmosfera wytworzona we współzawodnictwie wspiera zachowania agresywne i cyberprzemoc. Atmosfera współpracy, przeciwnie, mobilizuje do większego wysiłku i osiągania sukcesów (Woynarowska, 2007).

Cenną pomocą w zapobieganiu agresywnym zachowaniom uczniów jest budowanie odpowiednich reguł postępowania. Tworząc je pomaga się uczniom w zrozumieniu, dlaczego niektóre zachowania są niedopuszczalne i co należy zrobić, aby do nich nie dochodziło. Wszyscy uczniowie powinni uczestniczyć w tworzeniu zasad klasowych, ponieważ tworząc je wpływają na klimat kontaktów w klasie. Tworząc te zasady należy pamiętać, żeby (Woynarowska, 2007): zapisać je w punktach i zobowiązać ich do przestrzegania; odwoływać się do nich, gdy zostaną niedotrzymane; opracować je wspólnie z uczniami; rozwiesić je w klasie; wysłać je rodzicom z prośbą o zapoznanie się z nimi i omówienie ich z dziećmi; ustalić logiczne konsekwencje za nieprzestrzeganie zasad.

Należy mieć na uwadze, aby konsekwencje i zasady były dla uczniów zrozumiałe. Wielu uczniów stosujących cyberprzemoc pochodzi ze środowisk, w których nie ponoszą poważnych albo żadnych konsekwencji za swoje negatywne zachowania. Nie widzą więc jakichkolwiek powodów, aby na terenie szkoły przestrzegać określonych zasad, a za ich łamanie ponosić konsekwencje. Wymaga to mozołnej i systematycznej pracy z uczniami z tych środowisk (Woynarowska, 2007).

Na spójną i skuteczną politykę bezpieczeństwa szkolnej struktury przeciwdziałającej cyberprzemocy powinny, zdaniem S. Stacheckiego, składać się między innymi następujące założenia (Stachecki, 2009):

- czytelne regulaminy dotyczące korzystania ze sprzętu informatycznego należącego do szkoły. Reguły takie powinny być upowszechnione i dostosowane do wszystkich użytkowników, czyli nauczycieli, uczniów i pracowników administracji,
- całkowity zakaz korzystania przez uczniów z komputerów na stanowiskach pracy nauczycieli,
- wyraźne oddzielenie sieci administracyjnej od urządzeń, z których korzystają uczniowie – dzięki temu nie mają oni dostępu do poufnych zasobów, na przykład informacji osobistych na temat swoich koleżanek i kolegów,
- zapewnienie bezpieczeństwa szkolnym serwisom internetowym – chodzi przede wszystkim o nadzorowanie treści i niedopuszczanie bądź usuwanie treści nieuprawnionych, na przykład wrogich wobec konkretnych osób,
- unikanie anonimowości – jest to możliwe, jeśli przydzielili się każdemu użytkownikowi szkolnej sieci hasło i nazwę. Takie działanie sprawia, że mając świadomość, iż mogą być szybko i łatwo namierzeni,

użytkownicy stają się bardziej odpowiedzialni za swoje działania online.

Bardzo ważna jest także umiejętność odpowiedniego postępowania w sytuacji, gdy nauczyciel dowie się, że wśród uczniów jego placówki pojawił się problem cyberprzemocy. Istotna jest w tym przypadku umiejętność komunikacji i pracy z uczniem, który był ofiarą takiej agresji i z jego rodziną.

Praca z ofiarami jest bardzo trudna, przede wszystkim dlatego, że stosunkowo trudno dowiedzieć się, iż młody człowiek był ofiarą. Należy wyraźnie podkreślić, że jest wiele przyczyn powodujących, że młode ofiary cyberprzemocy nie odpowiadają dorosłym o swoich doświadczeniach. Znajomość tych powodów jest bardzo ważna zarówno dla rodziców jak i nauczycieli oraz w ogóle wszystkich osób, które chcą pomagać ofiarą tego patologicznego zjawiska. Kiedy zna się obawy, przyczyny można się lepiej komunikować i łatwiej zbudować klimat zaufania, co sprawi, że ofiara podzieli się swoimi myślami i doświadczeniem. W tabeli 4 zostały podane przyczyny nieinformowania przez ofiary cyberprzemocy o własnych doświadczeniach (Pyżalski, 2011).

Tabela nr 4. Przyczyny nieinformowania o cyberprzemocy

Najważniejsze przyczyny milczenia ofiar dotkniętych cyberprzemocą
1. Ktoś szantażuje ofiary konsekwencjami w przypadku gdy powiadomią inne osoby. 2. Ofiary uważają, że same przyczyniły się do agresji, więc zasługują na to, co je spotkało. 3. Ofiary obawiają się, że powiadomienie kogoś pogorszy ich sytuację lub sytuację innych osób. 4. Ofiary wstydzą się własnego zachowania, które wiązało się z sytuacją cyberprzemocy. 5. Ofiary obawiają się, że dorośli zbagatelizują sprawę agresji elektronicznej, gdyż agresja tego typu to «tylko słowa» w odróżnieniu od „realnej” agresji fizycznej. 6. Ofiary wstydzą się powiedzieć o swoich doświadczeniach dorosłym, gdyż agresja wiązała się z wulgarnym językiem i nieprzyzwoitymi treściami. 7. Ofiary sądzą, że nie będą w stanie prawidłowo wytłumaczyć rodzicom czy nauczycielom, co się stało, tak by zrozumieli sytuację. 8. Ofiary nie wiedzą, do kogo się zwrócić. 9. Ofiary obawiają się, że dorośli im nie uwierzą.

Źródło: Opracowanie własne na podstawie J. Pyżalski, op.cit., s. 122

Z praktycznego punktu widzenia niezwykle ważne jest, aby zachowały się dowody cyberprzemocy. Mogą one być niezbędne zarówno do wykrycia sprawcy, jak i do lepszego rozpoznania sytuacji czy ewentualnego rozpoczęcia działań, które przewiduje prawo. Jednocześnie należy podjąć kroki mające na celu zatrzymanie rozpowszechniania materiałów dotyczących ofiary. Można to zrobić, przez kontakt z dostawcą określonych usług internetowych (np. administracją portalu społecznościowego) albo zobowiązując sprawcę do szybkiego usunięcia treści. Kluczową sprawą, o którą powinien zadbać nauczyciel, jest komfort i bezpieczeństwo ofiary. Uczeń powinien mieć poczucie, że zgłoszenie problemu było bardzo dobrą decyzją, która nie pogorszy jego sytuacji. Ponadto, powinno się doradzić uczniowi, żeby zmienił swoje adresy internetowe. Dane te powinny znać jedynie osoby, z którymi uczeń pozostaje w dobrych i bliskich relacjach. Należy również poradzić pokrzywdzonej osobie, aby nie odpowiadał na ewentualne wiadomości, które otrzymuje. Reakcja ofiary, zwłaszcza jeśli jest ona również agresywna, często bardziej motywuje sprawcę do dalszego wrogiego działania (Pyżalski, 2011).

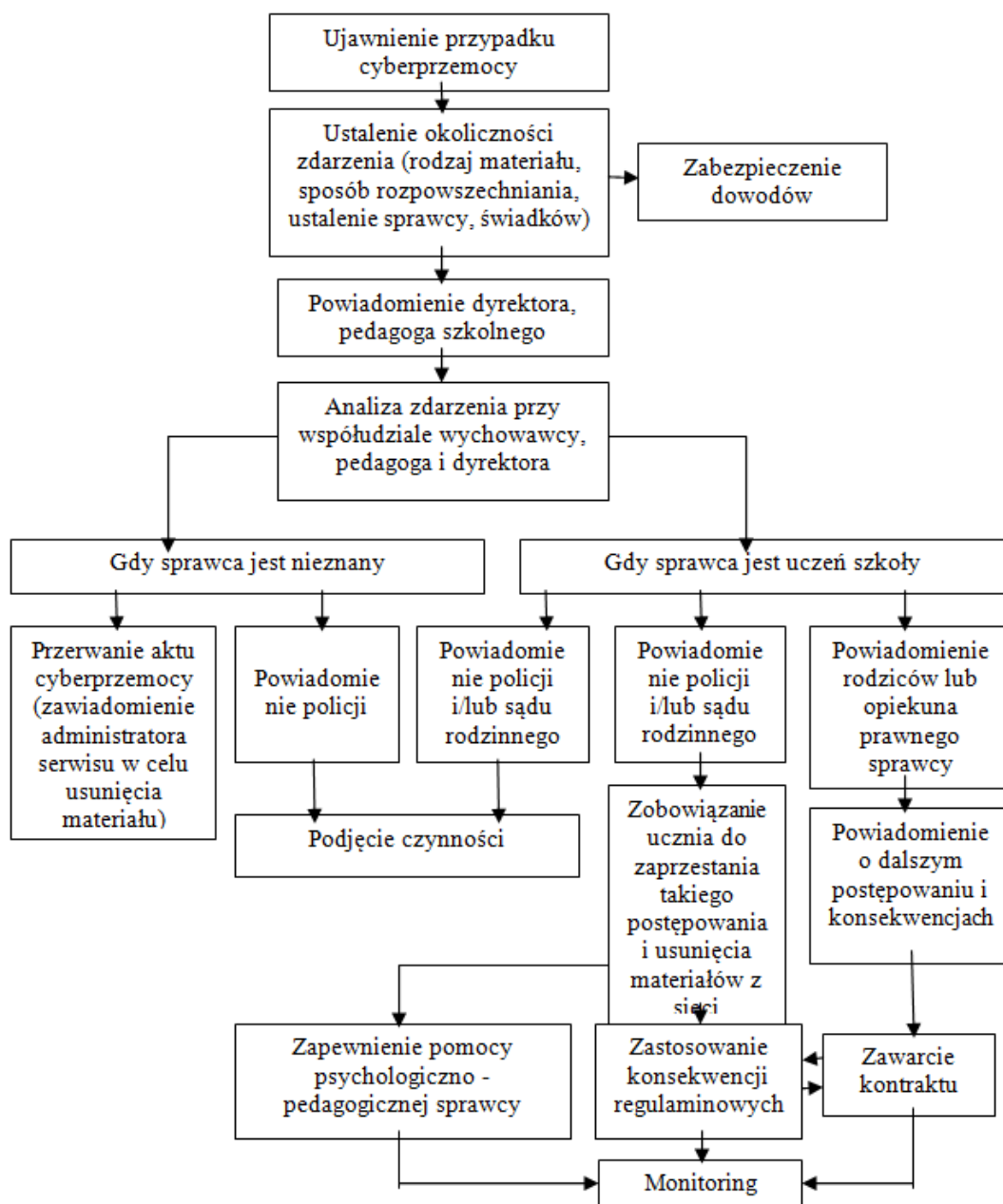
Ujawnienie zjawiska cyberprzemocy wymaga podjęcia odpowiednich działań interwencyjnych. Aby interwencja była skuteczna, warto zadbać o następujące sprawy (Kozak, 2014):

- opracować procedurę reagowania w szkole na zjawisko cyberprzemocy,
- wprowadzić działania profilaktyczne w szkole, uświadamiające wszystkim uczniom i nauczycielom zasady korzystania i zagrożenia płynące z użytkowania różnych technologii komunikacyjnych,
- podejmować interwencję w każdym przypadku ujawnienia cyberprzemocy.

Niezależnie od tego, kto zgłasza przypadek cyberprzemocy, procedura interwencyjna powinna obejmować: zabezpieczenie dowodów i ustalenie okoliczności zdarzenia; udzielenie wsparcia ofierze przemocy; wyciągnięcie konsekwencji wobec sprawcy cyberprzemocy oraz pracę nad zmianą postawy ucznia.

Dużą pomocą dla wychowawców i nauczycieli może być coraz większa oferta programów edukacyjnych i profilaktycznych z zakresu nowoczesnych technologii. Jednym z bardzo ważnych zadań szkoły jest przygotowanie i stosowanie algorytmu interwencji w przypadku cyberprzemocy, uwzględniającego realia i potrzeby szkolne. Proponowana poniżej procedura na rysunku zawiera zasady postępowania pracowników szkoły w sytuacji ujawnienia cyberprzemocy. Jest odpowiedzią, jak i kiedy nauczyciele powinni reagować wobec sprawców, ofiar i świadków i w jaki sposób współpracować z rodzicami tych uczniów (Kozak, 2014).

Procedura reagowania wobec sprawcy zarówno przemocy jak i cyberprzemocy powinna być w każdej szkole zgodna z rysunkiem 1.



Rysunek 1. Procedura reagowania wobec cyberprzemocy
 Źródło: S. Kozak, Patologia cyfrowego dzieciństwa i młodości, op.cit., s 112

Wszystkie przypadki przemocy, a więc również przemocy z wykorzystaniem mediów elektronicznych, powinny zostać odpowiednio zbadane, zarejestrowane i udokumentowane. Jeśli wiedzę o zajściu cyberprzemocy posiada nauczyciel niebędący wychowawcą, powinien jak najszybciej przekazać informację wychowawcy klasy, który informuje o fakcie dyrektora i pedagoga szkolnego. Następnie pedagog szkolny i dyrektor szkoły wspólnie z wychowawcą powinni dokonać analizy całego zdarzenia i zaplanować dalsze postępowanie. Do zadań szkoły należy również ustalenie ewentualnych świadków i okoliczności zdarzenia. Oprócz tego szkoła powinna zadbać o udział nauczyciela informatyki w procedurze interwencyjnej, szczególnie na etapie ustalania tożsamości sprawcy cyberprzemocy i zabezpieczania dowodów (Kozak, 2014).

Rola rodziców w zakresie profilaktyki cyberprzemocy

Dzieci nie uświadamiają sobie najczęściej, jak krzywdzące mogą być działania podejmowane online, a ofiary cyberprzemocy pozostawione same z problemem często nie potrafią sobie z nim poradzić. Dlatego bardzo istotną rolę w przeciwdziałaniu cyberprzemocy pełni najbliższe otoczenie dziecka. Rodzice powinni podejmować działania profilaktyczne oraz interweniować jak najszybciej w sytuacji, gdy zachodzi podejrzenie, że dziecko jest ofiarą lub sprawcą cyberprzemocy (Kozak, 2011).

W wychowaniu dziecka, a także profilaktyce cyberprzemocy istotna jest rola rodziców, opiekunów, więzi

rodzinne, dobry kontakt z rodzicami oparty na bezpieczeństwie, zrozumieniu, wzajemnym szacunku i cieple. Gdy brakuje prawidłowych relacji, szczególnie w okresie dorastania, młodzież jest znacznie podatniejsza na negatywny wpływ rówieśników i stosowanie cyberprzemocy. Drugim ważnym krokiem w zapobieganiu cyberprzemocy jest wiedza rodziców i świadomość na temat agresji elektronicznej oraz ich umiejętności praktyczne w kwestii porozumiewania internetowego, tak aby można było skutecznie pomóc albo w porę wykryć niebezpieczeństwo (Andrzejewska, 2014).

Można powiedzieć, że rodzice pełnią nie mniejszą rolę niż szkoła w zapobieganiu przestępczości wśród dzieci i młodzieży. Z pewnością dobre kontakty, poczucie bezpieczeństwa oraz miłość są niezbędnymi warunkami do odpowiedniego funkcjonowania jednostki. Jeśli rodzice są dla dziecka ostoją, dobrym wzorem i zawsze służą mu pomocą, z pewnością nie będzie ono samo ze swoimi problemami. Zatem odpowiednia dyscyplina, wspólne rozmowy, udzielane zaufanie i wsparcie – to elementy, dzięki którym jednostka będzie znacznie mniej skłonna do popełniania przestępstw, także tych przy użyciu najnowszych technologii informacyjno-komunikacyjnych. Rodzice powinni także sprawować kontrolę nad tym, w jaki sposób dziecko korzysta z Internetu i komórki (Andrzejewska, 2014).

Wielu badaczy, którzy zajmują się zjawiskiem cyberprzemocy proponuje przyjęcie typologii obejmującej pięć rodzajów działań rodziców, które mogą chronić dziecko przed niebezpieczeństwami, także tymi polegającymi na tym, że to dziecko podejmuje działania nieprawidłowe online, np. jest sprawcą agresji elektronicznej, cyberprzemocy.

Paleta działań podejmowanych przez rodziców jest dość szeroka. W Polsce, jak i w innych europejskich krajach rodzice stosują najczęściej bierne sposoby ochrony ograniczające się przede wszystkim do obserwacji działań dziecka w cyberprzestrzeni. Z drugiej strony najskuteczniejsze w przeciwdziałaniu zagrożeniom online są działania rodziców, które stosowane są najrzadziej (wspólna aktywność online dzieci i rodziców). Warto podkreślić, iż jedną z przeszkód w skutecznym działaniu rodziców może być niewiedza dotycząca tego, jakiego rodzaju niebezpieczeństwa stały się udziałem ich dzieci. Dla wielu rodziców obszar funkcjonowania online dzieci nie jest najlepiej znany. Próbuja oni zatem chronić dzieci przez stosunkowo najprostsze działania, tj. stosując ograniczenia czasu przebywania w Internecie, nie posiadając jednocześnie odpowiedniej wiedzy dotyczącej tego, jakie działania ich dzieci w Internecie podejmują (Andrzejewska, 2014).

Aby skutecznie przeciwdziałać cyberprzemocy, potrzebne są działania wielokierunkowe: kampanie społeczne, interwencja i profilaktyka w szkole, rodzinie, zmiany w prawie oraz skuteczna pomoc ofiar cyberprzemocy. Pozytywny jest fakt, że problem ten nie jest podnoszony tylko na szczeblu lokalnym, ale również na stopniu ogólnokrajowym. W związku z tym 10 lutego każdego roku obchodzony jest światowy Dzień Bezpiecznego Internetu (DBI). Powstało również wiele organizacji, które dostarczają wielu cennych informacji, a także świadczą pomoc w tym zakresie. Między innymi powstały strony: www.helpline.pl (poświęcona młodym internautom w sytuacji zagrożenia w sieci), www.dbi.com (strona poświęcona Dniu Bezpiecznego Internetu). Tylko zintegrowany i skuteczny system działań może stanowić dobrą broń w walce z przestępczością za pośrednictwem nowych technologii (Andrzejewska, 2014).

METODOLOGIA BADAŃ WŁASNYCH

Przedmiot, cel i problemy badawcze

Problem główny w pracy brzmi: W jakim stopniu cyberprzemoc jest obecna i odbierana w świadomości dzieci i młodzieży? Na potrzeby pracy opracowano także problemy szczegółowe, które brzmią następująco:

1. Jaka jest skala i rodzaje występowania cyberprzemocy w badanej szkole?
2. Jakie są główne przyczyny występowania tego typu zjawiska?
3. Jakie działania profilaktyczne prowadzi szkoła w zwalczaniu tego negatywnego zjawiska?

Metody, techniki i narzędzia badawcze

W pracy wykorzystana została metoda sondażu diagnostycznego, a techniką badawczą był kwestionariusz ankiety.

