

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ



NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
INSTITUTE FOR CULTURAL RESEARCH

*The
Culturology
Ideas*

RESEARCH WORKS' COLLECTION

№29

Kyiv
2026

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

*Культурологічна
думка*

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

№29

Київ
2026

Культурологічна думка: збірник наукових праць. К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2026. № 29. 208 с.

Збірник «Культурологічна думка» є фаховим науковим рецензованим журналом відкритого доступу, у якому публікуються оригінальні наукові статті за результатами досліджень у галузі культурології та мистецтвознавства.

Видання спрямоване на підтримку досліджень з культурології, філософії культури, культурної антропології, мистецтвознавства, історії, соціальних комунікацій з метою вироблення нових парадигм культурного розвитку, аналітичну підтримку культурної політики.

Видання призначене для науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться проблемами гуманітарного знання.

Випуск №29 затверджено до друку Вченою радою ІК НАМ України від 25.06.2026 р., протокол №6

Переатестовано та внесено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») згідно з наказом Міністерства освіти і науки України № 928 від 01.06.2026 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства.

Збірник проіндексовано:



Відповідальна за випуск
Ганна ЧМІЛЬ

Адреса редакції:
6-р Т. Шевченка, 50-52,
Київ, 01032, Україна
www.culturology.academy

З електронною версією збірника можна ознайомитися на сайті www.culturology.academy; на сайті Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського www.nbuv.gov.ua

Свідчення про державну реєстрацію:
серія КВ № 21917-13757ПР
від 21.05.2019 р.

Інститут культурології НАМ України — суб'єкт у сфері друкованих медіа, ідентифікатор медіа: R30-05102 (рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1904, протокол 17 від 30.05.2024).

РЕЦЕНЗЕНТИ ВИПУСКУ:

Корабльова Н. С.

доктор філософських наук, професор

Демчук Р. В.

доктор культурології, професор

Миславський В. Н.

доктор мистецтвознавства, професор

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор:

Євген Причепій

доктор філософських наук, професор, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України).
ORCID: 0000-0002-5363-1004, Google Scholar: [estbp0AAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=estbp0AAAAAJ), Scopus: 57971265900.

Заступниці головного редактора:

Ганна Чміль

академікка Національної академії мистецтв України, докторка філософських наук, професорка, директорка (Інститут культурології Національної академії мистецтв України).
ORCID: 0000-0001-6569-1066, Google Scholar: [7wBg5YsAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=7wBg5YsAAAAAJ), Scopus: 57221463499, WoS: PHA-0393-2026.

Олена Берегова

членкиня-кореспондентка Національної академії мистецтв України, докторка мистецтвознавства, професорка, заступниця директорки з наукової роботи (Інститут культурології Національної академії мистецтв України).
ORCID: 0000-0003-4384-9365, Google Scholar: [vmtmPQEAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=vmtmPQEAAAAAJ), Scopus: 58790942700, WoS: D-3430-2018.

Відповідальна секретар:

Інна Кузнєцова

докторка філософії (Ph.D., філософія), старша наукова співробітниця, доцентка, вчена секретар (Інститут культурології Національної академії мистецтв України).
ORCID: 0000-0002-4292-2092, Google Scholar: [gF3pKqQAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=gF3pKqQAAAAAJ), Scopus: 57221303382, WoS: DBG-5375-2022.

Члени редакційної колегії:

Ольга Бенч

кандидатка мистецтвознавства, професорка (Католицький університет у Ружомберку, Словаччина; Київський столичний університет ім.Б.Грінченка).
ORCID: 0000-0002-3998-3062, Google Scholar: [WL47K4QAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=WL47K4QAAAAAJ), Scopus: 58683725700, WoS: LJK-5189-2024

Ольга Ковалевська

докторка історичних наук, професорка, провідна наукова співробітниця (Національний заповідник «Києво-Печерська лавра»).
ORCID: 0000-0003-4857-3388, Google Scholar: [ZTdUfjoAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=ZTdUfjoAAAAAJ), WoS: GFM-5251-2022.

Світлана Мельник

докторка філософії (Ph.D.), викладачка (Університет штату Індіана, м. Блумінгтон, США).
ORCID: 0000-0001-8375-1720, Scopus: 25029593900, WoS: ITI-2357-2023.

Олена Палько

Докторка філософії, доцентка програми SNF-Prima (кафедра історії Східної Європи, факультет історії, Базельський університет, Швейцарія).
ORCID: 0000-0001-9576-7906, Google Scholar: <https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=ymK4TVUAAAAAJ>, Scopus: 57191221225, WoS: <https://www.webofscience.com/wos/author/record/2104114>.

Річард Парнхутт

інтердисциплінарний ступінь Ph.D. (психологія, музика і фізика), професор, директор Центру систематичного музикознавства (Університет м. Грац, Австрія).
ORCID: 0000-0002-1332-7841, Google Scholar: [k8Fpja0AAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=k8Fpja0AAAAAJ), Scopus: 6602410680, WoS: GBH-2101-2022.

Тетяна Совгира

докторка культурології, доцентка, деканка (Київський національний університет культури і мистецтв).
ORCID: 0000-0002-7023-5361, Google Scholar: [iP_bF6kAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=iP_bF6kAAAAAJ), Scopus: 57224938016, WoS: M-7613-2018.

The Culturology Ideas: research works' collection. Kyiv: Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, 2026. Issue 29. 208 p.

The Culturology Ideas is a professional peer-reviewed free access academic periodical that publishes original scholarly articles presenting results of research in culturology and art studies.

The periodical's mission is to support research in cultural theory, philosophy of culture, cultural anthropology, history and theory of arts, the media and social communication, so as to help developing new paradigms of cultural development and provide analytic support to public cultural policy.

Its target audiences are academics, educators, postgraduate and college students, as well as general public interested in humanities.

Issue №29 was approved for publication by the Academic Council of the Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine on June 25, 2026, protocol №6

Registered in the List of Academic Professional Periodicals of Ukraine (Category B) by Order of Ministry of Education and Science of Ukraine No.928, on 01.06.2026, as a professional academic periodical for disciplines of Cultural Studies and Art Studies

Indexed in:



Editorial board member in charge of the issue:
Hanna Chmil

Mailing address:
50-52 Taras Shevchenko Boulevard,
Kyiv, 01032, Ukraine
www.culturology.academy

Electronic version of the collection is available at www.culturology.academy and on the website of Vernadsky National Library of Ukraine www.nbuv.gov.ua

State Registration Certificate Series KB № 21917-13757IIP of May 21, 2019

Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine — subject in the field of print media, media identifier: R30-05102 (decision of the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting No. 1904, protocol 17 dated 05/30/2024).

ISSUE REVIEWERS:

Nadia Korablova,

Doctor of Philosophical Sciences, professor

Ruslana Demchuk,

Doctor of Cultural Studies, professor

Volodymyr Myslavskyi,

Doctor of Art History, professor

EDITORIAL BOARD:

Editor-in-Chief:

Yevhen Prychepii, Doctor of Philosophical Sciences, professor, leading researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine.
ORCID: 0000-0002-5363-1004, Google Scholar: [estbp0AAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=estbp0AAAAAJ), Scopus: 57971265900.

Deputy Editors-in-Chief:

Hanna Chmil, Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Director of the Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, professor, Doctor of Philosophical Sciences.
ORCID: 0000-0001-6569-1066, Google Scholar: [7wBg5YsAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=7wBg5YsAAAAAJ), Scopus: 57221463499, WoS: PHA-0393-2026.

Olena Berehova (Beregova), Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Art Studies, professor, Deputy Director on Scientific Affairs, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine.
ORCID: 0000-0003-4384-9365, Google Scholar: [vmtmPQEAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=vmtmPQEAAAAAJ), Scopus: 58790942700, WoS: D-3430-2018.

Executive Secretary:

Inna Kuznetsova (Kuznetsova), Ph.D. (Philosophy), senior researcher, associate professor, academic secretary, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine.
ORCID: 0000-0002-4292-2092, Google Scholar: [gF3pKqQAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=gF3pKqQAAAAAJ), Scopus: 57221303382, WoS: DBG-5375-2022.

Members of the Editorial Board:

Olga Bench, Ph.D., professor, Catholic University in Ružomberok, Slovakia; Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine.
ORCID: 0000-0002-3998-3062, Google Scholar: [WL47K4QAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=WL47K4QAAAAAJ), Scopus: 58683725700, WoS: LJK-5189-2024.

Olha Kovalevska, Ph.D., professor, leading researcher, Kyiv-Pechersk Lavra National Reserve, Ukraine.
ORCID: 0000-0003-4857-3388, Google Scholar: [ZTdUfjoAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=ZTdUfjoAAAAAJ), WoS: GFM-5251-2022.

Svitlana Melnyk, Ph.D., lecturer, Indiana University, Bloomington, USA.
ORCID: 0000-0001-8375-1720, Scopus: 25029593900, WoS: ITI-2357-2023.

Olena Palko, Ph.D, associate professor, SNF-Prima Program Department of Eastern European History, Faculty of History, University of Basel Switzerland ORCID: 0000-0001-9576-7906, Google Scholar: <https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=ymK4TVUAAAAAJ>, Scopus: 57191221225, WoS: <https://www.webofscience.com/wos/author/record/2104114>

Richard Parncutt, interdisciplinary Ph.D. in psychology, music and physics (UNE), professor, Director of the Centre for Systematic Musicology, University of Graz, Austria.
ORCID: 0000-0002-1332-7841, Google Scholar: [k8Fpja0AAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=k8Fpja0AAAAAJ), Scopus: 6602410680, WoS: GBH-2101-2022.

Tetiana Sovhyra, Doctor of Cultural Studies, associate professor, Faculty Dean at Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine.
ORCID: 0000-0002-7023-5361, Google Scholar: [iP_bF6kAAAAAJ](https://scholar.google.com/citations?hl=uk&user=iP_bF6kAAAAAJ), Scopus: 57224938016, WoS: M-7613-2018.