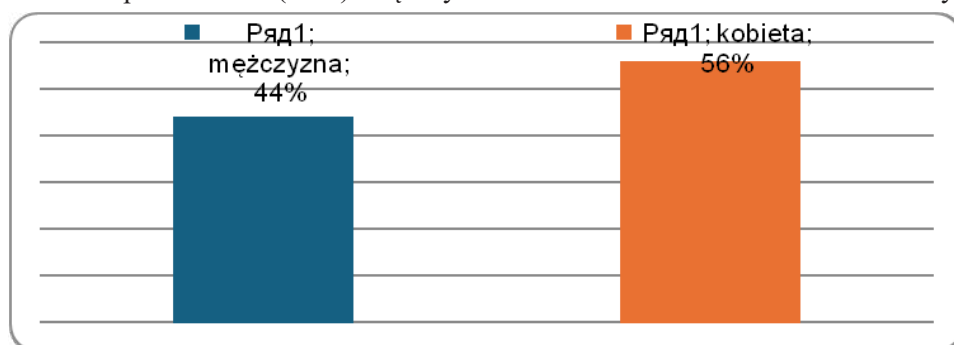
Kwestionariusz ankiety zawiera 12 pytań. Ankieta była rozdawana uczniom w klasach I i III szkoły ponadgimnazjalnej w Poddębicach, a po wypełnieniu będzie zbierana przez badacza. Kwestionariusz ankiety składał się z pytań zamkniętych.

WYNIKI BADAŃ WŁASNYCH

Charakterystyka populacji badawczej

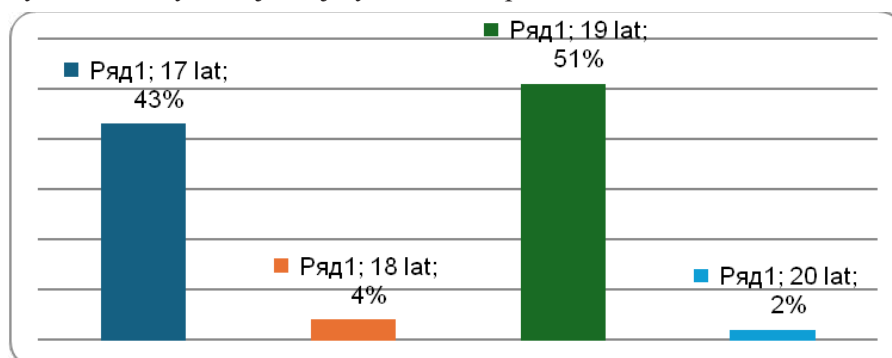
W badaniu udział wzięli uczniowie Technikum Ekonomicznego z Zespołu Szkół Ponadgimnazjalnych w Poddębicach. W sumie udział w badaniach wzięło 100 osób.

W pierwszym pytaniu poproszono uczniów o określenie swojej płci. Jak wynika z poniższego wykresu przeważała płeć damska (56%). Mężczyźni stanowili w badaniu 44% ankietowanych



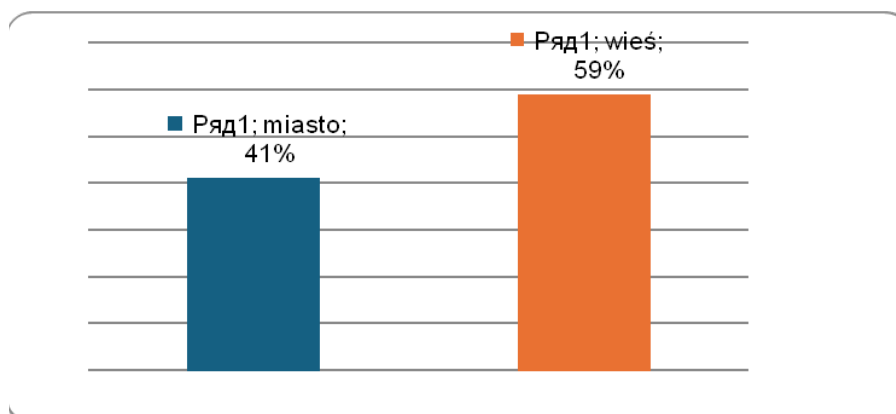
Wykres nr 1. Płeć badanych
Źródło: Opracowanie własne

Biorąc pod uwagę wiek badanych uczni to można powiedzieć, że dominowały osoby mające 19 lat (51%). Osoby po 17 lat stanowiły 43% badanych, najmniejszy odsetek respondentów stanowiła młodzież mająca 20 lat (2%).



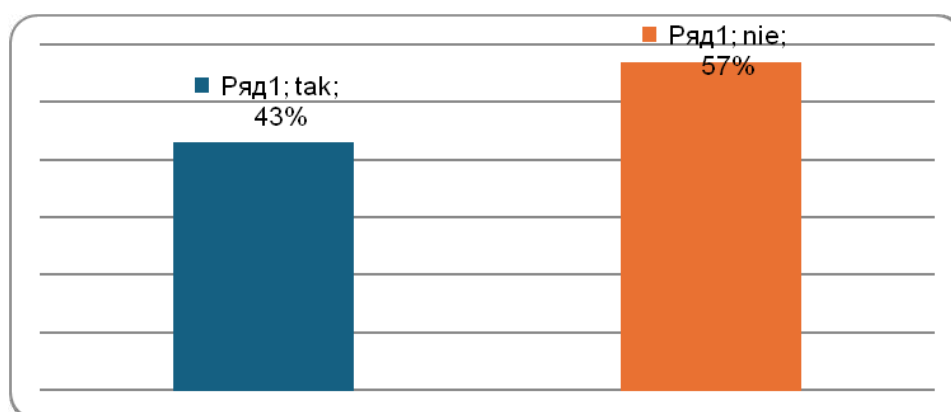
Wykres nr 2. Struktura wiekowa badanych Źródło: Opracowanie własne

W następnym pytaniu badana młodzież została zapytana o miejsce swojego zamieszkania. Jak wynika z ankiety najwięcej badanych dzieci mieszka na wsi (59%); w mieście mieszka natomiast 41% badanych osób.



Wykres 3. Miejsce zamieszkania badanych osób Źródło: Opracowanie własne

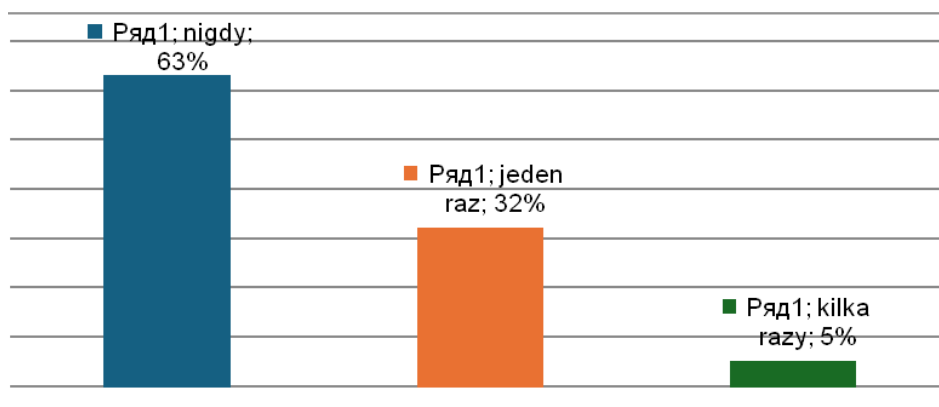
Badaną młodzież zapytano w badaniu ankietowym, czy spotkała się ze zjawiskiem cyberprzemocy. W pytaniu wyjaśniono ankietowanym pokrótce pojęcie cyberprzemocy. Zebrane dane empiryczne wskazują, że aż 43% badanych respondentów spotkało się z tym zjawiskiem, a 57 % zadeklarowało, że nie miało styczności z cyberprzemocą.



Wykres nr 4. Styczność badanych osób z cyberprzemocą Źródło: Opracowanie własne

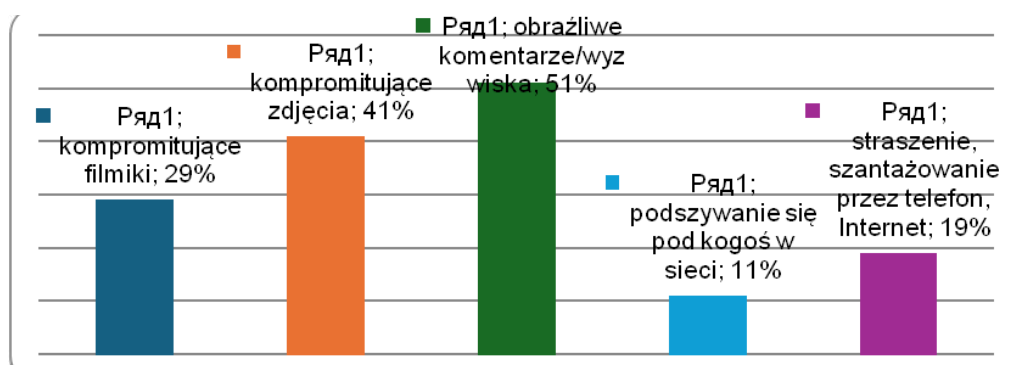
Wyniki badań wskazują, że 63% ankietowanych nigdy nie było sprawcami prześladowania, nękania, zastraszania innych osób za pośrednictwem narzędzi elektronicznych (Internet, telefon), 32% respondentów zadeklarowało, że tylko jeden raz zdarzyło im się być sprawcą takiego nękania. Niezadowolający jest fakt, że wśród badanych ankietowanych (5%) są uczniowie, którym zdarzyło się to kilka razy.

Розділ XXI. CYBERPRZEMOC I CYBERSTALKING WŚRÓD MŁODZIEŻY W POLSCE



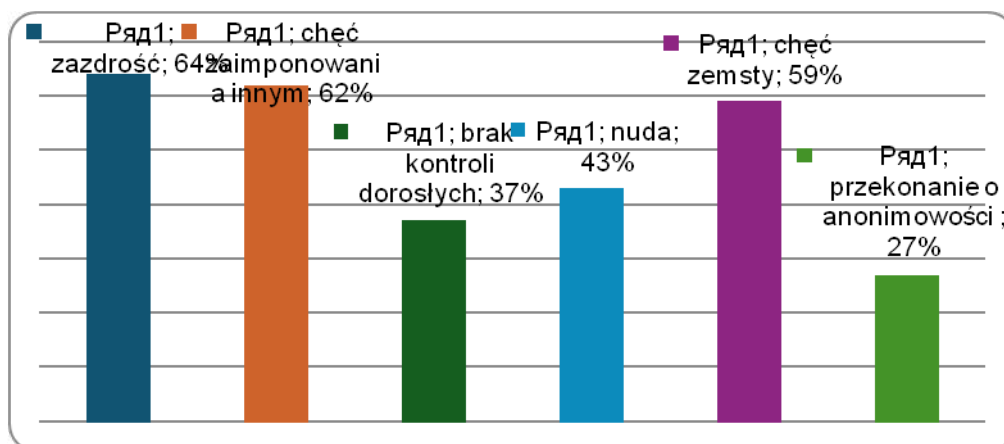
Wykres nr 5. Częstość prześladowania, nękania, zastraszania innych osób za pośrednictwem narzędzi elektronicznych Źródło: Opracowanie własne

Zebrane dane empiryczne wskazują z jakiego rodzaju cyberprzemocą spotykają się badane osoby. Najwięcej badanych ankietowanych (51%) wskazało na obraźliwe komentarze/wyzwiska oraz na kompromitujące zdjęcia (41%) i kompromitujące filmiki (29%). W mniejszym stopniu badana młodzież spotyka się z podszywaniem się pod kogoś oraz straszeniem i szantażowaniem przez telefon i Internet.



Wykres nr 6. Określenie osobistego kontaktu z cyberprzemocą Źródło: Opracowanie własne

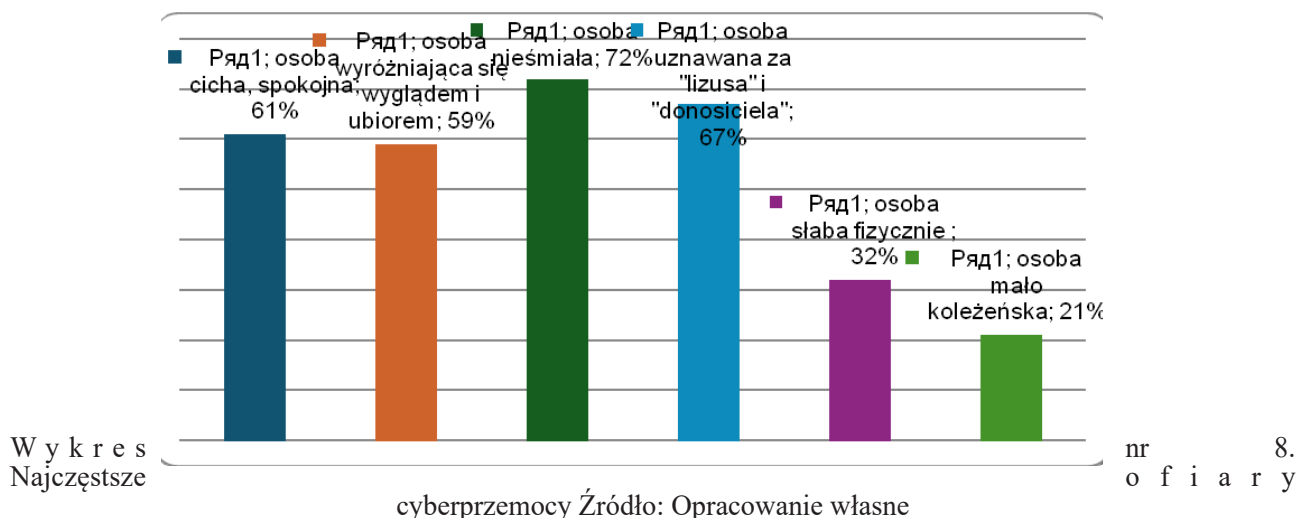
Z analizy wyników ankiety można stwierdzić, że występuje wiele przyczyn przez które dochodzi do pojawienia się cyberprzemocy. Według respondentów do tego typu zjawisk dochodzi przede wszystkim z zazdrości (64%), chęci zaimponowania innym (62%) oraz chęci zemsty (59%). Badani uczniowie rzadziej w ankiecie wskazywali na nudę, brak kontroli rodziców oraz poczucie anonimowości.



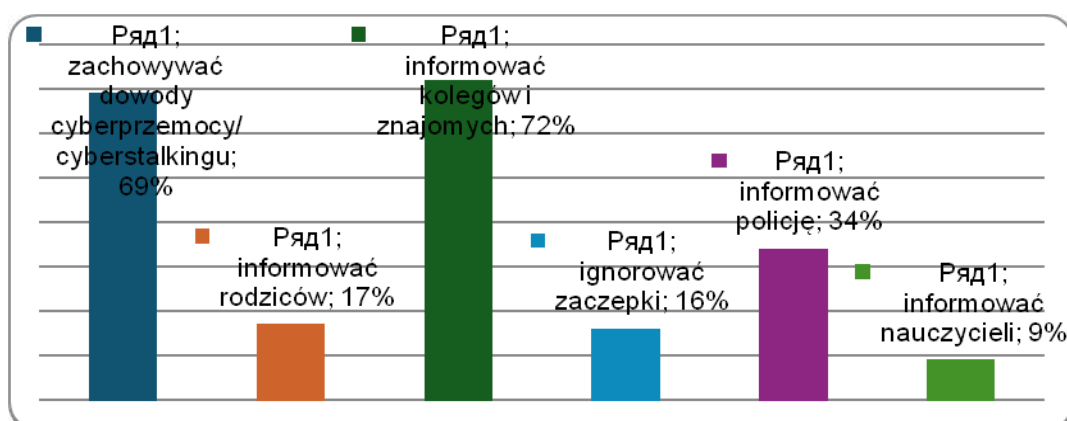
Wykres nr 7. Przyczyny przez które dochodzi do cyberprzemocy. Źródło: Opracowanie własne

Na pytanie: Kto Twoim zdaniem może stać się najczęściej ofiarą cyberprzemocy badani ankietowani odpowiadali bardzo różnie. Według badanej młodzieży ofiarami cyberprzemocy padają zazwyczaj osoby nieśmiałe (72%), osoby uchodzące w towarzystwie za „lizusy” i „donosicieli” (67%) oraz osoby ciche i spokojne (61%),

wyróżniające się wyglądem i ubiorem (59%). W mniejszym stopniu są to osoby słabe fizycznie i mało koleżeńskie.

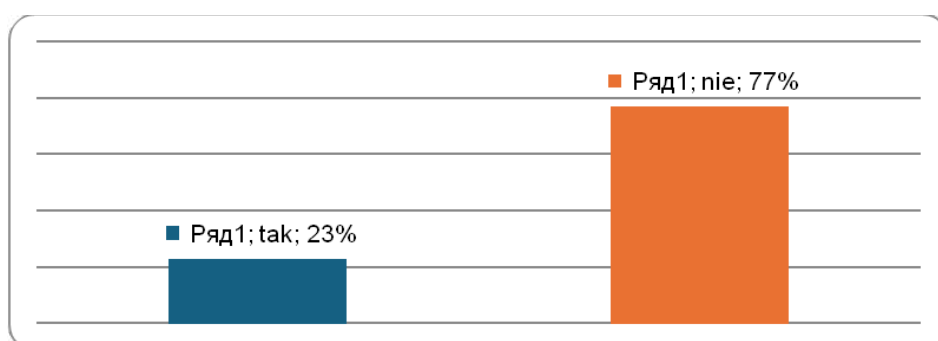


Wyniki z ankiety pokazują co by zrobiły badane osoby, gdyby doszło cyberprzemocy. Najwięcej ankietowanych zadeklarowała, że należy informować kolegów i znajomych (72%), zachowywać dowody cyberprzemocy (69%). Nie zadowolający jest fakt, że badani mają mało zaufanie w tej kwestii przede wszystkim do nauczycieli i rodziców, ale już trochę większe do policji (34%). Najmniejszy odsetek badanych osób wskazał, że należy ignorować zaczepki, myśląc zapewne, że sprawcy znudzi się takie zachowanie.