ЗМІСТ CONTENTS

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ THEORY AND HISTORY OF CULTURE

Онисьченко Олена Ігорівна

Феномен творчої особистості в сучасному культурологічному дискурсі: зміна парадигми (на матеріалі проекту Себастьяна Смі «Мистецтво суперництва»)

Olena Onishchenko. The phenomenon of the creative personality in contemporary cultural studies discourse: a paradigm shift (based on Sebastian Smee's project "The Art of Rivalry") 8

Ihor Pecheranskyi

Aesthetic paradigms of interactivity and immersion in digital audiovisual art of the metamodern era

Печеранський Ігор Петрович. Естетичні парадигми інтерактивності та іммерсії в цифровому аудіовізуальному мистецтві епохи метамодерну 18

Сапелкін Юрій Володимирович

Віденський модерн: проблема «критики мови»

Yuri Sapelkin. Viennese modernism: the problem of "language criticism" 30

СВІТОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ WORLD CULTURE AND INTERNATIONAL RELATIONS

Maria Danchenko

French cultural narratives in the oeuvre of Anton Ulrich of Brunswick

Данченко Марія Леонідівна. Французькі культурні наративи у творчості Антона Ульріха, герцога Брауншвейзького 41

Костюк Ірина Володимирівна

Еволюція образу гвоздики у візуальній культурі: від сакрального символу

до соціально-політичного знаку

Iryna Kostiuk. The evolution of the carnation image in visual culture: from a sacred symbol to a socio-political sign 53

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА UKRAINIAN CULTURE

Санін Олесь Геннадійович

Мистецтво під час війни. Спроба осмислення своєї роботи практикуючим митцем на основі польових досліджень

Oles Sanin. Art during wartime: an attempt by a practicing artist to reflect on their work based on field research 72

Богущий Артем Олегович

Феноменологія українських героїв: і мертвих, і живих, і ненароджених

Artem Bohutskyi. The phenomenology of Ukrainian heroes: the dead, the alive, and the unborn 85

Демещенко Віолета Валеріївна

Українське документальне кіно періоду радянщини: заборонені фільми

Violeta Demeshchenko. Ukrainian documentary cinema of the Soviet period: banned films 96

МУЗЕЄЗНАВСТВО ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО
MUSEOLOGY AND PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE

Причепий Євген Миколайович

Структурний метод у дослідженні семантики орнаментів Трипілля-Кукутені

Yevhen Prychepii. Structural method in the study of the semantics of Trypillia–Cucuteni ornaments 105

Оляніна Світлана Валеріївна

Вербальна складова в семантиці українського іконостаса: формування традиції

Svitlana Olianina. The verbal component in the semantics of the Ukrainian iconostasis:

the formation of a tradition 124

Царенко Сергій Олександрович

Напрями образотворення з дизайну самобутнього простору за обраними світовими й українськими шедеврами

Serhii Tsarenko. Directions of image creation in the design of an original space based on selected world

and Ukrainian masterpieces 139

Пустомітенко Олексій Олексійович

Композиція фільмів Юрія Іллєнка в контексті української операторської школи

Oleksii Pustomitenko Composition of Yuriy Illienko's films in the context of the Ukrainian cinematography school 153

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ
APPLIED CULTURAL STUDIES AND CULTURAL PRACTICES

Олійник Олександра Сергіївна

Культурне підприємництво як концептуальна модель: обґрунтування і визначення

Oleksandra Oliiuk. Cultural entrepreneurship as a conceptual model: rationale and definition 162

Буценко Олександр Алімович

У напрямі культурних прав: від дискурсу до практики — міжнародний досвід

Oleksandr Butsenko. Towards the cultural rights: from discourse to practice — international experience 172

Бондарець Надія Леонідівна, Носенко Олексій Васильович

Звуковий образ у сучасному музичному мистецтві

Nadiia Bondarets, Oleksii Nosenko. The sonic image in contemporary musical art 183

Грінюк Тетяна Леонідівна

Вірші та байки як інструмент розвитку та розширення ігрового акторського діапазону: крокуємо разом від серйозного до смішного та навпаки

Tetiana Hrinik. Poems and fables as tools for developing and expanding acting range:

stepping together from the serious to the comic and vice versa 193

НАУКОВІ ФОРУМИ

Чміль Ганна Павлівна

Оригінальна гіпотеза про семантику трипільських орнаментів: рецензія на монографію

Євгена Причепія «Богиня-Місяць в орнаментах кераміки Кукутені-Трипілля:

Вступ до семантики трипільських орнаментів»

Hanna Chmil. An original hypothesis on the semantics of Trypillian ornaments: a review of Yevhen Prychepii's monograph "The Moon Goddess in the ornaments of Cucuteni–Trypillia Pottery: An introduction

to the semantics of Trypillian ornaments" 201

**ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ
В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ:
ЗМІНА ПАРАДИГМИ
(на матеріалі проєкту Себастьяна Смі
«Мистецтво суперництва»)**

Онiщенко

Олена Ігорівна

докторка філософських наук,
професорка, старша наукова
співробітниця, Інститут
культурології Національної академії
мистецтв України; завідувачка
кафедри гуманітарних дисциплін,
Київський національний
університет театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
м. Київ
o_lena_lara@ukr.net

Olena Onishchenko

Doctor of Philosophical Sciences,
professor, senior researcher, Institute
for Cultural Research of the National
Academy of Arts of Ukraine;
Head of the Department
of Humanities,
I. K. Karpenko-Kary National
University of Theatre, Cinema and
Television, Kyiv
o_lena_lara@ukr.net

Анотація. У статті аналізується культурологічний проєкт С. Смі, який спрямований на розширення стратегій дослідження феномену творчої особистості шляхом акцентуації концепту «мистецтво суперництва», що конкретизується на прикладі двох видатних репрезентантів авангардного руху А. Матісс — П. Пікассо. Іntenція розвідки спонукає звернення до трьох похідних питань: феномена тандему, стимулів художньої творчості та явища художньої спадкоємності, що активізує і розширює механізми відпрацювання теоретичного підмурівку проблеми «мистецтво суперництва».

Перша — феномен тандемної творчості в статті розглядається у форматі «анти-тандему» і «тандему», персоналізуючись двома парами: А. Матісс — П. Пікассо («анти-тандем») і Г. та Л. Стайн («тандем»). Остання — у проєкті С. Смі позиціонується як морально-психологічний і естетичний провокатор, що виконав складну й визначну функцію у житті та творчості обох живописців.

Друга теоретична проблема в концептуальній логіці аналізу «мистецтва суперництва» пов'язана зі стимулами художньої творчості. У статті підкреслюється, що величезний емпіричний масив фактів, який презентовано в розвідці С. Смі, спонукає розширення інструментарію їхнього відпрацювання і, конкретизуючись на прикладі рефлексії потворного у творчості А. Матісс — П. Пікассо, актуалізує аналіз процесуального руху: потворне — стимул творчості — мистецтво суперництва.

Третя похідна проблеми цієї розвідки — артикуляція одного із засадничих чинників творчого процесу — художньої спадкоємності, що традиційно була предметом естетичного аналізу, проте в контексті «мистецтва суперництва» А. Матісс — П. Пікассо активізує дослідницькі стратегії у вимірах етичного і психологічного.

Ключові слова: мистецтво суперництва, тандемна творчість, стимули, потворне, художня спадкоємність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Позачасовий характер проблем художньої творчості взагалі та творчої особистості зокрема не потребують обґрунтування актуальності, проте спонукають артикулювати факт парадиг-

мальних змін, які простежуються на рівні визначення сучасних стратегій їхнього дослідження. Адже принципові соціокультурні зрушення, складні трансформаційні процеси зумовлені цифровізацією, віртуальною реальністю, штучним інтелектом тощо дедалі більше стимулюють до використання нового інструментарію, що, зважаючи на «теоретико-методологічний плюралізм» сьогодення, відкриває неабиякі можливості для осмислення феномену *«творчої особистості в мистецтві в добу його технічної відтворюваності»*. Це природно визначає нові дискурси, які спричиняють аксіологічні трансформації і на понятійно-категоріальному, і концептуальному рівнях стратегем художньої творчості.

Наразі зазначимо, що останнім часом «оновлення» ракурсу осмислення цього явища значною мірою було спрямоване в бік модернізації «простору рефлексії» (М. Дюшан), спонукало комунікацію між «зацікавленим суб'єктом/зацікавленими суб'єктами» (Н. Бурріо) та «естетичним фактом» (І. Тен), який є продуктом реалізації митця, його чуттєвої культури, що, своєю чергою, актуалізувало розмисли стосовно «ефекту естетизису» (М. Маффесолі) — явища колективної чуттєвості, яке уможлиблює зв'язок на етичному рівні (О. Шинкаренко) (2018).

Відтак сучасні стратегії дослідження особистості митця формують потужний теоретичний простір, стимулюючи до запровадження оригінальних «технологій» його аналізу.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Останнім часом спостерігаємо виокремлення нового ракурсу в осмисленні феномену творчої особистості, що потребує артикулювати певні моменти, які пов'язані з інструментарієм культурологічного дискурсу, зокрема міждисциплінарним підходом, потенціалом теоретико-практичного паритету та біографічним методом. Щодо останнього — його реалізація в процесі осмислення постаті митця перейшла в простір «поглибленого біографізму», опертям на «буденне, занадто буденне», що є доволі закономірним, зважаючи на наслідки «антропологічного повороту» в сучасній культурі. Адже так само, як і «візуальний», «лінгвістичний», «ремісничий», «афективний», «перформативний» тощо, «антропологічний поворот» стає своєрідним «барометром» процесів, що розгортаються в теорії і практиці культуротворчого

сьогодення. Це призводить до парадигмальних змін на концептуальному рівні, визначаючи новий спектр у дослідженні явища художньої творчості та персоналії митця.

У цьому зв'язку артикулюємо на розвідці, що показово відображає означені тенденції, а саме на культурологічному проєкті британської мистецтвознавиці й арткураторки Кеті Гессел «Історія мистецтва без чоловіків» (2022) (Гассел, 2024), метою якого була акцентуація гендерного чинника художньої творчості. Спираючись на засади теоретико-практичного паритету, авторка реалізувала свою дослідницьку стратегію шляхом використання персоналізованого підходу та біографічного методу, які значно раніше були застосовані в монографії Лорас Скіфано «Вісконті: оголене життя» (1990) (Schifano, 1990), що її варто вважати показовим прикладом «поглибленого біографізму», який «спрацював» на створення Міфу видатного італійського режисера.