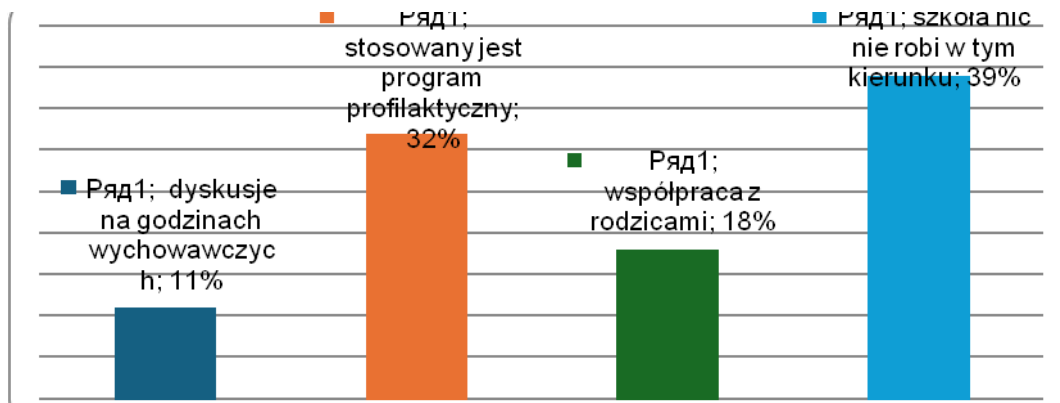
Wykres nr 9. Propozycje badanych osób w kwestii cyberprzemocy
Źródło: Opracowanie własne

Niezadowolający jest fakt, że tylko 23% rodziców kontroluje komputer i telefon swoich dzieci, mając zapewne zaufanie do swoich wychowanków.



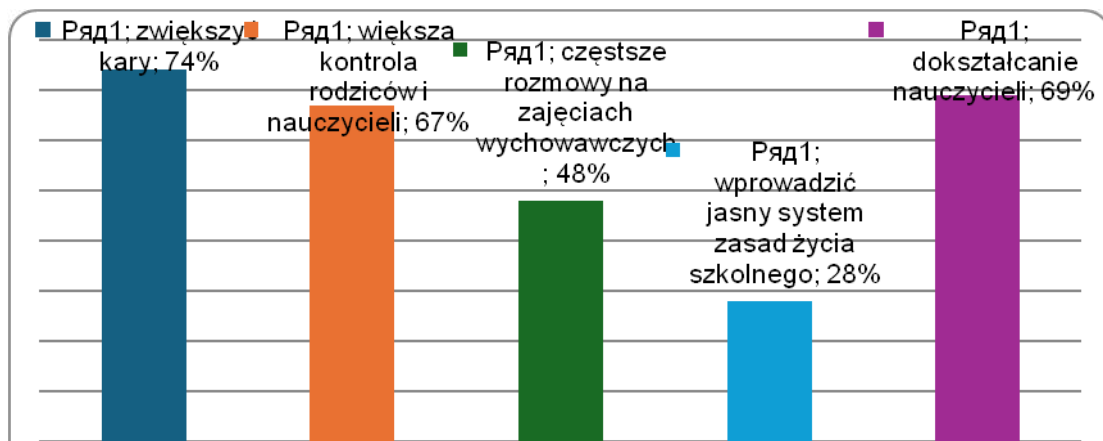
Wykres nr 10. Kontrola telefonu i Internetu przez rodziców Źródło: Opracowanie własne

Ankietowani zostali również zapytani o działania jakie prowadzi szkoła w zwalczaniu cyberprzemocy. Najwięcej respondentów (39%) uważa, że szkoła nic nie robi w tym kierunku, 32% ankietowanych zadeklarowało, że stosowany jest program profilaktyczny. Mało zadowalający jest również fakt, że tylko 18% osób wskazało na współpracę z rodzicami, a 11% na prowadzenie dyskusji w trakcie godzin wychowawczych.



Wykres nr 11. Działania prowadzone przez szkołę w zwalczaniu cyberprzemocy
Źródło: Opracowanie własne

W ostatnim pytaniu zapytano respondentów: Co należy zrobić, aby skutecznie zapobiegać cyberprzemocy?. Największy odsetek badanych zadeklarował zwiększyć kary (74%) i dokształcać nauczycieli w tej kwestii (69%). Duży odsetek badanych uważa, że powinna być większa kontrola rodziców i nauczycieli. Ponadto ankietowani domagają się częściej rozmów na godzinach wychowawczych i wprowadzenia jasnego systemu zasad życia szkolnego.



Wykres nr 12. Propozycje ankietowanych skutecznego zapobiegania cyberprzemocy. Źródło: Opracowanie własne

Wnioski

Podsumowując rozważania przedstawione w analizie badań, trzeba zauważyć, że problemy związane z cyberprzemocą w badanej szkole stanowią poważny problem, gdyż dotyczą ponad 40% respondentów. To również szeroki wachlarz stosowanych rodzajów tego typu zjawisk; to przede wszystkim obraźliwe komentarze/wyzwiska, kompromitujące zdjęcia oraz kompromitujące filmiki.

Dla młodego pokolenia występuje wiele przyczyn przez które dochodzi do pojawienia się cyberprzemocy. Według młodzieży do tego typu zjawisk dochodzi zazwyczaj z zazdrości, chęci zaimponowania innym oraz chęci zemsty.

Młodzież zazwyczaj nie uświadamia sobie, jak krzywdzące dla innych osób mogą być działania podejmowane on-line, a ofiary cyberprzemocy pozostawione sam na sam z problemem często nie potrafią sobie z nim poradzić i nie informują zazwyczaj o swoim problemie nauczycieli i rodziców. Dlatego też bardzo ważną kwestią jest przeciwdziałanie cyberprzemocy. Rodzice i nauczyciele są osobami, które powinny świadomie podejmować celowe działania profilaktyczne oraz szybko interweniować w sytuacji, gdy zachodzi podejrzenie, że młody człowiek stał się ofiarą lub sprawcą przemocy w sieci. Zapobieganie opisywanym zjawiskom wymaga przede wszystkim uświadomienia dorosłym oraz młodym ludziom, na czym polega ten problem i jakie może mieć konsekwencje zarówno dla ofiary, jak i sprawcy. Przykry jest jednak fakt jak wynika z badań, że najwięcej badanych uczniów uważa, że szkoła nic nie robi w tym kierunku.

Młodzi ludzie nie zdają sobie sprawy ze skutków tego rodzaju przemocy, uważając często to za żarty i zabawę. Ich rodzice zaś, jako pierwsze i najważniejsze środowisko wychowawcze w zakresie nowych możliwości multimedialnych i funkcjonowania informacji w cyberprzestrzeni, nie mają często wiedzy i pojęcia o negatywnych konsekwencjach stosowania nowych technologii i dlatego nie kontrolują komputera i telefonu swoich dzieci. Szkoła również w nieznacznym stopniu przygotowuje młodzież do bezpiecznego i racjonalnego korzystania z najnowszych

technologii, sądząc zapewne, że nie ma problemu. Wynika to również z braku lub niedostatecznego przygotowania ich w toku studiów do nowych zadań profilaktycznych i edukacyjnych.

Zjawiska cyberprzemocy i cyberstalkingu są poważnymi zagrożeniami w szkole i poza szkołą. Najważniejszymi działaniami profilaktycznymi szkoły w zakresie przeciwdziałania tym zjawiskom powinno być ograniczenie albo zupełne wyeliminowanie zachowań agresji elektronicznej, realizowanej zazwyczaj przy użyciu Internetu i telefonu komórkowego, a także zapobieganie powstawaniu tego rodzaju problemów. Dobrze przebiegające relacje nauczyciel-uczeń są istotnym środkiem prewencyjnym. Skuteczne zapobieganie badanym zjawiskom jest możliwe, gdy w szkole funkcjonuje jasny system norm współżycia społecznego oraz czytelny system konsekwencji w przypadku złamania zasad. Ciągłe uświadamianie społeczności szkolnej (nauczycielom, uczniom, rodzicom) zagrożeń płynących z telefonów komórkowych i Internetu, a równocześnie uczenie zasad bezpiecznego i odpowiedzialnego korzystania z tych nowinek technologicznych technologii jest ważnym czynnikiem w zapobieganiu opisywanych zjawisk. Dzieci i młodzież stale należy uczyć i uświadamiać jak prawidłowo korzystać z mediów, aby nie były one narzędziem przemocy rówieśniczej i agresji oraz jakie są skutki ryzykownych działań w sieci.

Przeprowadzone badania świadczą o tym, że w wirtualnym świecie tak jak w rzeczywistym istnieją zagrożenia oraz niebezpieczeństwa dla dzieci i młodzieży, które niewątpliwie powodują różnorakie szkody psychiczne, emocjonalne, łamią zasady etyczne i moralne, nierzadko są niezgodne z prawem. Wobec tak uzyskanych wyników badań należy niezwłocznie podjąć działania profilaktyczne – wychowawcze, takie jak:

- lepsze przygotowanie nauczycieli (podczas kształcenia) do rozumienia istoty i przyczyn cyberprzemocy/cyberstalkingu,
- udostępnianie rodzicom i dzieciom informacji o stronach internetowych i instytucjach pomocowych,
- opracowanie planu działań mającego na celu ograniczenie opisywanych zjawisk,
- podniesienie świadomości społecznej dotyczącej opisywanych zjawisk wśród młodzieży poprzez poświęcanie uczniom jak najwięcej czasu i prowadzenie rozmów dotyczących lepszego zachowania i skutkach tego typu zjawisk,
- podjęcie próby diagnozy skali zjawiska w poszczególnych środowiskach edukacyjno – wychowawczych: w rodzinach, szkołach, w pozostałych placówkach opiekuńczo – wychowawczych,
- wprowadzenie w cyberprzestrzeni, tak jak i w świecie realnym, warunków przestrzegania ogólnoludzkich zasad moralnych i etycznych,
- poznawanie specyfiki tych zjawisk, dzięki czemu możliwe będzie zwiększenie bezpieczeństwa dzieci i młodzieży użytkującej w sieci komórkowej i Internetowej,
- przyłączenie się do akcji «Stop cyberprzemocy» prowadzonej w ramach ogólnopolskiej kampanii społecznej «Dziecko w sieci» przez Fundację Dzieci Niczyje.

ZAKOŃCZENIE

Podsumowując, niniejszą pracę dotyczącą cyberprzemocy/cyberstalkingu, można stwierdzić, że zjawiska te, szczególnie w przypadku nieletnich stanowią poważny problem społeczny, który wymaga pogłębionych analiz teoretycznych, a zwłaszcza diagnostycznych. Młodzi ludzie, którym wydaje się, że cyberprzemoc to rodzaj „internetowej rozrywki”, powinni dowiedzieć się od nauczycieli, wychowawców i od innych otaczających ich osób, że takie działania, jak: flaming, oczernianie, prześladowanie, podszywanie się, ujawnianie, cybernękanie i inne stanowią w rzeczywistości pewną formę przemocy, która jest szkodliwa i może mieć bardzo poważne konsekwencje.

Oprócz tego, młodzi ludzie muszą także zdawać sobie sprawę, że niektóre formy cyberprzemocy są uznawane za przestępstwa i kwalifikują się pod paragrafy kodeksu karnego, np. gdy internetowe nękanie nabiera charakteru gróźb bezprawnych. Warto także ciągle uświadamiać młodym ludziom fakt, że „anonimowy” w Internecie to wcale nie znaczy „nie do zidentyfikowania”.

Pośrednictwo mediów upowszechnia w dzisiejszych czasach kreowanie zachowań, postaw, przekazuje wzory, opinie, również i te złe. Cyberprzestrzeń zmienia wartości moralne, kulturowe, społeczne, etyczne oraz może naruszyć rozwój dziecka w sposób nieodwracalny. Nieodpowiednie korzystanie z przekazów medialnych dotyczy także charakteru oraz zakresu ich odbioru w rodzinie. Pierwszym niepokojącym znakiem dla rodziców i pedagogów powinna być nadmierna ilość czasu poświęconego przez młodych na przebywanie przed telewizorem i w sieci. Ponadto powinno się zwrócić uwagę na treści, na porę korzystania, na gry, które nasyczone są przemocą, okrucieństwem i brutalnością. Najbardziej na korzystanie z mediów szczególnie Internetu cierpi sfera poznawcza dziecka. Wirtualna rzeczywistość staje się dla dzieci i młodzieży realna, a nawet bardziej realna jak rzeczywistość. Świat medialny może stać się wzorem do naśladowania przez młodocianych.

Profilaktyka jest niezbędnym elementem zapobiegania cyberprzemocy i cyberstalkingu wśród dzieci i młodzieży. Młodzi ludzie zafascynowani nowościami technologicznymi zapominają często o najważniejszych wartościach na rzecz przyswajania i uczenia się przemocy zaczerpniętej z telewizji, Internetu i gier komputerowych. Można powiedzieć, że w obliczu tak szybko postępujących zmian istotne jest poszerzenie wiedzy młodzieży z zakresu umiejętnego korzystania z mediów, wykorzystywania technologii jako źródła wiedzy, a nie jako narzędzia do stosowania cyberprzemocy.

W zapobieganiu cyberprzemocy nie powinna uczestniczyć jedynie szkoła, lecz całe społeczeństwo, ponieważ: sami nauczyciele nie są prawidłowo wyposażeni w wiedzę, aby uczyć wychowanków radzenia sobie z problemami w nieagresywny sposób. Ponadto, dorastająca młodzież obserwuje negatywne zachowania w otaczającym ją środowisku, nie tylko w szkole.

W obliczu tak poważnego i społecznego problemu niezbędne jest współdziałanie wielu podmiotów oraz instytucji w celu profilaktyki. Stanowczo należy powiedzieć, że szkoła powinna wyposażać uczniów w wiedzę na temat nowych zagrożeń. Przykładów i propozycji może być wiele, między innymi organizacja zajęć pozalekcyjnych rozwijających zainteresowania młodzieży. Dzięki takim zajęciom uczniowie będą mogli wyładować złe i negatywne

emocje, zbliżyć się do rówieśników, poznać ich lepiej, rozwijać zainteresowania i aktywność. Dodatkowo w ramach godziny wychowawczej w szkole nauczyciele mogą rozmawiać ze swoimi uczniami, uczyć ich asertywności, umiejętności komunikowania się z innymi, rozwiązywania problemów w sposób nieagresywny.

Reasumując, należy podkreślić, że istotną cechą opisywanych zjawisk jest szeroki repertuar form krzywdzenia poszerzający się z dnia na dzień wraz z rozwojem telefonii komórkowej i serwisów internetowych. Ponadto zjawiska te są mniej kontrolowane przez nauczycieli i rodziców niż tradycyjna przemoc, gdyż działania sprawcy są trudniejsze do zaobserwowania. Największą przeszkodą w przeciwdziałaniu tym negatywnym zjawiskom przez dorosłych jest słaba znajomość specyfiki mediów elektronicznych i ciągłe bagatelizowanie problemu.

PIŚMIENNICTWO

1. Aftab P. Internet a dzieci. Uzależnienia i inne niebezpieczeństwo. Wyd. Prószyński i S-ka. Warszawa, 2023.
2. Andrzejewska A., Dzieci i młodzież w sieci zagrożeń realnych i wirtualnych. Aspekty teoretyczne i empiryczne. Wyd. Difin. Warszawa, 2014.
3. Bartkowiak Z., Węgliński A. (red.). Pedagogika resocjalizacyjna wobec współczesnych zagrożeń, Wyd. UMC-S. Lublin, 2012.
4. Bebas S., Plis J., Bednarek J. (red.). Patologie w cyberswiecie. Wyd. WSH. Radom, 2022.
5. Chichla J. Stalking – nowe oblicze patologii miłości, [w:] S. Bębas (red.), Współczesne determinanty i resocjalizacji nieletnich, Wyd. WSH. Radom, 2010.
6. Cudak H. Funkcje szkoły w kształceniu kultury pedagogicznej rodziców. Łódź, 1987.
7. Gracy T. (red.). Bezpieczna szkoła – założenia i realia, Wyd. WSGE. Józefów, 2013.
8. Górka M. (red.). Cyberbezpieczeństwo jako podstawa bezpiecznego państwa i społeczeństwa w XXI wieku. Wyd. Difin, Warszawa, 2014.
9. Jachimowicz M. Przestępstwo stalkingu w świetle noweli Kodeksu karnego, WPP, Nr 3/2011.
10. Kopczewski M. Negatywny wpływ mass mediów na dzieci i młodzież w społeczeństwie informacyjnym [w:] M. Górka (red.). Cyberbezpieczeństwo jako podstawa bezpiecznego państwa i społeczeństwa w XXI wieku. Wyd. Difin, Warszawa, 2014.
11. Kowalski R. M., Limber S. P., Agatston P. W. Cyberprzemoc wśród dzieci i młodzieży. Wyd. Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2010.
12. Kozak S. Patologia cyfrowego dzieciństwa i młodości. Przyczyny, skutki, zapobieganie w rodzinach i w szkołach. Wyd. Difin, Warszawa, 2014.
13. Kozak S. Patologia komunikowania w Internecie. Zagrożenia i skutki dla dzieci i młodzieży, Wyd. Difin. Warszawa, 2011.
14. Libiszowska – Żółtkowska M., Ostrowska K. (red.). Agresja w szkole. Diagnoza i profilaktyka, Wyd. Difin. Warszawa, 2008.
15. Łobocki M. Metody i techniki badań pedagogicznych. Kraków, 2011.
16. Łobocki M. Metody badań pedagogicznych. PWN. Warszawa, 1984.
17. Nowak S. Metodologia badań społecznych. Warszawa, 1985. S. 22.
18. Olechnicki K. Słownik socjologiczny. Toruń, 2004.
19. Okoń W. Nowy słownik pedagogiczny. Warszawa, 2001.
20. Pilch T., Bauman T., Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe. Wyd. Żak. Warszawa, 2010.
21. Pyżalski J., Agresja elektroniczna i cyberbullying jako nowe ryzykowne zachowania młodzieży, Wyd. Impuls. Kraków, 2012.
22. Pyżalski J. Agresja elektroniczna dzieci i młodzieży. Różne wymiary zjawiska. «Dziecko Krzywdzone. Teoria, badania, praktyka», nr 1/2009.
23. Pyżalski J. Agresja elektroniczna wśród dzieci i młodzieży, Wyd. GWP. Sopot, 2011.
24. Pyżalski J. (red.). Cyberbullying. Zjawisko, konteksty, przeciwdziałanie. Wyd. WSP. Łódź, 2012.
25. Siwicki M. Cyberprzestępczość, Wyd. C.H.BECK. Warszawa, 2013. S. 274.
26. Stachecki S. Postulaty w zakresie bezpiecznej szkolnej infrastruktury informatycznej. Opis zaleceń na przykładzie praktyki [w:] Ł. Wojtasik (red.). Jak reagować na cyberprzemoc. Poradnik dla szkół, Wyd. FDN. Warszawa, 2009.
27. Sztumski J. Wstęp do metodologii i technik badań społecznych. Kraków, 1995.
28. Woynarowska B. Edukacja zdrowotna. PWN. Warszawa, 2007.
29. Zaczynski W. Praca badawcza nauczyciela. WsiP. Warszawa, 1995.

УДК 445.051:63

КІБЕРБУЛІНГ ТА КІБЕРСТЕЛІНГ СЕРЕД МОЛОДІ В ПОЛЬЩІ

Актуальність проблеми. Насильство серед дітей та підлітків – типове явище, знайоме не лише тим, хто працює з молоддю чи дітьми, але й їх батькам. У той же час розвиток сучасних технологій та комп'ютеризація повсякденного життя помітно змінює й форму впливу на дитяче чи молодіжне середовище. Одним із прикладів трансформації такого негативного впливу є кібербулінг (активний обмін репліками через миттєві повідомлення) та сталкінг (модель поведінки, що характеризується повторним порушенням меж як у публічному, так і приватному житті однієї чи декількох осіб). Кіберсталкінг (використання електронних систем обробки інформації та вплив на молоду людину).