Окрім опертя на персоналізацію та біографізм, дослідниці активно застосовують міждисциплінарний підхід, а відтак — їхні формально мистецтвознавчі праці демонструють безпосередній чи опосередкований вихід у площину етики, естетики, психології, що дає підстави характеризувати їх як культурологічні проєкти.

Обрані орієнтири актуалізували низку принципів моментів, дозволяючи авторкам під несподіваним ракурсом розглянути комплекс «класичних» проблем, пов'язаних з природою творчої особистості — феномени уяви, фантазії, натхнення, художнє мислення, стимули творчості, віковий чинник, проблему «відповідальності митця» (Ж. Марітен) тощо, які сприяли дослідженню специфіки художньої реалізації фігурантів цих досліджень.

Показовою особливістю розвідок Л. Скіфано і К. Гассел є величезний емпіричний масив, що часто-густо видається надмірно гіпертрофованим, проте виконує важливу функцію і, стаючи підмурівком для концептуалізації матеріалу, демонструє ще одну показову особливість цих праць — їхню очевидну есеїстичну спрямованість. З одного боку — такий орієнтир дає підстави відзначити факт «дослідницької» спадкоємності, що відсилає до великого досвіду М. Монтеня, Ф. Бекона, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Камю, Г. Арендт, а з другого — дозволяє поміркувати з приводу «кому-

нікаційного повороту», який активізує специфіка есеїстики, долучаючи до інтенцій сучасних науковців якомога більше «зацікавлених суб'єктів». У цьому ж напрямі рухався і австралійський арткритик, культуролог, лауреат Пулітцерівської премії Себастьян Смі, що зумовило появу його розвідки «Мистецтво суперництва».

Її аналіз спричинив апелювання до низки концепцій українських дослідників, які активізували теоретичний інструментарій інтенції «мистецтво суперництва». Наразі виокремимо напрацювання щодо біографічного підходу в історико-філософському пізнанні В. Менжуліна (2010), специфіки художнього мислення О. Поліщук (2007), стратегій провокування чуттєвості Т. Кривошеї (2013), персоналізації в елітарній літературі Н. Жукової (Жукова, 2016).

Мета статті. Введення в концептуальний простір української культурології проєкту С. Смі «Мистецтво суперництва», який сприятиме розширенню технологій аналізу феномену творчої особистості та акцентуації на нових ракурсах у висвітленні його класичних проблем.

Виклад основного матеріалу. Праці Л. Скіфано і К. Гессел опинилися в просторі нашої уваги раніше культурологічного проєкту Себастьяна Смі «Мистецтво суперництва» (2020) і своєрідним чином «підготували ґрунт» до сприйняття нових ракурсів осмислення персоналії митця. Уже сама назва цієї розвідки дає підстави говорити про вочевидь новаторський підхід її автора, що багато в чому уможливорює потенціал «міждисциплінарного перехрестя» — культурологія, естетика, етика, психологія.

Водночас за першого наближення концепт С.Смі відсилає до одного з ключових положень біографічного методу Ш. О. Сент-Бева, а саме — необхідності ретельного «вивчення ворогів і недоброзичливців таланту» (Оніщенко, 2011, с.81). Застосування такого підходу відкриває неабиякі дослідницькі можливості, у чому ми переконалися, розглядаючи, зокрема, питання «письменники-вороги» на прикладі антагонізму Т. Манн — Б. Брехт (Оніщенко, 2011, с. 82–84). Проте наразі йшлося не про «мистецтво суперництва», а про «суперництво в мистецтві», що принциповим чином зміщувало акценти, спричинивши концептуальний зсув зі сфери естетичного в площину морально-психологічного. Натомість культурологічний проєкт С. Смі

базується, ще раз наголосимо, саме на паритеті естетичного, етичного й психологічного, що і відображає його назва, яка в повному форматі така: «Мистецтво суперництва. Чотири історії про дружбу, зраду і подвиги в мистецтві».

Як зазначає на рівні вступу С. Смі, його

«книжка про роль дружби й суперництва у становленні вісьмох художників, кожен із яких належить до числа найвизначніших модерних митців. Чотири розділи розкривають історії стосунків між чотирма знаменитими парами...» (Смі, 2020, с.13):

Л. Фройд — Ф. Бекон; Е. Мане — Е. Дега; А. Матісс — П. Пікассо; Дж. Поллок — В. де Кунінг. Фігурантів свого проєкту С. Смі позиціонує як «знамениті пари» і вже на цьому, сказати б, презентаційному рівні виникає перша «теоретична провокація», що спонукає до розмислів. Мовиться про феномен тандемної творчості.

Означене питання принаймні двічі ставало предметом нашого аналізу в статтях — ««Тандем» як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини XIX століття» (2022) та «Стратегії дослідження тандему/тандемної творчості: у пошуку втрачених ідей» (2025). Остання була інспірована дисертаційною роботою «Тандемна творчість у художній культурі другої половини XX — початку XXI століть» (2025) у форматі теоретичної комунікації: здобувач (Г. Сирбу) — опонент (О. Оніщенко). Це власне і спричинило «концептуальний наголос» на «пошуку втрачених ідей» щодо потенціалу тандемної творчості, адже

«естетичне явище мистецької тандемності в сучасних культурних практиках не вичерпується наявними науковими рефлексіями та аналітичними напрацюваннями через багатоярусну організаційну складність та амбівалентно-полярну природу політворчості» (Сирбу, 2025, с.19).