Наукова новизна дослідження: пропонується авторське визначення складових цих понять та виявляється їх вплив на свідомість молодої людини; аналізуються форми цих феноменів у практиці навчальних закладів Польщі; розглянуто мотивацію та причини використання електронних версій агресії. Запропоновано ознайомлення з низкою заходів «Зупинити кібербулінг», що проводиться в рамках загальнонаціональної соціальної кампанії «Дитина в мережі» (Польща). Запропонований матеріал вирізняється широкою візуальною базою.

Практичне значення дослідження: зібраний і критично осмислений матеріал буде корисним і для української мережі освіти різних рівнів, оскільки пропонує низку практичних порад, які можна з успіхом використовувати й у вітчизняній освітній практиці (зібрання матеріалу негативного впливу на особу, розробка процедури реагування на ці явища, впровадження превентивних заходів у закладі, де навчаються діти, залучення батьків до процесу запобігання кібербулінгу тощо).

Ключові слова: кібербулінг, кіберсталкінг, інтернет, сучасна молодь, діти, освітнє середовище, превентивні дії, програма нейтралізації негативного впливу, Польща.

Матеріал надішов до редакції 30.10.2025
Отримано після доопрацювання 18.11.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

Оксана ПЕТІНОВА – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського», Одеса, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-1871-1201>
pob@pdpu.edu.ua

Катерина ТКАЧЕНКО – кандидат філософських наук, викладач кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського», Одеса,
<https://orcid.org/0009-0007-9303-4013>
Tkachenko.KV@pdpu.edu.ua

Oksana PETINOVA – Doctor of Philosophy, Professor, Department of Philosophy and Sociology Studies and Sociocultural Practices, State Institution ‘South Ukrainian National Pedagogical University named after K. Ushynsky’, Odessa, Ukraine

Kateryna TKACHENKO – PhD in Philosophy, Lecturer, Department of Philosophy and Sociology Studies and Sociocultural Practices State Institution ‘South Ukrainian National Pedagogical University named after K. Ushynsky’, Odessa

Розділ XXII. INTERCULTURAL COMMUNICATION AND MANAGERIAL SOCIOCULTURAL PRACTICES :
FOREIGN TEACHERS IN THE PRC

Management approaches to hiring foreign teachers in higher education institutions in the PRC combine globalization trends and national educational traditions. The relevance of the study is determined by the role of foreign teachers as agents of intercultural exchange, which contributes to the development of an inclusive educational environment, intercultural competence, and the international image of Chinese education. The objective of the article is to explore the sociocultural and managerial aspects of the activities of foreign teachers in the PRC as a factor of cross-cultural interaction and educational integration. The methodological basis consists of systemic, activity-based, and cultural approaches, which allow us to consider the hiring of foreign teachers as a complex sociocultural and managerial process. The methods of theoretical analysis and generalization of literature, comparative analysis of personnel management practices, as well as sociocultural analysis of adaptation and intercultural communication processes were used. The empirical basis consists of personal observations and work experience in Chinese higher education institutions and cases of foreign teacher integration, supplemented by the results of the Ukrainian-Chinese project «Education in a Globalized Society». The results show that the management of foreign personnel recruitment includes the selection, adaptation, and support of teachers in a multicultural environment, promoting cultural integration and the development of sociocultural practices. Foreign teachers create an environment for intercultural dialogue and support universities as centers of sociocultural development. The recruitment of foreign teachers in PRC integrates legal, organizational, and cultural-communicative components, creating conditions for the development of an intercultural educational environment. Foreign teachers perform pedagogical, managerial, and sociocultural functions, promote adaptation to global approaches, shape a «glocal» educational environment, and support cultural integration and the overcoming of stereotypes. Sociocultural practices, experience, and cultural capital are important resources for enhancing critical thinking, ensuring the integration of global and local approaches, overcoming cultural barriers, and creating space for cultural synergy and international dialogue. The practical significance of the results lies in their application to improve the policy of internationalization of education, develop adaptation programs for foreign teachers, develop the sociocultural management of universities, and strengthen the role of education as a tool for cultural diplomacy and cross-cultural interaction.

Key words: cross-cultural interaction, educational integration, sociocultural processes, cultural capital, intercultural competence, national identity, national traditions, managerial socio-cultural practices.

Introduction. The sociocultural development of China is an important subject of scientific research, as the country combines centuries-old traditions with dynamic processes of modernization and technological progress [8]. In the current context of globalization and intense sociocultural transformations, the higher education system faces new challenges related to the need to integrate diverse cultural codes and practices into the educational process. The People's Republic of China, which is actively developing its international education policy within the framework of its «educational globalization» strategy, considers the recruitment of foreign teachers to be one of the key tools for modernizing education, strengthening intercultural dialogue, and enhancing its international image. In this context, the management structure for hiring foreign teachers takes on strategic importance. It includes not only administrative and organizational processes, but also the resolution of complex sociocultural issues: the adaptation of foreign specialists to the Chinese educational and cultural environment, overcoming intercultural barriers, forming a positive image of Chinese education abroad, etc. The sociocultural aspect is particularly important, as foreign teachers become participants in the process of mutual cultural exchange and influence the social dynamics of university communities. Their successful integration into the local academic and social environment contributes

to the development of intercultural competence among students, the formation of a globalized worldview, and the improvement of the quality of education in general. Given the rapid changes in international relations, the growth of staff mobility, the intensification of cultural diplomacy, and increased competition in the global market for educational services, the issue of improving the structural mechanisms for managing the recruitment of foreign teachers in the PRC is becoming particularly relevant. Research on this topic allows us to identify optimal models of interaction in a multicultural environment, ensure the effective implementation of educational and cultural strategies, and promote the harmonious development of the sociocultural space of educational institutions.

The aim of the study was to investigate the sociocultural and managerial aspects of foreign teachers' activities in the PRC as a factor of cross-cultural interaction and educational integration.

Objectives of the research:

- define the role of foreign teachers as agents of cross-cultural interaction and sociocultural practices;
- identify the impact of cultural capital on the integration of foreign teachers, the development of intercultural competencies, and the formation of a «glocal» educational environment;
- analyze pedagogical and management strategies aimed at adapting global educational approaches to the local context, overcoming stereotypes, and improving the sociocultural effectiveness of management;
- summarize the experience of sociocultural and management practices at various levels for the development of critical thinking, cultural sensitivity, and global competitiveness of universities.

The scientific novelty of the study lies in the fact that comprehensive analysis of the specifics of management approaches in PRC related to the hiring of foreign teachers, taking into account sociocultural practices and cross-cultural interaction in the field of education. The work provides a comprehensive interdisciplinary understanding of the activities of foreign teachers not only as knowledge carriers, but also as key actors in the formation of strategies for the sociocultural management of universities, ensuring the integration of global and local educational approaches. The study combines legal, managerial, and sociocultural dimensions, which allows foreign teachers to be seen as an indicator of the effectiveness of university practices of cultural adaptation, the creation of an educational space, and the overcoming of intercultural barriers. This approach allows their presence to be interpreted not only as a human resource, but also as a strategic factor in institutional modernization, the development of intercultural competence among students, and the improvement of the global competitiveness of education in the PRC.

Review of literature. Both Ukrainian and foreign researchers are looking into the specifics of management in education in China. Mostly, scientific studies include these aspects in their analysis of the specifics of managing social institutions of education. Aspects of the management of sociocultural activities are not considered separately. Scientific research focuses on a comprehensive analysis of transformational processes in the field of higher education in the People's Republic of China, with an emphasis on management, internationalization, transnational cooperation, and modernization of the education system. Scientific research emphasizes the strategic role of higher education management, particularly in the direction of transnational cooperation, reforming teacher training, and developing the institutional capacity of the Chinese education system in the context of globalization and sociocultural changes. Among the main areas of research, we can identify the following:

1. The direction of transnational higher education and internationalization, which reveals the strategic priorities of the PRC regarding integration into the global educational space, analyzes the combination of global educational trends with national traditions, outlines regulatory and organizational models for the implementation of joint educational programs and institutions with international participation, for example, scientific research by Ukrainian scientists N. Avshenyuk [1] and E. Vdovichenko [3]; among foreign researchers, the works are relevant: S. Lin, J. Liu, W. Lyu [18], L. Wenhui, M. Maniam [26], S. Han [16], J. Yin, H. Niu, Z. Pan [29], W. Fan, S. Fang [14], etc. For example, Chu Ying emphasizes that it is fundamentally important for China to harmoniously combine the processes of Westernization, which naturally accompany the international and globalized system of higher education, with the (indigenization) of national educational traditions based on Confucian philosophy. He outlines the key organizational mechanisms of transnational higher education (TNHE) in China and establishes that the most common formats for implementing such education are: joint educational programs that provide for the award of (joint/double degrees), the creation of joint educational structures – international branch campuses, joint universities or joint institutes/micro campuses. Among all forms of TNHE, joint educational programs are the most popular and prevail in terms of quantitative indicators [11]. As a key form of transnational higher education, they perform not only an educational but also an important sociocultural function. Their implementation involves close interaction between representatives of different cultures, the exchange of values, knowledge, and norms of behavior, which forms a special multicultural educational environment. The management of such programs requires taking into account cultural differences in the process of organizing learning, adapting students and teachers to new sociocultural conditions, ensuring effective communication, and integration into a single academic space. In this context, the management of sociocultural activities is an important component of the management of joint educational programs, as it ensures the development of intercultural competence, contributes to the creation of a favorable environment for intercultural dialogue, conflict prevention, and the harmonization of relations in the international academic space.

2. Research into the development of higher pedagogical education, analyzing the current state of affairs, government policy priorities in the field of teacher training, education management reforms, and mechanisms for

ensuring the quality of teacher training in response to internal and external challenges V. Mumladze, N. Myronchuk, [7], L. Pyrozhenko, L. Smolinchuk [9], Y. Van [2], L. Kalinina, V. Rogova [6], O. Ivanilov [5], J. Huang, M. Li, S. Wei, Z. He [17]. For example, V. Mumladze notes that China is gradually transforming its higher education system in the direction of modernization and dynamic development. The Chinese leadership is actively implementing comprehensive measures aimed at training highly professional teaching staff who can function effectively in various types of educational institutions. Modern teachers are required not only to have in-depth knowledge of their subject area, but also to be proficient in a foreign language, have a broad outlook, professional competencies, the ability to use innovative methods, and engage in continuous self-development. Thus, there is a clear trend towards improving the quality of teacher training in the PRC. In this context, it is appropriate and promising to analyze the features of the system of professional development and postgraduate teacher education in China [7].

3. The field of professional training in economics and education management, which studies the specifics of organizing the educational process for future specialists in business, economics, and education management at universities in the PRC, taking into account modern educational standards and the sociocultural context [10; 4]. Management in the field of education in the PRC is characterized by a clear distribution of functions and responsibilities among national and regional structures of the education system, their focus on achieving educational goals set by the government, taking into account regional specifics in the implementation of reforms in the field of education, conducting pilot studies of reforms, and introducing educational inspections [2]. For example, the works of Y. Demyanova and L. Sarkisyan are aimed at studying the specifics and models of management in Chinese and Western corporations. In particular, they consider the dependence on national management specifics and compare the Chinese management model with the Western management style. Let us note an important point: as the authors point out, family relationships, which form the basis and core of Chinese society, play an important role in the study of the specifics of Chinese management. Thus, for the people of China, the awareness of belonging to a clan is extremely important. An individual is considered to be part not only of himself, but also of his family community, and therefore cannot act solely according to his own desires. People are evaluated first and foremost not by their personal qualities, but by the clan to which they belong. The clan itself acts as a regulator of the moral and ethical norms of behavior of its members, since its existence is based on the social recognition of all its members [4]. This phenomenon has deep sociocultural roots, as the family in China not only performs domestic and emotional functions, but is also the basic unit of the sociocultural environment. Family ties shape values, behavior patterns, attitudes toward authority, the collective, and work, which directly influence management practices. Thus, Chinese management develops in close connection with the national sociocultural context, where priority is given to harmony, hierarchy, and collective responsibility, inherited from family upbringing. In the PRC education system, state education authorities exercise strict control over the content of education and various educational institutions.

4. The field of intercultural communication and integration in higher education focuses on the interaction between students and teachers from different cultures in the context of the university environment. It covers issues such as the adaptation of foreign teachers, their perception by students and colleagues, the difficulties and opportunities of implementing intercultural education, and the development of tolerance, openness, and academic cooperation skills. Research in this area reveals both the barriers to cross-cultural interaction (linguistic, communicative, value-based) and the positive effects of integration: the development of students' global competencies, improvement of the quality of the educational process, formation of new educational practices that combine local and global approaches, etc. This area is of practical importance for improving the internationalization policy of higher education and creating an educational environment that promotes mutual understanding, academic partnership, and cultural diversity. Among the scholars working in this field, we can mention B. Nam, Y. Yang, R. Draeger [22], B. Lu, X. Shao, L. Ge, J. Wu [19], J. Maele, L. Jin [20], and many others.

Materials and methods. The methodological basis of the study consists of systemic, activity-based, and cultural approaches, which allow us to consider the hiring of foreign teachers as a complex sociocultural and managerial process. Methods of theoretical analysis and generalization of scientific literature, comparative analysis of personnel management practices in the transnational education sphere were applied. The empirical basis of the study consists of observations (personal experience of staying and working in Chinese higher education institutions), as well as practical cases of integration of foreign teachers into Chinese higher education institutions. Methods of sociocultural analysis made it possible to determine the importance of cross-cultural interaction in the processes of adaptation, communication, and professional activity of foreign teachers, as well as to assess the role of management in ensuring effective interaction in the cultural environment of the PRC.

The study used the results of the Ukrainian-Chinese educational and scientific project «Education in a Globalized Society: Philosophy, Management, Culture, Modern Trends, Economic Options, and International Practices» (State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky» – Anhui University of Finance and Economics, Agreement 101/Д/21/1). The aim of the project was to explore the possibilities and main directions for deepening cooperation between Ukraine and China by analyzing the management of contemporary trends in the development of education as a social institution in the context of globalization. Particular attention was paid to cultural forms and international practices that ensure the effectiveness of intercultural dialogue. In this context, the results obtained became the methodological basis for studying the role of foreign teachers in higher education institutions in

the PRC as important agents of cross-cultural interaction and sociocultural management practices that contribute to institutional modernization and increase the competitiveness of Chinese education in the context of globalization.

Results and discussion. The activities of foreign teachers in educational institutions in the PRC are regulated by a set of regulatory and legal acts that combine requirements in the field of education, migration policy, and cultural interaction. The main documents adopted by the Ministry of Education of the PRC and the State Administration for Foreigners determine the procedure for employing foreign specialists, qualification criteria, contract terms, and social guarantees. The work permit system and visa policy play a significant role in attracting highly qualified personnel on the one hand, and in controlling the quality of educational services and compliance with legislation on the other. The regulatory documents outline not only the legal status of teachers, but also the cultural and communicative dimensions of their professional activities. The official policy of the PRC promotes the development of cross-cultural interaction in the educational environment, viewing foreign teachers as a resource for improving the quality of education, modernizing programs, and strengthening the international authority of universities. At the same time, the sociocultural management practices of university administrations aim to ensure the integration of foreign teachers into the local academic space, adaptation to cultural norms, and a balance between traditional educational values and global standards. Among the important points worth noting are the regulation of requirements for the qualifications and experience of foreign teachers; mandatory compliance with the norms of labor and migration legislation of the PRC; management mechanisms for cultural adaptation and social support; and the strategic importance of foreign personnel for increasing the competitiveness of Chinese universities in the global educational space. The legal and institutional framework is based on the «P.R.C. Education Law», the «Teachers Law of the P.R.C.», the «P.R.C. Regulations on the Administration of the Entry and Exit of Foreigners», and other laws and regulations so as to promote international cooperation and exchanges on education and regulate the hiring and management of foreign teachers [13].

The system for hiring foreign teachers in China is strictly regulated and involves a large number of government agencies, recruitment agencies, educational institutions, and bureaucratic procedures. The main factors influencing this process are government policy in the field of education, immigration law, and increasing requirements for teacher qualifications. The process is regulated at several levels. The Ministry of Education of the People's Republic of China determines the general qualification requirements for foreign teachers, including the mandatory possession of a bachelor's degree, teaching certificates (e. g., TEFL, TESOL, minimum 120 hours), and minimum work experience. The structure for foreign teachers in higher education institutions is quite complex. Teachers must have at least one year of experience, and those without experience are prohibited from being hired. Among the opportunities to find employment as a teacher is a system of hiring native speakers to teach language courses. Depending on the country whose language you speak, you are allowed to teach a certain language (for example: French speakers teach French, German speakers teach German, etc.). In PRC, for example, there are more than 10 Ukrainian language departments in various higher education institutions and Ukrainian research centers, but it is quite difficult for Ukrainians to find employment as native speakers, as there are not many vacancies for Ukrainian language teachers.

An analysis of studies devoted to the recruitment of foreign scholars in the PRC provides a better understanding of the sociocultural and managerial practices associated with their activities in Chinese higher education. Over the past decade, government policy has evolved from inviting «foreign cultural and educational experts» to forming «talent attraction» programs, where priority is given to highly qualified scholars from the global West. This policy change reflects Chinese universities' desire to integrate into the global academic system and enhance their international prestige. Chinese universities' management practices regarding foreign teachers combine institutional support (financial incentives, housing, research funding) with expectations of high productivity in the scientific field, particularly in engineering and the natural sciences. At the same time, the sociocultural dimension of interaction reveals a number of challenges: foreign academics often feel isolated, like «guests» at universities, which highlights the lack of effective integration into local academic and cultural environments. This creates tension in cross-cultural interaction and highlights the need to develop new practices of communication, partnership, and interpersonal support.

Attracting foreign scholars is seen not only as a personnel policy, but also as a sociocultural process: from developing incentive packages to creating conditions for cultural adaptation and overcoming barriers. Universities expect foreign teachers to enhance their international reputation, but in practice, the lack of integration mechanisms, language and administrative difficulties, and cultural differences mean that the potential for cross-cultural interaction is not fully exploited. Managerial sociocultural practices (inclusion, communication, family support, cultural integration) are a key factor in improving the effectiveness of foreign teachers in PRC [12].

Research conducted at Peking University shows that foreign teachers play a key role in the internationalization of Chinese higher education by providing academic support and facilitating intercultural communication. Interaction between students and teachers is shaped by specific sociocultural practices: students adapt to international teaching approaches, while teachers adapt to local norms and expectations. Structured forms of interaction, including cooperative teaching, the integration of cultural elements into teaching modules, and regular dialogue between stakeholders, are necessary for the effective development of intercultural competence. This approach emphasizes the importance of sociocultural practices in shaping intercultural competence and the global visibility of Chinese universities [29].