Означена інтенція і особливо артикуляція на «амбівалентно-полярній природі політворчості» стимулює розмисли щодо «мистецтва суперництва», про яке йдеться в проєкті С. Смі, адже автор фактично тлумачить його як латентну форму творчого партнерства, коли складні часто-густо

провокаційні комунікації врешті-решт уможлилювали визначні художні прориви. Відтак аналіз тандему/тандемної творчості актуалізує контр-аверсійну ситуацію, яка водночас демонструє несподівану теоретичну перспективу формату «анти-тандему», творчі можливості якого спроможні дістати несподіваного розвитку. Це показовим чином демонструють усі персоналії, котрі фігурують у проєкті С. Смі. Однак, зважаючи на регламентацію обсягу статті, ми зосередимося на парі/анти-тандемі А. Матісс — П. Пікассо, яких можна вважати своєрідними медіаторами між експериментаторами XIX століття Е. Мане — Е. Дега та експериментаторами XX–XXI століття Л. Фройд — Ф. Бекон та Дж. Поллок — В. де Кунінг.

З цього приводу зазначимо, що багатоаспектний і багатопаровий емпіричний матеріал, з яким працює С. Смі, стає подразником для виходу в різні «концептуальні контексти». Зокрема, розглядаючи пару/анти-тандем А. Матісс — П. Пікассо, дослідник особливо виокремлює ще одну показову пару, а зрештою — і своєрідний тандем — Гертруду і Лео Стайн, котрі своїми

«колекційними пріоритетами» «по суті...попрощалися з XIX століттям. І пірнувши в століття XX, за провідника вибрали собі Матісса» (Смі, 2020, с.156).

Цей вибір вочевидь виявився доленосним і став тим «провокаційним камертоном», що постійно мав місце в стосунках А. Матісса і П. Пікассо.

Варто зауважити, що С. Смі «спрямовує» потенціал біографізму не тільки безпосередньо на цих митців-суперників, а й на тих персоналій, які виконують важливу стратегічну функцію в їхніх стосунках. Наразі ними, ясна річ, є сестра та брат Стайн, котрих автор проєкту позиціонує і як морально-психологічних, і як естетичних провокаторів, котрі без перебільшення відіграли складну, але визначну роль у житті та творчості обох живописців.

Досить детально описуючи стосунки між цими двома парами/ тандемами/анти-тандемами, застосовуючи біографічний метод у форматі «буденного, занадто буденного», С. Смі послідовно артикулює, що і Гертруда, і Лео постійно

«пильнували, чи не зблисне раптом напруга

між художниками. (Брата й сестру надихала ідея суперництва, яке цвіло й процвітало в їхніх власних взаєминах)» (Смі, 2020, с.165).

Відтак «активізація суперництва» в концептуальній логіці цього дослідження «провокує» другу теоретичну проблему нашої розвідки — стимул художньої творчості, що може спричинити нові аналітичні напрацювання.

Означене питання в дослідницькому просторі є якщо не «*tabula rasa*», то таким, що перебуває на маргінесах естетичного, психологічного, етичного, а отже — і культурологічного дискурсу художньої творчості. Безперечно, звернення до проблеми стимулів відбувалося переважно в опосередкованому форматі, розчиняючись у загальнотеоретичному контексті, що, наприклад, демонструє психоаналітична модель художньої творчості.

Наразі видається показовим, що, аналізуючи природу художнього мислення, О. Поліщук акцентує на факті ототожнення таких понять, як стимул і мотив, що спонукають творчу особистість до діяльності «внаслідок наявного естетичного досвіду чи вроджених естетичних задатків (здібностей)» (Поліщук, 2007, с.149). Емпіричний матеріал розвідки С. Смі містить величезний масив фактів, які так само можуть тлумачитися і як мотив, і як стимули. Проте автор позиціонує їх саме як стимули А. Матісса та П. Пікассо і, зокрема, зосереджується на рефлексії потворного в їхній творчості. Як відомо, естетична категорія потворного ставала потужним стимулюючим началом у художніх пошуках митців від доби Античності до сьогодення, розкриваючи свій потенціал у сучасних мистецьких практиках (явище треш-арту тощо).

Дискурс потворного, що актуалізує залучення його певних сегментів у площину аналізу стимулів художньої творчості, ставав предметом наших розвідок, зокрема, у статті «Естетика потворного в концептуальному просторі європейської гуманістики: «реабілітація» Карла Розенкранца» (Онщенко, 2017b) і був спрямований на дослідницький інструментарій, який уможливив теоретичний прорив філософа, що ставав підмурівком аналізу стратегій його реалізацій у різних культурних дискурсах і практичних пошуках. Як результат, наприклад, «одержимість потворним» ми розглядали в контексті самоаналізу братів Гонкур, який був показово презентований у форматі їхнього відомого

«Щоденника». У своєрідний спосіб письменники обстоювали думку щодо потворного як вияву інтелектуального начала, шляхом артикуляції його антиномічності прекрасному:

«Є багато визначень прекрасного в мистецтві. Що ж це? ... Прекрасне є те, що...коханка і...покоївка інстинктивно вважають потворним» (Оніщенко, 2017а, с. 87).