China's State Administration of Immigration is responsible for issuing work visas (category Z), without which

official employment in educational institutions is not possible. Local education bureaus and human resources bureaus in each province or city are responsible for approving specific employment applications, which creates an additional level of verification and selection. Institutions conduct three levels of interviews, the final one being the decision of the local authorities after a short interview with the prospective employee. During interviews at state educational institutions with Chinese-speaking foreign candidates, questions about understanding the history, culture, and political system of the state are relevant. Questions about willingness to join the Communist Party are often asked.

Recruitment agencies and intermediaries play an important role in the hiring process, working with educational institutions to help them find foreign teachers. They are responsible for searching for candidates through international platforms, verifying diplomas and certificates, and preparing documents for work visas. These agencies often play a key role in simplifying bureaucratic procedures for foreign candidates, although there is a risk of unscrupulous intermediaries who may provide incorrect information or fail to comply with all legal requirements. The same situation applies to inviting students, postgraduates, and grant candidates to study.

Various educational institutions can be employers for foreign teachers. Public schools and universities are the main official institutions that hire foreign teachers, but they require approval from local government authorities to do so. Private and international schools also actively recruit foreigners, although their internal procedures may be less formalized. Language centers (known as training centers or “培训中心”) that specialize in teaching English to children and adults are in a separate category. In addition, online platforms that allow teaching without physical presence in China are gaining popularity, which has become particularly relevant in the context of the COVID-19 pandemic. The recruitment process at training centers is often fraudulent. In the event of inspections by the country’s security centers during raids, school owners either pay fines themselves or ignore illegal teachers, which leads to the deportation of employees.

The hiring procedure involves several mandatory steps. First, educational institutions publish job advertisements and collect applications. Next, interviews are conducted (usually online), after which the employer checks the candidate’s documents, including diplomas (state institutions carry out the nostrification of documents exclusively through Chinese state websites), certificates, and a certificate of no criminal record. The next step is to obtain a work permit and a Z-visa. Upon arrival in China, the teacher must undergo a medical examination, register with the police, and obtain a residence permit, which is completed by signing a contract and starting work. Despite strict regulations, there are certain challenges and risks associated with the employment of foreign teachers. Some schools operate without an official license to hire foreigners, which can cause visa problems and legal complications for the teacher. Delays in salary payments or non-compliance with contract terms are not uncommon. In recent years, legislation has become stricter: since 2017, a minimum of a bachelor’s degree and a TEFL/TESOL certificate are required to obtain a work visa. Cultural adaptation and legal differences can also create difficulties for foreign teachers, especially those who are unfamiliar with the labor relations system in China. An important factor is the language barrier. Due to their lack of knowledge of the language, foreigners are often not sufficiently informed, which leads to legal violations, mostly due to a lack of knowledge of the work of regulatory bodies.

As noted by L. Wenhui and M. Maniam, a comprehensive analysis of the policy of managing foreign teachers in Chinese higher education institutions operating in the format of Chinese-foreign cooperation shows the existence of a basic regulatory framework, but its effectiveness is limited by its generality, lack of detailed regulations, inconsistent application, and cultural adaptation difficulties. Foreign teachers and administrators play a key role in bridging the gap between policy and practice, as their experience demonstrates the need for unified and culturally sensitive management strategies. The results of the study outline areas for improvement: the formation of a systematic policy framework with clear procedures for verifying qualifications and contract standards, the introduction of support and cultural integration programs, the establishment of communication and feedback mechanisms, and the expansion of cooperation between government agencies, educational institutions, and foreign teachers. The implementation of these measures will contribute to improving the quality of teaching, more effective integration of foreign teachers, and strengthening the international dimension of Chinese higher education, which is important for its global competitiveness [26].

Recent changes in the system for hiring foreigners are largely related to internal reforms and external factors. In particular, the Chinese government has tightened regulatory requirements for teachers in order to improve the quality of education and bring it closer to international standards. The COVID-19 pandemic has significantly affected the mobility of foreign teachers, leading to a reduction in their numbers and stimulating the development of online learning. At the same time, the slowdown in economic growth and the decline in foreign investment have created additional challenges for educational institutions, forcing them to optimize their spending on hiring foreigners. Another important factor is the Chinese government’s policy of reducing the influence of foreigners on education. In 2021, a ban was introduced on the teaching of English by foreigners from non-English-speaking countries, which is explained by the desire to improve the quality of language education and prevent unqualified teaching. The government has also stepped up its fight against the illegal hiring of foreigners, which was previously a common practice among language schools. The management structure for hiring foreign teachers in China is multi-level and strictly regulated. It combines state regulation, the activities of intermediaries, competition between different types of educational institutions, and numerous bureaucratic procedures. Despite the high demand for foreign teachers, the PRC government is gradually

reducing its dependence on them, focusing on developing its own personnel and improving the quality of education through stricter qualification requirements. In fact, until 2017, foreign teachers played the role of «different people» who revealed an understanding of the breadth of the world and showed the diversity of nationalities as such.

A winning strategy for the employment of graduates from leading Chinese universities (Project 985) is to combine local and international educational capital. An important managerial and sociocultural trend is emerging in the Chinese education system, where a clear hierarchy of cultural capital is being formed, with international experience being viewed as a resource of prestige, innovation, and academic status. For foreign teachers, this means that their integration into Chinese higher education takes place in conditions where the very fact of having a «Western education» or international background is an institutional advantage, but at the same time creates asymmetry in the attitude towards different groups of teachers (local, foreign graduates, «real» foreign specialists). From a managerial and sociocultural point of view, the practice of selecting personnel based on international experience serves as symbolic capital and at the same time reinforces differences between academic groups. This directly affects cross-cultural interaction in universities: first, there is a growing demand for the integration of foreign teachers into a system oriented towards global standards; second, specific management practices are formed (preferences in contracts, grants, support programs), which lay the foundation for inequality and at the same time stimulate competition [18].

It is important to note that, with regard to the socio-cultural and ethical requirements for foreign workers, the PRC places particular emphasis on the separation of education and religion and the prohibition of actions that are «harmful to national security» (Article 5). This reflects the state policy of ideological control. Foreign teachers must follow Chinese «social customs» and pedagogical ethics. For example, Article 31 states: «In any of the following situations, education establishments shall dismiss foreign teachers and report to the administrative departments for education to make a credit record: (1) Have actions or speech that harm China's national sovereignty, security, reputation, or the societal public interest; (2) Was pursued for criminal responsibility; (3) Obstructing the implementation of education policies; (4) Had conduct in violation of public security management such as drug use; (5) Sexually assaulted or abused minors; (6) Illegally engaged in religious education or proselytization; (7) Engaged in cult activities; (8) Sexually harassed students or otherwise seriously violated China's social mores and teachers' professional ethics and code of conduct; (9) Provided false information in applying to come to China to serve as a teacher; (10) Have a cumulative total of more than three records of untrustworthiness as provided for in article 30 of these measures. Education establishments must not hire foreign personnel with the circumstance provided for in the preceding paragraph to serve as foreign teachers» (Article 31).

The motivations of foreign teachers to work in China go far beyond individual career strategies and directly influence the formation of sociocultural practices in the Chinese academic environment. On the one hand, economic security and access to resources encourage teachers to integrate into the system of management relations at Chinese universities, which are based on hierarchy, discipline, and a focus on state priorities. On the other hand, cultural and family factors contribute to the transfer of intercultural experience, as foreign teachers not only adapt to local norms (guanxi, collectivism, symbolic status of education), but also bring elements of Western academic practices (academic autonomy, collegiality, academic mobility). Thus, the motivations of foreign scholars act as a catalyst for sociocultural interaction, where different educational traditions and management approaches intertwine, influencing the transformation of Chinese higher education in the context of globalization.

Research on international academic mobility indicates that the classic «push–pull» model, which explains the movement of teachers through factors of «push» from the country of origin and «pull» from the host country, has significant limitations. It reduces individuals to passive recipients of external circumstances and neglects subjective agency, which is key to understanding the motivations and strategies of foreign teachers in China. A more modern, multi-level approach demonstrates that decisions about academic mobility are formed as a «package of factors» that interact at the global, regional, national, local, institutional, and personal levels. In the case of China, these levels are particularly important. At the national level, strategic government programs such as «Double First-class» and research grants for foreign talent create favorable employment conditions, enhancing prestige and providing resources for research activities. At the institutional level, different universities show variations in international integration, academic privileges, and management practices, reflecting the internal stratification of the PRC's higher education system. Local conditions include access to laboratories, scientific and technical infrastructure, as well as the specifics of management procedures that determine the powers of foreign teachers in supervising graduate students or participating in applied projects. Personal factors, including family ties, language skills, and cultural capital, play an additional role in sociocultural integration and academic performance. For example, having a Chinese partner or family makes it easier to navigate the complex administrative and sociocultural practices of the university, facilitates the formation of a local network of contacts, and reduces barriers to intercultural communication [21]. Foreign teachers in China do not simply adapt to the new academic environment, but become active participants in sociocultural and managerial practices. They form «microsocial» strategies of interaction, combining their own academic competencies with local rules of the game, which opens up opportunities for a deeper understanding of the processes of transnational academic mobility and intercultural integration in contemporary Chinese higher education.

It is worth paying attention to the visa regulation system and classification of foreign teachers in the

PRC. The employment of foreign teachers in Chinese higher education institutions is regulated through a work visa system, which provides for different categories of permits depending on qualifications, experience, and type of contract. The most common are the Z-visa, F-visa, and X-visa, which have different legal applications.

Let's look at the types of visas for teachers at Chinese higher education institutions: The Z-visa (工作签证) is the main work visa for foreign teachers who sign a permanent contract with Chinese universities or colleges. It requires an official work permit (外国人工作许可证) and a residence permit (居留许可证), which allows the holder to work legally and receive a salary. The types of visas are designated by letters and are basically called «talent visas». It is believed that a Chinese teacher can teach all subjects and perform all necessary functions. The «talent» of foreigners lies in their belonging to a particular language, of which they are native speakers (language teachers, translators, etc.). This means that a qualified representative of the PRC can teach all subjects except languages. Of course, certified Chinese philologists also teach philological subjects, but a foreigner teaching, for example, economics is extremely rare. Usually, these are foreign associate professors or PhD candidates who have to undergo a certain amount of practical training. At the same time, professional bilingual subjects (Chinese-English) taught by native speakers are very popular in China, but the regulatory system does not have specific regulations on this, so such situations can be determined directly by the heads of faculties and institutes of higher education based on the results of interviews or the availability of a degree in a specific required specialty.

The R-visa (人才签证) is only granted to highly qualified specialists of international standing, including winners of international awards, outstanding scientists, and professors with recognized achievements. It has a simplified application procedure and allows for long-term residence in China without the need for regular permit renewals. This visa can also be granted after gaining 5 years of official work experience in the PRC.

The F-visa (访问签证) is used for visiting professors, guest speakers, and scholars who come for short-term events or academic exchanges. It does not allow the holder to work officially or receive a salary in China, which limits its use in cases of long-term employment. It is often used in the case of grant collaborations between China and other countries.

The X-visa (学习签证) is intended for foreigners who are studying in graduate school or undergoing scientific internships at universities. This type of visa does not grant the right to paid work, although it may sometimes include the possibility of academic internships within the framework of the study program. In 2021, updates were introduced regarding the limited number of hours for part-time employment, but usually the university administration and the regulatory body for educational cooperation with foreigners – the international department of the university – do not provide such open information and try to control student employment as much as possible in order to avoid additional conflicts and misunderstandings.

There is a clear visa regulation system for teachers at higher education institutions in China: only a Z-visa or R-visa (for highly qualified specialists) is required for permanent employment, an F-visa for short-term programs, and an X-visa for scientific internships. It is important to note that even temporary contracts cannot be formalized without a Z-visa and a work permit.

There is also a classification of foreign specialists in the PRC: the A/B/C人才 (talent visa) system. The Chinese immigration regulation system divides all foreign specialists into three categories depending on their qualifications, experience, and level of demand in the labor market.

1. Category A (高端人才, «Highly Skilled Talents») includes the highest level of specialists with outstanding academic or professional achievements. This group includes Nobel Prize winners and other international scientific award winners, renowned scientists, leading professors at top universities, heads of international companies, and experts in fields of science and technology that are strategic for the PRC. Category A specialists receive an R-visa with a simplified application procedure, allowing them to quickly obtain a work permit and residence permit for up to 10 years.

2. Category B (专业人才, «Professionals») includes most foreign teachers, researchers, and other qualified specialists. This includes: university lecturers and professors, engineers, doctors, STEM specialists, professionals with experience in relevant fields, and native speakers as potential teachers of philological disciplines. Category B professionals receive a Z-visa, which requires a contract with a Chinese employer. They must have a higher education degree (bachelor's or higher), proven qualifications, and at least two years of work experience, or be native speakers of a language required for the educational process according to the work programs.

3. Category C (普通人才, «Ordinary Workers») – This group includes temporary or seasonal workers who receive work visas with limited rights. This may include: junior teachers without significant experience, teachers at private language schools, and specialists working on short-term contracts. Category C specialists have the least chance of long-term employment, and their access to official work visas is severely restricted.

The A/B/C人才 classification allows China to attract highly qualified specialists by offering them better conditions, while less qualified specialists have limited access to the labor market. University lecturers and professors who wish to work in China must meet the established criteria and go through the official visa application process. The main requirements for obtaining a Z-visa are: an invitation from the university (employment contract), a work permit (外国人工作许可证) issued by the local human resources bureau, higher education (bachelor's degree or higher), relevant specialization, at least two years of teaching experience, or

native speaker status, a language proficiency certificate (if required), and a medical examination. Upon arrival in China, the teacher must apply for a residence permit (居留许可证) within 30 days, which replaces the visa and allows them to work officially. Thus, for standard employment at a Chinese university, a teacher receives a Z-visa, and an R-visa is only available to the best world-class specialists.

In recent years, China has significantly reformed its system for hiring foreign teachers, introducing stricter regulatory requirements aimed at improving the quality of education and controlling foreign influence. The main changes concern mandatory qualification criteria, restrictions on teaching non-language subjects, and strengthening the fight against illegal employment.

An important role in the organization of the educational process in the PRC is given to sociocultural language practices as ways of using language that reflect the cultural norms, values, social roles, and communicative traditions of a particular community. These include speech etiquette (greetings, farewells, thanks, apologies, etc.), the use of language depending on social status (formality/informality), communicative strategies in intercultural dialogue, body language, intonation, communication styles, as well as stereotypes and culturally conditioned expressions. The Chinese government encourages the recruitment of foreign teachers to improve the language skills of students. As China is actively integrating into the global economy and international cultural processes, high-quality foreign language learning, particularly English, is a priority in education policy. That is why universities seek to hire native speakers who can provide students with an authentic linguistic and sociocultural environment and correct pronunciation. Universities often invite native speakers not to teach theoretical courses, but to conduct conversation classes, discussions, and improve pronunciation and listening skills. In such cases, a teaching degree is not critically necessary, although the general requirements for teachers still include a bachelor's degree (not necessarily in education) and a TEFL/TESOL certificate confirming knowledge of teaching English as a foreign language. At the same time, Chinese teachers are subject to stricter standards and must have specialized education in the field of pedagogy.

L. Shi's research analyzes the experiences of two foreign academic writing instructors at universities in the PRC, their teaching methods, and how they are perceived by students, colleagues, and administrators. The study revealed conflicting results: one teacher reproduced the traditional «Chinese style» of lectures, while the other applied a process-oriented approach, but both faced criticism from students and colleagues. Students expected a combination of a structured program with greater interactivity, while Chinese professors noted that foreigners do not always understand the specifics of local educational needs [24]. This case shows that the activities of foreign teachers in Chinese educational institutions unfold in the context of managerial sociocultural practices, where there are clear expectations regarding the format of teaching, discipline, and the balance between collective and individual approaches. At the same time, the phenomenon of «othering» appears, when both foreign teachers and local participants in the educational process perceive each other through the prism of stereotypes and cultural differences. This complicates cross-cultural interaction and requires organizational decisions at the university management level – the creation of platforms for the exchange of experience, communication strategies, and the preparation of foreign specialists for the specifics of the Chinese educational environment. Thus, this experience demonstrates that the role of a foreign teacher in the PRC is not limited to the pedagogical function. It is woven into a system of sociocultural and managerial practices, where not only the quality of teaching is decisive, but also the ability to integrate into local educational norms while maintaining intercultural potential.

R. Stanley's monograph reveals the broader sociocultural and managerial context of foreign teachers activities in China. The author describes the phenomenon of so-called «backpacker teachers», who often lack systematic pedagogical training but are massively integrated into the Chinese education system. Their presence shapes students perceptions of the «West» and promotes the development of intercultural contacts, but at the same time creates a number of management problems: from the need to standardize recruitment and training to the need to create mechanisms for adapting foreign teachers to local educational and cultural norms [25]. Thus, the study demonstrates that cross-cultural interaction in the educational space of the PRC is not limited to the learning process. It includes a wider range of managerial and sociocultural practices: regulating the professional training of foreign personnel, aligning methodologies with local expectations, and overcoming stereotypes and mutual «othering» of participants in the educational process.

Chinese labor and education laws clearly stipulate that foreign teachers without relevant education and experience can only teach their native language or the language of the country from which they came. The main reasons for this restriction are: ensuring the quality of teaching – native speakers are considered the most competent in teaching their own language, which simplifies the verification of their qualifications and guarantees high-quality language practice; legal restrictions and licensing – a Z-visa (work visa for teachers) allows the holder to teach only their native language, which helps the government control the quality of teaching and avoid situations where insufficiently qualified foreigners teach subjects that could be taught by Chinese specialists; Competition with local teachers – educational institutions are interested in preserving jobs for Chinese specialists, so subjects not related to languages are mainly taught by local teachers. ease of verifying qualifications – a passport or citizenship makes it easy to determine whether a person is a native speaker, while competence in other disciplines requires more complex verification of diplomas and professional experience.

Thus, China seeks to maintain a balance between inviting foreign teachers for language and sociocultural practice and protecting the local labor market for other disciplines.

In recent years, China has stepped up measures to combat illegal hiring of teachers, forcing schools to focus more on attracting professional educators rather than simply «good-looking white foreigners». The government has stepped up inspections of educational institutions and introduced tougher penalties for violators. Methods for detecting illegal teachers include: surprise police checks (突击检查) at language schools, universities, and private training centers; complaints from parents or colleagues who can report illegal teachers to the authorities; monitoring social media, where teachers can advertise their services without official permission; checking the registration of foreigners in hotels and residential complexes, which can lead to the detection of illegal workers. Possible penalties for teachers: a fine of 5,000 to 50,000 yuan (~700 – 7,000 USD) (if school owners who hire foreign teachers value their staff, they pay such fines themselves); deportation and a ban on entry for 5-10 years or for life; administrative arrest for 5-15 days prior to deportation. Sanctions against educational institutions include fines of up to 100,000 yuan (~14,000 USD); closure of the school or language center; loss of license to hire foreigners. After 2021, inspections have become much stricter, especially after the ban on private tutoring for children. This has forced schools to adhere to stricter rules for hiring teachers.

The government also banned the illegal hiring of teachers, forcing schools to hire more professionals rather than just «good-looking white foreigners». However, discrimination based on nationality and appearance still exists, especially in private schools and training centers. In China, there has long been a stereotype that a «white» teacher is a true native speaker, even if they have no education or experience, or are not a native speaker. This is usually a common problem in small towns, where the general perception of foreigners is based on stereotypes promoted by the Chinese authorities on the closed internet, which is regulated by the Communist Party. Many schools in such towns and villages hire teachers based solely on their appearance, rather than their level of English or diplomas. The situation is now changing, but white teachers still have a better chance of getting a job than dark-skinned teachers or those from non-English-speaking countries. A dark-skinned teacher may be rejected even if they are a native speaker, unlike a Caucasian representative. There is a stereotype that children are afraid of dark-skinned teachers, and parents prefer schools where white educators provide educational services. Often, it is not only skin color that plays a role, but also hair and eye color. In the case of dark shades, the teacher is less popular, which even affects their salary, because enrollment in such a teacher's classes is low, and school owners receive less funding as a result.

The issue of teachers working without pedagogical education, but only on the basis of being native speakers, can be explained in China by several key factors:

1. Demand for native speakers (China is actively integrating into the global economy and culture, so high-quality foreign language learning (especially English) is a priority. Universities strive to hire native speakers so that students can practice the «natural» language with correct pronunciation);
2. Flexibility in requirements for foreign teachers (at the same time, Chinese teachers must comply with stricter standards, including having a teaching degree);
3. Differences in teaching approaches (universities often invite native speakers not to teach theoretical courses, but to conduct conversation classes, discussions, and improve pronunciation and listening skills; for this, a teaching degree is not critically necessary);
4. Government policy on education (the Chinese authorities encourage the recruitment of foreign specialists in the field of education, and special visa programs have been created for this purpose, such as the Z-visa for teachers, which allows native speakers to work at universities on a contract basis).

Therefore, the main reason is the focus on the quality of the linguistic and sociocultural environment for students, rather than just formal pedagogical qualifications.

China strives to maintain a balance between inviting foreign teachers for language practice and protecting the local labor market for other disciplines. Stereotypes about «white» teachers in China and their impact on the labor market can be explained historically. It so happened that in China, a «white» teacher has long been considered a sign of high-quality education, even if the candidate did not have the appropriate education or experience. In China, especially in private language schools and training centers, European appearance has long been more important than qualifications when hiring foreign English teachers. Private language schools often used the European appearance of teachers as a marketing tool, as the parents of Chinese students associated white foreigners with «native English speakers». The marketing factor – language school advertisements often used photos of Caucasian teachers to attract customers (even if they were not actual teachers at the school). For many years, Chinese people have consumed Western content in which native English speakers are predominantly white people. Therefore, in the minds of many parents, a white teacher looks more «authentic» than, for example, a people of color or Asian teacher. Many Chinese schools openly refuse to hire dark-skinned teachers because «customers do not perceive them as true native English speakers». Employers may reject Filipinos, Indians, and Africans, even if they have perfect English skills. Some schools falsify nationality – for example, they may state in advertisements that a teacher from Ukraine is «originally from Britain». Stereotypes about pronunciation and accent – Chinese people believe that native speakers have the «correct» pronunciation, while people from

other countries may speak with a «bad accent». Discrimination based on nationality – schools often gave preference to European teachers, even from non-English-speaking countries, while rejecting specialists from the Philippines, India, or Africa. Usually, such classes with native speakers take the form of games, discussions, and communication, accompanied by elements of entertainment, dancing, and singing in the language being studied.

The attitude of Chinese children, students, and even their parents toward foreign teachers largely depends on the age of the students, the place of study (public school, international school, university, or language center), and personal experience communicating with foreigners. In general, reactions range from great interest and enthusiasm to a certain shyness or aloofness due to cultural differences. For many Chinese children, especially in small towns or rural areas, their first contact with a foreign teacher can be a unique experience. Children often look at the teacher with curiosity and may discuss their appearance, accent, or behavior. If the teacher does not look «Chinese» (for example, has white skin, light hair, or dark skin), children may openly express surprise or even admiration. Many Chinese children are accustomed to a strict education system dominated by rote learning rather than interactive communication. Because of this, some students, even if they understand English well, are afraid to speak because they don't want to make a mistake or «lose face» (丢脸). In classrooms, you can often see children being shy about answering questions or lowering their heads to avoid eye contact. Foreign teachers often use interactive teaching methods: games, songs, videos, role-playing. This contrasts with the traditional Chinese teaching system, which is more focused on memorization and tests. Therefore, children who are used to strict teachers may be confused at first, but eventually become enthusiastic about the new teaching style. In China, personal space and physical contact are perceived differently than in Western countries. For example, children may touch the hands or hair of a foreign teacher, especially if they look «unusual». Young children may openly ask questions about skin color or even try to rub the teacher's skin to make sure it is their real color. Many Chinese teenagers are interested in Western culture, cinema, music, and social media. If a foreign teacher can hold a conversation about popular Western movies, games, or fashion, they will quickly gain popularity among students.

Unlike children, teenagers are more likely to maintain a formal relationship with their teacher. Chinese culture respects teachers, so open jokes or overly friendly behavior may not always be appropriate. However, if the teacher manages to create an atmosphere of trust, students will begin to show more interest in the lessons. Chinese students are often afraid of making mistakes because they believe it could damage their reputation among their peers. They may be reluctant to answer questions if they are not sure they will give the correct answer. Therefore, effective teachers usually create an environment where mistakes are not seen as something bad, but rather as part of the learning process. Some students may believe that native English speakers are always the best teachers, even if not all of them have a teaching background. Those studying other languages (e. g., Spanish, French) may be surprised if their teacher is not from a «traditionally French-speaking» or «Spanish-speaking» country.

University students generally have more experience communicating with foreigners and are less shy in conversation. They are interested not only in the language, but also in what life is like outside China, what traditions exist there, and attitudes toward education and careers. Chinese university students expect foreign teachers to be not just «native speakers» but also professionals in their field. They respect teachers who can provide deeper knowledge and make classes interesting. Even in big cities like Beijing or Shanghai, many students have a good level of grammar but weak spoken English due to lack of practice. Therefore, if the teacher does not know Chinese, communication can be difficult. Some students may invite the teacher to lunch or ask about their personal life (for example, asking if they are married and how much they earn – in China, this is not considered inappropriate). Students are more likely to openly share their thoughts on education, future careers, and the problems of modern China. In general, foreign teachers in China are treated with respect, curiosity, and sometimes even a certain amount of admiration, especially if they can interact effectively with students and make learning more interactive. However, after stricter rules were introduced, the situation began to change. Now, Chinese schools are more focused on a teacher's qualifications rather than just their appearance. At the same time, discrimination based on nationality and appearance is still a problem, especially in private language centers.

The study by B. Nam, Y. Yang and R. Draeger focuses on the characteristics of cross-cultural interaction in Chinese universities. The authors apply P. Bourdieu's concepts (linguistic habitus, cultural capital, symbolic power) to explain the development of Chinese students' linguistic and intercultural competencies. In this process, foreign teachers act as mediators in the formation of intercultural capital, which is of strategic importance for the PRC in the context of globalization. An important aspect is the dominance of English-language ideology in higher education, which poses a challenge for managerial sociocultural practices: universities must balance the prestige of the English language with the preservation of national identity. As the authors note: «One prominent intercultural context is the power nexus between the Anglophone and Sinophone cultural spheres... at the nexus between the dominant Anglophone linguistic ideology and growing decolonial awareness in China» [22]. The presence of foreign teachers in China is not limited to language teaching, but is part of broader sociocultural and management strategies aimed at developing intercultural capital, increasing global student mobility, and reducing cultural distance, while highlighting the tension between English-language educational models and local cultural priorities.

In the context of research on cross-cultural interaction and managerial sociocultural practices in higher education in China, the results of studies by B. Lu, X. Shao, X., L. Ge and J. Wu, which analyze the experience of foreign

teachers and their perceptions of intercultural education, are indicative. The authors emphasize that «culture is neither solid nor unified but fluid and internally heterogeneous with evolving boundaries ... this helps teachers understand classroom interactions and opportunities to facilitate IE (Intercultural education)» [19]. This statement is important for understanding the role of a foreign teacher as an agent of intercultural communication, because in the educational process, they not only convey language knowledge but also create conditions for the formation of a dynamic cultural space. However, the study revealed the limited perception of intercultural education: most teachers identify culture only with national identity or with the «four Fs» (food, festivals, folklore, fashion), which leads to the formalization and simplification of the content of cross-cultural interaction. This correlates with the practice of avoiding controversial topics and striving for «harmonization» of discussions, which limits the development of students' critical thinking and contradicts the goals of intercultural competence. Thus, first, foreign teachers in the PRC operate in the context of managerial sociocultural practices, where an exam-oriented model of education dominates, reducing the potential for cross-cultural interaction. Second, it is thanks to student initiatives that authentic intercultural topics (ecology, global cooperation, educational inequality) appear in discussions, expanding the boundaries of the «official» cultural framework. Thus, even under institutional constraints, the role of a foreign teacher in creating space for cultural dialogue and rethinking stereotypical models of cultural identity can be mediating.

Students cultural capital shapes the dynamics of interaction with teachers, which is important for understanding cross-cultural interaction, especially for foreign teachers in China, and emphasizes the need to adapt management and teaching practices to the local context, taking into account the specific educational expectations, social background, and cultural norms of students. The authoritarian style of interaction characteristic of the Chinese context creates challenges for foreign teachers who seek to implement an emic and reflective approach to teaching. J. Huang points to the need to rethink educational strategies and teacher training programs, which directly correlates with the topic of managerial sociocultural practices in institutions in the PRC [17].

Research by J. Maele and L. Jin shows that intercultural competence has become a key component of higher education in China, especially in the context of learning English and other foreign languages. The PRC's national policy (Ministry of Education, 2000, 2020) provides for the integration of intercultural learning as an educational goal for millions of students and thousands of teachers in more than 2,700 higher education institutions. An important aspect is that foreign teachers in the PRC not only perform a pedagogical role, but also act as mediators between cultural contexts, helping students and staff to critically reflect on stereotypes and approach intercultural situations in a reflective manner. The RICH-Ed (Resources for Interculturality in Chinese Higher Education) project demonstrates how this process is implemented in practice. Five Chinese and three European universities participated in the project, jointly developing training modules for students, teachers, and administrative staff. The main results of the project can be divided into three levels. The first level, the student level, focuses on developing critical thinking and reflective abilities through journals, interviews, and autoethnography; forming an awareness of the «variations of Chinese-ness» and cultural complexity even in a local context. The second level, for teachers, focused on adapting teaching methods to local conditions, integrating Chinese traditions and Anglo-European approaches, working in mixed international teams, and improving critical analysis and stereotype management in the educational process. And third, administrative (staff and managers) – training in the «critical incidents» methodology, which helps to realize one's own cultural identity and better understand the cultures of others, which is directly related to the university's managerial sociocultural practices. The study demonstrates that an emic approach to intercultural learning (through the prism of local cultural practices and interpretations) avoids Western stereotypes about Chinese students. For example, the concept of critical thinking among Chinese students combines universal aspects (intellectual autonomy, evidence-based reasoning, multiple perspectives) and local aspects (yin-yang, Confucian influences). Foreign teachers become agents of integration between local and global approaches: they help students and staff combine Western and Chinese theoretical frameworks, forming «glocal» intercultural competence. During joint training sessions and the development of materials, cultural synergy emerges that goes beyond a simple mixture of cultures and contributes to the creation of a shared «culture of learning» that takes into account the preferences, styles, and context of the participants. At the same time, the authors emphasize that political and ideological constraints remain a challenge for cross-cultural interaction, as the ability to «speak out» may depend on security and context. This places an additional responsibility on foreign teachers to choose teaching methods and model a safe, critically reflective space for students and staff [20].

The current study by Y. Guo, S. Guo, L. Yochim and X. Liu is based on Charles Taylor's concept of the social imaginary [15], which defines shared representations as the basis for norms and practices that shape social coordination. In the context of international education in China, the social imaginary manifests itself through the internationalization of higher education institutions, which often coincides with Western models of education and the dominance of the English language. The authors identified three key aspects of the internationalization of students at China North University (CNU). The first is Westernization. International programs and courses in English are often oriented towards the US, the UK and other developed countries. This creates a normative environment in which foreign teachers become bearers of Western academic standards, and local knowledge and methodologies are degraded in comparison with the «global norm». The second is Englishization (English as a means of legitimization). The English language functions as an instrument of prestige and control, but at the same time complicates students'

access to educational content, emphasizing linguistic inequality in the process of cross-cultural interaction. The third is Elitization (Elite access). Participation in international programs is limited to students with high academic performance or financial resources. This demonstrates social stratification and the need for management strategies that ensure more inclusive access to international opportunities. Thus, foreign teachers in China operate in a complex field between global standards and local sociocultural practices, where cross-cultural interaction is determined both by the norms of Western academic discourse and by the structural limitations of students. Effective management practice in this context requires a critical reflection on the role of English, Western methodology, and social inequality, as well as a search for ways to adapt to local educational traditions [15].

In academic discourse, the involvement of foreign teachers in the PRC is seen as a central link in cross-cultural interaction, while at the same time they become an indicator of the effectiveness of managerial sociocultural practices. Their activities reveal contradictions between globalization trends and the task of preserving national cultural and educational identity. An analysis of contemporary publications shows that foreign teachers in higher education institutions in the PRC perform not only an educational role, but also an intercultural mediation role [16; 23]. Despite the active development of Sino-foreign cooperation since the 1990 s, studies emphasize the lack of a comprehensive system for regulating the work of foreign teachers. Uncertainty in matters of qualification verification, contract terms, and adaptation procedures demonstrates the gap between regulatory documents and actual management practices. In this context, intercultural challenges are particularly pronounced: foreign teachers often face difficulties in adapting both in the professional environment and in everyday communication. The lack of systematic cultural induction programs reduces the effectiveness of their activities and complicates their integration into the educational process [30]. Although Chinese teachers and students consider intercultural experience valuable, the academic workload on students can be excessive, as they have a large amount of work to do [31].

The Chinese system for hiring foreign teachers has changed significantly – now priority is given to qualified teachers rather than simply native speakers. The government is actively combating illegal hiring, forcing schools to meet stricter requirements. Despite the changes, discrimination based on appearance and nationality still exists, although the trend is gradually moving towards a transparent and qualified approach to hiring. The PRC's education system is characterized by flexibility in attracting foreign teachers to teach foreign languages, especially English. One of the key features of this process is the ability for native speakers to teach without mandatory pedagogical education or significant work experience in China, provided that they teach their native language or the language of the country from which they came. This approach is driven by a number of factors, including the priority of a high-quality language environment, legal norms, protection of the domestic labor market, and simplification of licensing procedures for foreign specialists. The main motive for inviting native speakers to teach in Chinese educational institutions is to create an authentic language environment for students. The Chinese government actively encourages the country's integration into the global economy and cultural space, which requires a high level of foreign language proficiency among the population. It is believed that only native speakers can ensure correct pronunciation, natural speech, and cultural context, which are important for effective learning. Accordingly, Chinese universities and schools are eager to recruit foreigners to teach foreign languages, even if they do not have a teaching degree, but are native speakers and have a bachelor's degree in any field, as well as TEFL/TESOL certificates confirming basic knowledge of teaching methodology.

The activities of foreign teachers are regulated at the state level through a system of licensing and issuing Z-visas, which allow them to work legally in educational institutions in the PRC. One of the key conditions for obtaining such a visa is that the candidate must teach exclusively in their native language. This is due to several factors. First, this simplifies the qualification verification procedure: to confirm competence in teaching one's native language, citizenship of the country where that language is the official language is sufficient, which significantly reduces bureaucratic procedures. Second, there is a clear legal restriction that does not allow foreigners without special education and experience to teach subjects that can be taught by local teachers, which is important for protecting the domestic labor market. The Chinese authorities seek to ensure that the teaching of non-linguistic subjects remains in the hands of local specialists with the appropriate qualifications. A separate issue is the competition between local and foreign teachers. Although the PRC is interested in attracting native speakers, the state's overall strategy is aimed at supporting national specialists in the field of education. Teaching a foreign language without teaching experience is an exception justified by the need for native speakers. However, to teach other subjects, foreigners must have specialized education, work experience, and undergo complex accreditation procedures. Thus, restrictions on teaching for native speakers without work experience in China in their native language are explained by a combination of political, economic, and educational factors. The Chinese authorities seek to ensure high-quality language training for the population while maintaining a balance between attracting foreign specialists and protecting the local labor market.

In the context of analyzing cross-cultural interaction and managerial sociocultural practices, we would like to draw attention to the analysis of the impact of guanxi HRM (human resource management based on personal relationships) on the professional well-being of employees in China. The authors explore how the use of such practices in the processes of selection, hiring, adaptation, and evaluation of personnel can have both positive and

negative effects on employees. The key idea is that the psychological security of employees acts as a mediator between guanxi HRM practices and their level of professional well-being. In other words, if employees feel psychologically secure, the impact of personalized management practices can be less traumatic and more constructive. At the same time, the collectivist culture of the team moderates this relationship, either strengthening or weakening the effects of guanxi. Thus, the research results demonstrate the cross-level impact of sociocultural management practices on employee well-being. In the Chinese context, the management of educational or labor processes cannot be understood outside of cultural specifics (guanxi, collectivism, the importance of interpersonal relationships) [27].

The integration of foreign teachers has a direct impact not only on the cultural environment, but also on the global competitiveness of Chinese universities. Their presence is viewed by the state not as «decorative internationalization», but as a strategy for increasing scientific capital and image. Digitalization is becoming a kind of «bridge» for integration: it helps foreigners adapt in the face of cultural and language barriers. Here, a parallel arises with the concepts of guanxi: if they form the «human» level of integration, then digital tools create a «technological» framework for inclusion in research networks. The identified regional and institutional imbalance is very important. This confirms that the integration of international teachers in China is not a homogeneous process: in the «center», strong local practices and network barriers hinder the effectiveness of foreigners, while the «periphery» uses them as an opportunity for a breakthrough (latecomer advantage). The thesis about the risk of human capital «mismatch» correlates with the fact that foreign teachers often face incomplete integration, bureaucratic or cultural restrictions, even if they are formally «integrated» into the university; their real impact depends on how much their experience corresponds to local scientific and cultural practices. The integration of foreign teachers into Chinese universities is not only a cultural but also a structural and economic process, combining sociocultural (network, collectivist, guanxi) and technological (digitalization, international management standards) factors. In this context, their impact is measured not only by the quality of teaching or cultural exchange, but also by the extent to which they become «network nodes» of global science, integrated through both human and digital infrastructures [14].