Наразі завважимо, що й для А. Матісса, і для П. Пікассо принципове значення мав зв'язок потворного з творчо-виражальним началом, на чому особливо наголошує С. Смі. Артикуючи місце потворного/спотвореного у творчості А. Матісса, автор «Мистецтва суперництва» апелює до творчої комунікації живописця з поетом і арт-критиком М. Гольбером, котрий консультував Матісса щодо есе, присвяченого феномену потворного:

«У мистецтві, — стверджував Гольбер, — спотворення є основою всякого вираження. *Що глибшою стає особистість, то ясніше проявляється спотворення* (виділено мною — О.О.)» (Смі, 2020, с.177).

Цей концепт Матісс приймає беззастережно, оскільки йому

«сподобався приємний парадокс...спотворення призводить до більшої «ясності», яка дістає практичної реалізації у «другій версії «Молодого моряка», що її Лео Стайн показовим чином охарактеризував як «першу спробу на-вмисних спотворень»» (Смі, 2020, с.177).

«Творчий поворот» А. Матісса до потворного/спотвореного став неабияким подразником і для П. Пікассо. І хоча С. Смі вважає, що він «заінтригував» іспанця, нам видається за можливе говорити, що він спровокував його і, виконавши функцію потужного стимулятора, остаточно «розкрутив спіраль» мистецтва суперництва між ними, дозволяючи простежити своєрідну логіку процесуального руху: *потворне — стимул творчості — мистецтво суперництва*.

Реалізація «потворного» П. Пікассо формально ґрунтувалася на відмінних від А. Матісса чинниках. Іспанського живописця не цікавили «кольорові

провокації» його французького колеги. Натомість

«йому були більше до вподоби пластичні деформації, пов'язані з тривимірним сприйняттям... Пікассо намалював двох оголених, немовби надутих повітрям жінок.... Їхні ноги короткі й товсті, груди прямокутні, а обличчя — складені з багатьох граней, примітивні. Ця робота була химерніша і, хай як не дивно, привабливіша за все, що досі створив Пікассо» (Смі, 2020, с.178).

Відтак «потворне, занадто потворне» було для нього неабияким поштовхом для естетико-морального/морально-естетичного провокування, яке виявлялося на різних рівнях і актуалізувало розмисли з приводу, так би мовити, зворотного боку «мистецтва суперництва», що в латентному форматі теж присутній у розвідці С. Смі.

Як ми вже підкреслювали, на рівні вступу автор репрезентує думку про дружбу та суперництво саме в такій послідовності й доволі чітко проводить її в різних контекстах своєї праці. Ще раз наголосимо, що історія мистецтва різних історичних періодів зазвичай демонструє факт трансформації дружніх стосунків у протистояння, яке зумовлено складною природою творчої особистості, що водночас може стати стимулом до творчості.

Однак іноді стимулююче начало активізують саме дружні стосунки, що передбачає урахування питання середовища, на значенні якого також артикулював Ш.-О. Сент-Бев. Зрозуміло, що комунікація відбувається не тільки з «колегами по цеху», а й творчими особистостями, котрі реалізують себе в інших видах мистецтва. Імовірно, саме ця обставина — відсутність конкуренції, а отже — суперництва й уможлиблює дружбу, а відтак — безпосередню чи опосередковану співтворчість. Серед показових прикладів наразі виокремимо персоналії Е. Золя — П. Сезана, специфіку дружньо-творчих/творчо-дружніх стосунків, які, сказати б, унаслідували А. Матісс — М. Гольбер та розвинули Г. Аполінер — П. Пікассо.

Як відомо, остання пара мала спільні погляди на різні проблеми життя і творчості, рушійною силою сприйняття яких багато в чому виявився саме феномен потворного та його похідні. У своїй розвідці С. Смі наголошує на двох важливих стимулах П. Пікассо, що зрештою і уможливили

створення його славнозвісних «Авіньйонських дівць».

Перший — умовно кваліфікуємо як «зовнішньо-творчий», що його спричинив порнографічний твір Г. Аполінера «Одинадцять тисяч різок», рукопис якого живописець

«отримав від самого поета. То була історія про садистські шаленства, некрофілію, гомосексуальні зв'язки та оргію в борделі. Пікассо прочитав і високо оцінив цей роман» (Смі, 2020, с.179).

Однак був і другий стимул, що спонукав художника і котрий так само умовно визначимо як «особисто-фізіологічний»:

«...звісно, він мав багато інших джерел натхнення, зокрема власний досвід розваг у борделях... Пікассо вважав, що секс, смерть і творча продуктивність неминуче пов'язані» (Смі, 2020, с.179).