Conclusions. The PRC's regulatory framework for hiring foreign teachers integrates legal, organizational, and cultural-communicative components that create conditions for their effective work and the development of an intercultural educational environment. The hiring of foreign teachers in China is directly related to issues of cross-cultural interaction. The management of sociocultural activities includes organizing processes for the adaptation of foreigners to the local environment, thereby aiming at cultural integration and overcoming barriers between cultures. Education is one of the most important channels for the dissemination of cultural values. The involvement of foreign teachers involves not only academic but also sociocultural work: participation in cultural events, creation of an inclusive educational environment, and formation of an environment for cultural dialogue. Management of sociocultural activities involves coordinating the work of people from different cultural backgrounds. The structure of foreign teacher recruitment management includes selection, adaptation, motivation, and support of staff in a multicultural environment, which is part of sociocultural management. China actively uses foreign teachers as part of its «soft power» strategy. This means that the recruitment and management of foreign specialists is not only an educational but also a sociocultural tool for shaping the country's image and expanding its cultural influence, which is directly the focus of sociocultural management. In China, educational institutions are not only educational institutions but also active participants in sociocultural development. The hiring of foreign teachers supports this mission by promoting international dialogue and the development of global culture among student communities. Current research outlines three levels of the role of foreign teachers in China: pedagogical (they are carriers of different methodologies and instruments of intercultural learning), managerial (teachers are subject to regulatory policy and the administrative framework of universities), and sociocultural (foreign teachers are symbols of the «West» in the Chinese education system, shaping perceptions of globalization while conforming to local management practices). Thus, the key tasks for foreign teachers in PRC educational institutions are: developing reflective and critical intercultural competence in students and staff; adapting pedagogical and management practices to the local context; ensuring the integration of local and global cultural and educational approaches; creating space for cultural synergy and overcoming stereotypes. In the context of our study, we would like to emphasize that cross-cultural interaction and the managerial sociocultural practices of foreign teachers are an integral part of the effective organization of the educational environment in the PRC. The experience and cultural capital of the foreign teachers involved become not only a pedagogical or scientific resource, but also an element of managerial sociocultural practices that determine personnel policy, the prestige of the institution, and the nature of cross-cultural interaction.

Список використаної літератури:

1. Авшенюк Н. М. Тенденції розвитку транснаціональної вищої освіти у другій половині XX – початку XXI ст.: монографія; за наук. ред. М. П. Лещенко. Київ : Ін-т обдарованої дитини, 2015. 610 с.
2. Ван Я. Менеджмент і реформування у сфері освіти в Китайській Народній Республіці. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2022. Вип. 57, т. 3. С. 300-305.
3. Вдовиченко Є. Інтеграція у світовий науковий простір (на прикладі реформ у Китайській Народній Республіці). *Освітологія*, 2016. №5. С. 88-93.

4. Дем'янова Ю. О., Саркісян Л. Г. Моделі управління в китайських та західних корпораціях. *Вісник студент. наук. т-ва ДонНУ ім. Василя Стуса*. С.198-202. URL: <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/3912/3945> (дата звернення: 22.04.2025).
5. Іванілов О. В. Управління освітою в КНР: історико-ретроспективний аналіз. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6875/%20van%20lov.pdf;jsessionid=B4A7F7A7E9F962DAE0D50FBD6B0CE4BE?sequence=1> (дата звернення: 21.03.2025).
6. Калініна Л. М., Рогова В. Б. Специфіка оцінювання в системі освіти Китаю. С.12-16. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/728618/1/Zbirnyk-Svit-dydaktyky-sayt_%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%2012-16.pdf. (дата звернення: 20.04.2025).
7. Мумладзе В., Мирончук Н. М. Вища педагогічна освіта в Китаї. Модернізація вищої освіти в Україні та за кордоном : зб. наук. пр. / за заг. ред. д. п. н., проф. С. С. Вітвицької, к. п. н., доц. Н. М. Мирончук. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. С. 200-203.
8. Петінова О. Б., Ткаченко К. В. Соціокультурні аспекти розвитку китайського суспільства: традиції та інновації. *Fine Art and Culture Studies*, № 1, 2025. С. 387–398. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-55>.
9. Пироженко Л., Смолінчук Л. Сучасний стан і напрями розвитку вищої освіти в КНР. *Вісник НАУ. Серія: Педагогіка. Психологія*. 2023, 1 (22). С. 70-78.
10. Цицюра К. В. Професійна підготовка майбутніх бакалаврів з бізнесекономіки в університетах Китайської Народної Республіки: дис. ... д-ра філософії за спец. 011 «Освітні, педагогічні науки». ДЗВО «Ун-т менеджменту освіти» НАПН України, Київ, 2023. 287 с.
11. Чу Їн. Транснаціональна вища освіта в Китаї: цільові пріоритети, нормативні та організаційні засади. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2021, № 8 (112). С. 263-268.
12. Cai Y., Braun Střelcová A., Marini G., Huang F. & Xu X. Foreign Academics in China. *International Higher Education*, 2022. (111). P. 29-30. Retrieved from <https://ejournals.bc.edu/index.php/ihe/article/view/15343>.
13. China Law Translate. 2020. (July 21). Measures for the Employment and Management of Foreign Teachers (Draft for Solicitation of Comments). Retrieved from <https://www.chinalawtranslate.com/en/foreign-teacher-rules-draft/?utm>.
14. Fan W, Fang S. Linking International Faculty Integration to International Academic Impact: The Moderating Role of Institutional Digitization Level in Chinese Universities. *Education Sciences*. 2025. 15 (7): 792. <https://doi.org/10.3390/educsci15070792>.
15. Guo Y., Guo S., Yochim L., & Liu X. Internationalization of Chinese Higher Education: Is It Westernization? *Journal of Studies in International Education*, 2021. 26 (4). P. 436-453. doi: <https://doi.org/10.1177/1028315321990745>.
16. Han S. English medium instruction at Sino-foreign cooperative education institutions in China: Is internationalising teaching and learning possible? *Language, Culture and Curriculum*, 2023. 36 (1). P. 83–99. <http://dx.doi.org/10.1080/07908318.2022.2032127>.
17. Huang J., Li M., Wei S., & He Z. The roles of cultural capital in teacher–student interactions in China: A qualitative study of students in higher vocational colleges. *Behavioral Sciences (Basel)*, 2023. 13 (8), 690 p. doi: <https://doi.org/10.3390/bs13080690>.
18. Lin S., Liu, J. & Lyu W. Who is more popular in the faculty recruitment of Chinese elite universities: overseas returnees or domestic graduates? *Humanit Soc Sci Commun*. 2024. 11, 1426. doi: <https://doi.org/10.1057/s41599-024-03818-4>.
19. Lu B., Shao X., Ge L., & Wu J. Challenges and opportunities in implementing intercultural education in higher education: the perceptions and practice of foreign language teachers in a Chinese university. *Language and Intercultural Communication*, 2024. P. 1–17. <https://doi.org/10.1080/14708477.2024.2425972>.
20. Maele J. V., & Jin L. Intercultural teaching and learning in Chinese higher education: integrating practices and perspectives. *Language and Intercultural Communication*, 2022. 22 (5). P. 493–502. doi: <https://doi.org/10.1080/14708477.2022.2131134>.
21. Marini G., Xu X. «The Golden Guests»? International Faculty in Mainland Chinese Universities. *Research Report. October 2021*. Retrieved from https://srhe.ac.uk/wp-content/uploads/2021/10/SRHE-Research-Report_Marini_Xu_Oct-2021_Final.pdf.
22. Nam B. H., Yang Y., & Draeger R. Jr. Intercultural communication between Chinese college students and foreign teachers through the English corner at an elite language university in Shanghai. *International Journal of Intercultural Relations*, 2023. vol. 93, 101776. doi: <https://doi.org/10.1016/j.ijintrel.2023.101776>.
23. Qiping Y., White G. The 'marketisation' of Chinese higher education: a critical assessment. *In People's Republic of China*, 2023. Vol. 1. P. 409–430. Routledge.
24. Shi L. Two Expatriate English Instructors in China: Their Experiences, and Perspectives of Local Students and Teachers. *Canadian Modern Language Review*. 2016. Vol. 73, No. 1. doi: <https://doi.org/10.3138/cmlr.3086>.
25. Stanley P. A critical ethnography of 'Westerners' teaching English in China: Shanghaied in Shanghai. Taylor & Francis. 2013. Retrieved from <http://researchrepository.napier.ac.uk/Output/1556865>.
26. Wenhui L., Maniam M. An Analysis of Policy Implementation for Managing Foreign Educators in Sino-Foreign Collaborative Higher Education Institutions in China. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 2025. 15 (8), P. 1308-1322. doi: <http://dx.doi.org/10.6007/IJARBS/v15-i8/26320>.
27. Xu J., Xie B., & Tang B. Guanxi HRM Practice and Employees' Occupational Well-Being in China: A Multi-Level Psychological Process. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 2020. 17 (7), 2403. <https://doi.org/10.3390/ijerph17072403>.

28. Yansya W. Management and reform in the field of education in the People's Republic of China. *Current issues in the humanities*. 2022. Issue 57, vol. 3, 300-305. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-3-48>.
29. Yin J., Niu H., & Pan Z. Roles of International Teachers in the Internationalization of Chinese Higher Education: *A Comparative Perspective*. *SAGE Open*, 2024. 14 (3). doi: <https://doi.org/10.1177/21582440241268609>.
30. Zhang Y. Student evaluation of Sino-foreign cooperative universities: From the perspective of internationalization of higher education. *Asia Pacific Journal of Education*, 2023. 43 (4), 1107–1124. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/02188791.2021.2008872>.
31. Zhang Y., Mok K. H., Gao X., & Zhang Q. Understanding the Chinese–Foreign cooperation in running schools: from the perspective of loose coupling theory. *Journal of Asian Public Policy*, 2024. P. 1–20. doi: <https://doi.org/10.1080/17516234.2024.2395021>.

References

1. Avsheniuk N. M. Tendentsii rozvytku transnatsionalnoi vyshchoi osvity u druhii polovyni XX – pochatku XXI st.: monohrafiia; za nauk. red. M. P. Leshchenko. Kyiv : Instytut obdarovanoi dytyny, 2015. 610 s.
2. Van Ya. Menedzhment i reformuvannia u sferi osvity v Kytaiskii Narodnii Respublitsi. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 57, tom 3, 2022. S. 300–305.
3. Vdovychenko Ye. Intehratsiia u svitovyi naukovyi prostir (na prykladi reform u Kytaiskii Narodnii Respublitsi). *Osvitohiia*, no. 5, 2016. S. 88–93.
4. Demianova Yu. O., Sarkisian L. H. Modeli upravlinnia v kytaiskyykh ta zakhidnykh korporatsiakh. *Visnyk studentskoho naukovoho tovarystva DonNU imeni Vasylia Stusa*. S. 198–202. URL: <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/3912/3945> (data zvernennia: 22.04.2025).
5. Ivanilov O. V. Upravlinnia osvitoiu v KNR: istoryko-retrospektyvnyi analiz. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6875/%20van%20lov.pdf;jsessionid=B4A7F7A7E9F962DAE0D50FBD6B0CE4BE?sequence=1> (data zvernennia: 21.03.2025).
6. Kalinina L. M., Rohova V. B. Spetsyfika otsiniuvannia v systemi osvity Kytau. S. 12–16. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/728618/1/Zbirnyk-Svit-dydaktyky-sayt_%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%2012-16.pdf (data zvernennia: 20.04.2025).
7. Mumladze V., Myronchuk N. M. Vyshcha pedahohichna osvita v Kytai. *Modernizatsiia vyshchoi osvity v Ukraini ta za kordonom: zbirnyk naukovykh prats / za zah. red. d. p. n., prof. S. S. Vitvytskoi, k. p. n., dots. N. M. Myronchuk*. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU im. I. Franka, 2014. S. 200–203.
8. Petinova O. B., Tkachenko K. V. Sotsiokulturni aspekty rozvytku kytaiskoho suspilstva: tradytsii ta innovatsii. *Fine Art and Culture Studies*, no. 1, 2025. S. 387–398. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-55>.
9. Pyrozhenko L., Smolinchuk L. Suchasnyi stan i napriamy rozvytku vyshchoi osvity v KNR. *Visnyk NAU. Seriia: Pedahohika. Psykholohiia*. 2023, 1 (22). S. 70–78.
10. Tsytsiura K. V. Profesiina pidhotovka maibutnikh bakalavriv z biznesekonomiky v universytetakh Kytaiskoi Narodnoi Respubliki: dys. ... d-ra filosofii za spetsialnistiu 011 «Osvitni, pedahohichni nauky». DZVO «Universytet menedzhmentu osvity» NAPN Ukrainy, Kyiv, 2023. 287 s.
11. Chu Yin. Transnatsionalna vyshcha osvita v Kytai: tsilovi priorytety, normatyvni ta orhanizatsiini zasady. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 2021, no. 8 (112). S. 263–268.
12. Cai Y., Braun Střelcová A., Marini G., Huang F. & Xu X. Foreign Academics in China. *International Higher Education*, 2022. (111). P. 29-30. Retrieved from <https://ejournals.bc.edu/index.php/ihe/article/view/15343>.
13. China Law Translate. 2020. (July 21). Measures for the Employment and Management of Foreign Teachers (Draft for Solicitation of Comments). Retrieved from <https://www.chinalawtranslate.com/en/foreign-teacher-rules-draft/?utm>.
14. Fan W, Fang S. Linking International Faculty Integration to International Academic Impact: The Moderating Role of Institutional Digitization Level in Chinese Universities. *Education Sciences*. 2025. 15 (7): 792. <https://doi.org/10.3390/educsci15070792>.
15. Guo Y., Guo S., Yochim L., & Liu X. Internationalization of Chinese Higher Education: Is It Westernization? *Journal of Studies in International Education*, 2021. 26 (4), 436-453. doi: <https://doi.org/10.1177/1028315321990745>.
16. Han S. English medium instruction at Sino-foreign cooperative education institutions in China: Is internationalising teaching and learning possible? *Language, Culture and Curriculum*, 2023. 36 (1). P. 83–99. <http://dx.doi.org/10.1080/07908318.2022.2032127>.
17. Huang J., Li M., Wei S., & He Z. The roles of cultural capital in teacher–student interactions in China: A qualitative study of students in higher vocational colleges. *Behavioral Sciences (Basel)*, 2023. 13 (8), 690. doi: <https://doi.org/10.3390/bs13080690>.
18. Lin S., Liu J. & Lyu W. Who is more popular in the faculty recruitment of Chinese elite universities: overseas returnees or domestic graduates? *Humanit Soc Sci Commun*. 2024. 11, 1426. doi: <https://doi.org/10.1057/s41599-024-03818-4>.
19. Lu B., Shao X., Ge L., & Wu J. Challenges and opportunities in implementing intercultural education in higher education: the perceptions and practice of foreign language teachers in a Chinese university. *Language and Intercultural Communication*, 2024. 1–17. doi: <https://doi.org/10.1080/14708477.2024.2425972>.
20. Maele J. V., & Jin L. Intercultural teaching and learning in Chinese higher education: integrating practices and

perspectives. *Language and Intercultural Communication*, 2022. 22 (5). P. 493–502. doi: <https://doi.org/10.1080/14708477.2022.2131134>.

21. Marini G., Xu X. «The Golden Guests»? International Faculty in Mainland Chinese Universities. Research Report. October 2021. Retrieved from https://srhe.ac.uk/wp-content/uploads/2021/10/SRHE-Research-Report_Marini_Xu_Oct-2021_Final.pdf.

22. Nam B. H., Yang Y., & Draeger R. Jr. Intercultural communication between Chinese college students and foreign teachers through the English corner at an elite language university in Shanghai. *International Journal of Intercultural Relations*, 2023. vol. 93, 101776. doi: <https://doi.org/10.1016/j.ijintrel.2023.101776>.

23. Qiping Y., White G. The ‘marketisation’ of Chinese higher education: a critical assessment. *In People’s Republic of China*, 2023. Vol. 1. P. 409–430. Routledge.

24. Shi L. Two Expatriate English Instructors in China: Their Experiences, and Perspectives of Local Students and Teachers. *Canadian Modern Language Review*. 2016. Vol. 73, No. 1. doi: <https://doi.org/10.3138/cmlr.3086>.

25. Stanley P. A critical ethnography of ‘Westerners’ teaching English in China: Shanghaied in Shanghai. Taylor & Francis. 2013. Retrieved from <http://researchrepository.napier.ac.uk/Output/1556865>.

26. Wenhui L., Maniam M. An Analysis of Policy Implementation for Managing Foreign Educators in Sino-Foreign Collaborative Higher Education Institutions in China. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 2025. 15 (8), 1308-1322. doi: <http://dx.doi.org/10.6007/IJARBS/v15-i8/26320>.

27. Xu J., Xie B., & Tang B. Guanxi HRM Practice and Employees’ Occupational Well-Being in China: A Multi-Level Psychological Process. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 2020. 17 (7), 2403. <https://doi.org/10.3390/ijerph17072403>.

28. Yansya W. Management and reform in the field of education in the People’s Republic of China. *Current issues in the humanities*. 2022. Issue 57, vol. 3, 300-305. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-3-48>.

29. Yin J., Niu H., & Pan Z. Roles of International Teachers in the Internationalization of Chinese Higher Education: A Comparative Perspective. *SAGE Open*, 2024. 14 (3). doi: <https://doi.org/10.1177/21582440241268609>.

30. Zhang Y. Student evaluation of Sino-foreign cooperative universities: From the perspective of internationalization of higher education. *Asia Pacific Journal of Education*, 2023. 43 (4), 1107–1124. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/02188791.2021.2008872>.

31. Zhang Y., Mok K. H., Gao X., & Zhang Q. Understanding the Chinese–Foreign cooperation in running schools: from the perspective of loose coupling theory. *Journal of Asian Public Policy*, 2024. 1–20. doi: <https://doi.org/10.1080/17516234.2024.2395021>.

УДК: 378.018.43:316.77:316.74(510):005.336.1

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ТА УПРАВЛІНСЬКІ СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ: ІНОЗЕМНІ ВИКЛАДАЧІ В КНР

Управлінські підходи до найму іноземних викладачів у закладах вищої освіти КНР поєднують глобалізаційні тенденції та національні освітні традиції. Актуальність дослідження визначається роллю іноземних викладачів як агентів міжкультурного обміну, що сприяє розвитку інклюзивного освітнього середовища, міжкультурної компетентності та міжнародного іміджу китайської освіти. Мета статті – дослідити соціокультурні та управлінські аспекти діяльності іноземних викладачів у КНР як чинника міжкультурної взаємодії та освітньої інтеграції. Методологічну основу становлять системний, діяльнісний і культурологічний підходи, що дозволяють розглядати найм іноземних викладачів як комплексний соціокультурний і управлінський процес. Використано методи теоретичного аналізу й узагальнення літератури, компаративний аналіз практик кадрового менеджменту, а також соціокультурний аналіз процесів адаптації та міжкультурної комунікації. Емпіричну базу складають власні спостереження й досвід роботи у китайських ЗВО та кейси інтеграції іноземних викладачів, доповнені результатами україно-китайського проекту «Освіта в глобалізованому суспільстві». Результати дослідження показують, що менеджмент найму іноземного персоналу включає підбір, адаптацію та підтримку викладачів у мультикультурному середовищі, сприяє культурній інтеграції та розвитку соціокультурних практик. Іноземні викладачі формують середовище міжкультурного діалогу та підтримують університети як центри соціокультурного розвитку. Найм іноземних викладачів у КНР інтегрує правові, організаційні та культурно-комунікативні складові, створюючи умови для розвитку міжкультурного освітнього середовища. Іноземні викладачі виконують педагогічну, управлінську та соціокультурну функції, сприяють адаптації до глобальних підходів, формують «glocal» освітнє середовище, підтримують культурну інтеграцію та подолання стереотипів. Соціокультурні практики, досвід та культурний капітал виступають важливим ресурсом для підвищення критичного мислення, забезпечують інтеграцію глобальних і локальних підходів, подолання культурних бар’єрів та створення простору культурної синергії і міжнародного діалогу. Практичне значення результатів полягає у застосуванні для удосконалення політики інтернаціоналізації освіти, розробки програм адаптації іноземних викладачів, розвитку соціокультурного менеджменту університетів та посилення ролі освіти як інструменту культурної дипломатії і міжкультурної взаємодії.

Ключові слова: міжкультурна взаємодія, освітня інтеграція, соціокультурні процеси, культурний капітал, інтеркультурна компетентність, національна ідентичність, національні традиції, управлінські соціокультурні практики.

Матеріал надійшов до редакції 18.11.2025
Отримано після доопрацювання 24.12.2025
Прийнято до друку 4.02.2026

НАШІ АВТОРИ:

Берест Павло – доктор філософії з культурології, Навчально-науковий інститут практичної культурології та артменеджменту, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ

Бігасва Ганна – молодший науковий співробітник відділу культурних стратегій, ініціатив і технологій, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ

Бондарчук Віталій – кандидат історичних наук, головний зберігач фондів. Музей історії Національного університету «Острозька академія», Острог

Брайло Ігор – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри дизайну і технологій, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ

Виткалов Сергій – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне

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

Гончарова Олена – доктор культурології, професор, професор кафедри музейного менеджменту, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ

Данилець Олеся – театрознавиця м. Виноградів, Закарпатська область

Дмитренко Марія – магістр дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, Київ

Коваль Лідія – доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри графічного дизайну, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ

Колосніченко Олена – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри моди та стилю, Київський національний університет технологій та дизайну, Київ

Колесник Олена – доктор культурології, доцент кафедри філософії та культурології Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Чернігів

Кравченко Олександр – доктор культурології, професор, професор кафедри філософії, Дніпровський національний університет, ім. Олеся Гончара, Дніпро

Кротова Тетяна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтва і дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, Київ

Москвічова Юлія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного та перформативного мистецтва, Вінницький державний педагогічний університет ім. Михайла Коцюбинського, Вінниця

Погребняк Галина – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ

Поліщук Олена – доктор філософських наук, професор, професор кафедри образотворчого мистецтва та дизайну, Житомирський державний університет імені І. Франка, Житомир

Прокопчук Інна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну, Національний лісотехнічний університет України, Львів

Петінова Оксана – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського», Одеса

Савчук Ігор – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМУ, директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, головний науковий співробітник відділу дослідження просторових і предметних систем ІПСМ НАМ України

Соломонова Ольга – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ

Столяр Марина – доктор філософії, професор кафедри філософії та культурології, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Чернігів

Трегуб Ангеліна – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент, завідувач кафедри дизайну, Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія, Запоріжжя

Тульчинська Софія – викладач кафедри фешн та шоу бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ

Ткаченко Катерина – кандидат філософських наук, викладач кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського», Одеса

Чікарькова Марія – доктор філософських наук, професор, професор кафедри культурології, Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича, Чернівці

Шатрова Марина – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне

Radosław Muszkieta – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, expert of the Ministry of National Education, Poland

Lula Aleksandra – master's student Poznań University of Security Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland

Чжан Хань – доктор філософії, викладач фортепіано та камерного ансамблю Школи музики Цінхайського педагогічного університету (КНР)

OUR AUTHORS:

Berest Pavlo – Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Educational and Scientific Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

Bitaiieva Hanna – Junior Research Fellow, Department of Cultural Strategies, Initiatives, and Technologies, Institute of Contemporary Art Problems, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

Bondarchuk Vitalii – Candidate of Historical Sciences, Chief Registrar of history museum collections of the National University «Ostroh Academy», Ostroh

Braylko Ihor – PhD candidate, Department of Design and Technology, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Vytkalov Serhii – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural and Museum Studies Rivne State Humanitarian University, Rivne

Goncharova Olena – Doctor of Science in Cultural Studies, Professor, Professor of the Museum Management Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

DANILETS Olesya – theater expert, Vynohradiv

Dmytrenko Mariia – Master of Design, Doctor of Study of Art, Professor Kyiv National University of Technology and design, Kyiv

Koval Lidiia – Full Doctor of Technical Sciences, PhD in Art History, Full Professor, Head of the Department of Graphic Design, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv

Kolosnichenko Olena – Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Fashion and Style, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

Kolesnyk Olena – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Professor, T. H. Shevchenko National University «Chernihiv Colehium», Chernihiv

Kravchenko Oleksandr – Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor at the Department of Philosophy, Oles Honchar Dnipro National University, Dnipro

Krotova Tetiana – Doctor of Arts, Professor, Professor Kyiv National University of Technology and design, Kyiv

Moskvichova Yuliia – PhD (Art), Associate Professor Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia

Pogrebniak Galyna – doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv

Polishchuk Olena (Dr.) – Professor of Department of Fine Arts and Design, Zhytomyr Ivan Franko State University, Zhytomyr (Ukraine)

Prokopchuk Inna – PhD of Arts, Associate Professor Department of Design, National Forestry University of Ukraine, Lviv

Petinova Oksana – Doctor of Philosophy, Professor, Department of Philosophy and Sociology Studies and Sociocultural Practices, State Institution ‘South Ukrainian National Pedagogical University named after K. Ushynsky’, Odesa, Ukraine

Savchuk Ihor – Doctor of Arts Studies (Dr. Sc. in Art Studies), Professor Department of Spatial and Object Systems Research, Modern Art Research Institute of the National Academy of Art of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Solomonova Olga – Doctor of Art, Professor, Professor of the Department of History of World Music, National Academy of Music of Ukraine, Kyiv

Stoliar Maryna – Doctor of Philosophy, Professor, T. H. Shevchenko National University «Chernihiv Colehium», Chernihiv

Tregub Angelina – PhD in Social Communications, Full Associate Professor, Head of the Department of Design, Municipal Institution of Higher Education «Khortytsia National Educational and Rehabilitation Academy», Zaporizhzhia

Tulchinska Sofia – a candidate for an educational and scientific degree at the Department of Design and Technologies, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Tkachenko Kateryna – PhD in Philosophy, Lecturer, Department of Philosophy and Sociology Studies and Sociocultural Practices State Institution ‘South Ukrainian National Pedagogical University named after K. Ushynsky’, Odesa

Chikarkova Mary – Doctor of Philosophy, professor, Professor of the Department of philosophy and culturology Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Chernivtsi

Shatrova Maryna – assistant professor, candidate of historical sciences, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Radosław Muszkieta – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, expert of the Ministry of National Education, Poland

Lula Aleksandra – master’s student Poznań University of Security Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland

Zhang Han – PhD in Philosophy, Lecturer at the School of Music, Qinghai Normal University Teaches piano performance and chamber music

ЗМІСТ

ВИТКАЛОВ С., ВИТКАЛОВ В. ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ФРОНТ: РЕКОНФІГУРАЦІЯ ВИЩОЇ ШКОЛИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ	3
РОЗДІЛ І. КРАВЧЕНКО О. КОНЦЕПТУАЛЬНІ СУПЕРЕЧНОСТІ ФОРМУВАННЯ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СТРАТЕГІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНІ : ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	4
РОЗДІЛ ІІ. БЕРЕСТ П. МЕТАНАРАТИВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ	16
РОЗДІЛ ІІІ. СОЛОМОНОВА О. «ЗЛАМАНА ТИША»: УКРАЇНСЬКА ВОЄННА КОЛИСКОВА ЯК ПРОСТІР ЖАНРОВОГО ОНОВЛЕННЯ ТА СОЦІАЛІЗАЦІЇ	26
РОЗДІЛ ІV. ПОГРЕБНЯК Г. ФЕНОМЕН ТЕЛЕБАЧЕННЯ У СУЧАСНІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ	39
РОЗДІЛ V. КОЛОСНІЧЕНКО О., КРОВА Т., ДМИТРЕНКО М. МОДА У ПРОЦЕСАХ КУЛЬТУРНОЇ СОЦІАЛІЗАЦІЇ : ВІЗУАЛЬНІ МОДЕЛІ ЖІНОЧНОСТІ	51
РОЗДІЛ VI. ПОЛІЩУК О. ЕСТЕТИЧНІ ТА ХУДОЖНІ ОСНОВИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ : ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС	65
РОЗДІЛ VII. КОВАЛЬ Л., ТРЕГУБ А. ЦИФРОВА ФОТОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ СТОП-МОУШН ТЕХНОЛОГІЇ	79
РОЗДІЛ VIII. ТУЛЬЧИНСЬКА С. ТИПОЛОГІЯ СУЧАСНОЇ FASHION-ФОТОГРАФІЇ	88
РОЗДІЛ IX. БРАЇЛКО І. ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНИХ ОСНОВ ДИЗАЙНУ ЗАЧІСКИ В УКРАЇНІ В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ	109
РОЗДІЛ X. ПРОКОПЧУК І. ПРИРОДА ЯК МОДЕЛЬ ФОРМОТВОРЕННЯ : ЕВОЛЮЦІЯ БІОМОРФНИХ ПРИНЦИПІВ У МИСТЕЦТВІ, АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ	128
РОЗДІЛ XI. ГОНЧАРОВА О. ТРАНСФОРМАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ЛАВІНІЇ ФОНТАНИ В РАНЬОМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ БОЛОНЬ ТА РИМУ	141
РОЗДІЛ XII. КОЛЕСНИК О., СТОЛЯР М. СМІХОВІ ПРАКТИКИ : ВІД ДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ ДО СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ	171
РОЗДІЛ XIII. ЧІКАРЬКОВА М. СИМУЛЬТАНІЗМ І АКСІОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА : ТРАНСІСТОРИЧНИЙ РАКУРС	182
РОЗДІЛ XIV. БІТАЄВА Г. ПАМ'ЯТЬ НА СТИНАХ: МУРАЛИ ЯК ІНСТРУМЕНТ КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ ТА ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА СВІТОВОМУ КОНТЕКСТАХ	193
РОЗДІЛ XV. БОНДАРЧУК В. ВИЗНАЧНИЙ ВОЛИНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЕЦЬ – СВЯЩЕННИК АПОЛЛОНІЙ СЕНДУЛЬСЬКИЙ	204
РОЗДІЛ XVI. ШАТРОВА М. КНИЖКОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ КІНЦЯ XIX – 20-30-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ : ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ЗРІЗ	239
РОЗДІЛ XVII. МОСКВІЧОВА Ю. ІНСТИТУТИ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ВІННИЧЧИНИ : ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ	251
РОЗДІЛ XVIII. ВИТКАЛОВ С., ВИТКАЛОВ В. МИКОЛА ФЕДОРИШИН ТА РЕВІТАЛІЗАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ РЕГІОНУ	261
РОЗДІЛ XIX. ДАНИЛЕЦЬ О. ТРАНСФОРМАЦІЯ СТРУКТУРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ АНТИЧНОГО ТЕАТРУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ЛЕКСИЦІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ	280
РОЗДІЛ XX. САВЧУК І., ЧЖАН Хань УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ТА ВИКОНАВЧІ АСПЕКТИ	293
РОЗДІЛ XXI. MUSZKIETA R., LULA A. CYBERPRZEMOC I CYBERSTALKING WŚRÓD MŁODZIEŻY W POLSCE	312
РОЗДІЛ XXII. ПЕТІНОВА О., ТКАЧЕНКО К. МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ТА УПРАВЛІНСЬКІ СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ: ІНОЗЕМНІ ВИКЛАДАЧІ В КНР	329

CONTENT

VYTKALOV S., VYTKALOV V. INTELLECTUAL FRONT: RECONFIGURATION OF HIGHER EDUCATION UNDER MARTIAL ARTS.....	3
CHAPTER I	
KRAVCHENKO O. STRATEGIC DISSONANCE OF UKRAINE'S CULTURAL POLICY: BETWEEN SECURITY ESSENTIALISM AND EUROPEAN CONSTRUCTIVISM.....	4
CHAPTER II	
BEREST P. THE METANARRATIVE OF PERSONAL NATIONAL IDENTITY IN THE CONTEXT OF THE DIGITALIZATION OF CONTEMPORARY SOCIOCULTURAL SPACE	16
CHAPTER III	
SOLOMONOVA O. «BROKEN SILENCE»: UKRAINIAN MILITARY LULLABIES AS A SPACE FOR GENRE RENEWAL AND SOCIALIZATION	26
CHAPTER IV	
POGREBNIAK G. THE PHENOMENON OF TELEVISION IN CONTEMPORARY ARTISTIC CULTURE	39
CHAPTER V	
KOLOSNIChENKO O., KROTOVA T., DMYTRENKO M. FASHION IN THE PROCESSES OF CULTURAL SOCIALIZATION : VISUAL MODELS OF FEMININITY	51
CHAPTER VI	
POLISHCHUK O. AESTHETIC AND ARTISTIC FOUNDATIONS OF MODERN DESIGN: THEORETICAL-METHODOLOGICAL AND CULTURAL DISCUSSION	65
CHAPTER VII	
KOVAL L, TREGUB A. DIGITAL PHOTOGRAPHY AS A MEANS OF STOP-MOTION TECHNOLOGY	79
CHAPTER VIII	
TULCHINSKA S. TYPOLOGY OF CONTEMPORARY FASHION PHOTOGRAPHY.....	88
CHAPTER IX	
BRAYLKO I. DYNAMICS OF DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL FOUNDATIONS OF HAIRSTYLE DESIGN IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF WORLD TRENDS	109
CHAPTER X	
PROKOPCHUK I NATURE AS A MODEL OF FORM-MAKING : THE EVOLUTION OF BIOMORPHIC PRINCIPLES IN ART, ARCHITECTURE AND DESIGN	128
CHAPTER XI	
GONCHAROVA O. TRANSFORMATIONS OF ARTISTIC PRACTICES OF LAVINIA FONTANA IN EARLY MODERN CULTURE OF BOLOGNA AND ROME.....	141
CHAPTER XII	
KOLESNYK O., STOLIAR M. LAUGHTER PRACTICES : FROM ANCIENT GREECE TO MODERN UKRAINE	171
CHAPTER XIII	
CHIKARKOVA M. SIMULTANISM AND AXIOLOGICAL DIMENSIONS OF FINE ART: A TRANSISTORICAL PERSPECTIVE.....	182
CHAPTER XIV	
BITAIEVA H. TMEMORY ON THE WALLS : MURALS AS A TOOL FOR COLLECTIVE MEMORY AND IDENTITY IN UKRAINIAN AND GLOBAL CONTEXTS	193
CHAPTER XV	
BONDARCHUK V. A PROMINENT VOLYN LOCAL HISTORIAN – PRIEST APOLLONIY SENDULSKY	204
CHAPTER XVI	
SHATROVA M. BOOK ART OF UKRAINE of the late 19 – 1920-1930 s.: A HISTORIOGRAPHIC OVERVIEW ...	239
CHAPTER XVII	
MOSKVICHOVA Y. CIVIL SOCIETY INSTITUTIONS IN VINNYTSIA REGION : HISTORICAL DYNAMICS AND DEVELOPMENT PROSPECTS	251
CHAPTER XVIII	
VYTKALOV S, VYTKALOV V. MYKOLA FEDORYSHYN AND THE REVITALIZATION OF THE HISTORICAL HERITAGE OF THE REGION.....	261
CHAPTER XIX	
DANIETS O. TRANSFORMATION OF STRUCTURAL ELEMENTS OF ANCIENT THEATRE IN UKRAINIAN THEATRICAL LEXICON OF THE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES.....	280
CHAPTER XX	
SAVCHUK I, ZHANG Han UKRAINIAN CHAMBER-INSTRUMENTAL CULTURE OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY : GENRE-STYLISTIC AND PERFORMANCE ASPECTS.....	293
CHAPTER XXI	
MUSZKIETA R., LULA. A. CYBERPRZEMOC I CYBERSTALKING WŚRÓD MŁODZIEŻY W POLSCE.....	310
CHAPTER XXII	
PETINOVA O., TKACHENKO K. INTERCULTURAL COMMUNICATION AND MANAGERIAL SOCIOCULTURAL PRACTICES : FOREIGN TEACHERS IN THE PRC.....	329

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Виткалов В., Виткалов С., Берест П., Бітаєва Г., Бондарчук В., Браїлко І., Гончарова О., Данилець О., Дмитренко М., Zhang Nan (Китай), Коваль Л., Колосніченко О., Колесник О., Кравченко О., Кротова Т., Lula Aleksandra (Польща), Москвічова Ю., Muszkieta Radosław (Польща), Погребняк Г., Поліщук О., Прокопчук І., Петінова О., Савчук І., Соломонова О., Столяр М., Трегуб А., Тульчинська С., Ткаченко К., Чікарькова М., Шатрова М.

АРХІТЕКТОНІКА СОЦІАЛІЗАЦІЇ : ЛЮДИНА В ЛАНДШАФТІ КУЛЬТУРИ

The author is solely responsible for the accuracy of the translation, facts, quotations, place names, proper names, organizations, companies, institutions, and other data.

No part of this e-book may be reproduced, transmitted, or converted in any format or by any electronic, mechanical, recording, or other means without the written permission of the Eastern European Association of Scientists.

Passed for publication 04.02.2026

The publication examines the causes of changes in the sociocultural situation and cultural policy of modernEast European Association of Scientists sp. z o. o.

ul. JANOWIECKA, nr 17A, lok. 3,
miejsc. WARSZAWA, kod 03-887,
poczta WARSZAWA, kraj POLSKA
tel.: +48780092530

ISBN 978-83-68212-10-5



Recommended for publication by the Academic Council of Rivne State University of the Humanities, Minutes No. 1, dated January 29, 2026.

Layout, Desktop Publishing, and Cover Design – Serhii Vytkaiov

Scientific Editing and Compilation – Volodymyr Vytkaiov and Serhii Vytkaiov

Printing Information: Sent to press:
February 4, 2026. Format: 60 x 84 1/16.
Paper: Offset. Printed sheets: 35.9.
Publisher's signature marks: 40.75.

© Rivne State University of the Humanities
12 S. Bandery St., Rivne, 33028, Ukraine
ISBN 978-83-68212-10-5 (eBook)