Імовірно, картина «Авіньйонські дівці» є одним з найпоказовіших прикладів «самоактуалізації» та «самореалізації» (А. Маслоу) іспанського живописця, котрий найбільш щиро та відверто виразив себе в ній, усвідомлюючи водночас, що йде на пряму провокацію на всіх рівнях — естетичному, психологічному, моральному, адже «картина, яку він намалював, усім здавалася божевільною чи потворною» (Смі, 2020, с.192).

Водночас, розглядаючи «провокаційні стимули» творчості П. Пікассо, С. Смі в доволі несподіваний спосіб трансформує їх у площину його суперництва з А. Матіссом. Як результат, аналізуючи «Авіньйонських дівць», дослідник робить вкрай важливий акцент:

«На картині показано вуаєризм у борделі, тому бажання явно стосувалося його почуттів до дівчат і жінок. *А ще — суперницького захоплення своїм найсильнішим сучасником Матіссом, яке теж стало вуаєристським: Пікассо хотів бачити, що робить Матісс, і водночас приховати від Матісса цю свою потребу, перетворивши її на щось невпізнане. Створення картини стало постановкою цієї прихованої драми* (виділено мною — О.О.)» (Смі, 2020, с.179).

Взагалі концепт С. Смі актуалізує розмисли в різних теоретичних площинах, проте зосередимося на ключовому для цього проєкту питанні суперництва, що наразі спонукає в іншому ракурсі торкнутися третьої похідної проблеми нашої статті — одного із засадничих чинників творчого процесу — художньої спадкоємності.

Зазвичай у класичній тріаді руху *традиція — спадкоємність — новаторство* остання ланка стає своєрідною домінантою під час аналізу феномену творчої особистості рівня А. Матісса та П. Пікассо. С. Смі жодним чином не порушує цей «дослідницький канон», а ідея суперництва дозволяє ще більше загострити значення їхнього новаторського прориву. Проте дослідник, сказати б, у паритетному форматі розглядає роль спадкоємності, що у «випадку» А. Матісс — П. Пікассо виявляється різноплановою.

Наразі підкреслимо, що австралійський дослідник доволі скрупульозно реконструює еволюцію їхніх стосунків, підкреслюючи ставлення Матісса до Пікассо

«як до свого молодшого брата. Цей хлопець, звісно, був особливий.... Замість ворожості Матісс відчув великодушність» (Смі, 2020, с.163).

Однак це був лише один, зовнішній, сегмент у вкрай суперечливій комунікації живописців, специфіку розвитку якої і дозволяє прослідкувати чинник спадкоємності.

Завважимо, що С. Смі досить чітко наголошує на, так би мовити, одержимості А. Матісса ідеєю успадкування його художніх орієнтирів, яка зумовлювалася складними фізіологічними й морально-психологічними обставинами. Він

«страждав від панічних атак, носових кровотеч і безсоння; йому не давали спокою різні комплекси. ...Його експерименти з кольором були справді безпрецедентні в історії західного мистецтва. Матісса лякали випущені ним же на волю сили, і він сумнівався в їхній цінності» (Смі, 2020, с.164).

Тож живописець,

«маючи «глибокі сумніви в собі... відчайдуш-

но бажав дізнатися, що прихильні до нього глядачі думали про його роботи» (Смі, 2020, с.164).

Цей висновок С. Смі за першого наближення спонукає міркування щодо специфіки комунікації митця-експериментатора й аудиторії, прокоментувати яку провокує розвідка В. Беняміна «Центральний парк».

Завважимо, що порушуючи проблему потворного як стимулу творчості пари/антитандему А. Матісс — П. Пікассо й питання її культурного контексту, ми свідомо не назвали ім'я великого Проклятого поета Шарля Бодлера, котрий імовірно став для європейської творчої еліти XIX — початку XX ст. своєрідним «камертоном потворного», що виявився потужним засобом етико-естетичного подразника людської чуттєвості. Адже апелювання до персоналії Ш. Бодлера було необхідним для нас у зв'язку з іншим моментом, а саме: показовим висновком, який робить у своїй праці В. Бенямін, заважаючи, що

«в особі Бодлера поет вперше заявив свою претензію на те, аби предстати перед очима цікавої публіки. ...Втрата ореолу, першою чергою, відбувається на поеті. Звідси його міфоманія».

Коментуючи цю Бенямінівську інтенцію, Т. Кривошея зазначає, що Ш.Бодлер

«створює новий та помітний образ фланера, у якому поєднує стратегіями нового статусу поета, властителя дум натовпу» (Кривошея, 2013, с. 49).

Ці розмисли В. Беняміна і їх коментування українським культурологом інспірують кооптацію в площину умовної проблеми «А. Матісс і його глядачі», яка попри всі гучні заяви французького живописця цікавила його значно менше, ніж питання художньої спадкоємності, що вочевидь мало для нього неабияке значення.

Як зазначає С. Смі, до прибічників А. Матісса на початку належали такі яскраві персоналії, як Ж. Брак і А. Дерен, однак, на нашу думку, радше фундатор фовізму був «Одним художником у пошуках Одного глядача», і ним, за його задумом, мав би стати Пабло Пікассо. Водночас, як наголошує С. Смі,

«Матісс не міг не бачити очевидного: Пікассо — дарма що ... іще дуже молодий — стане колись чийось послідовником» (Смі, 2020, с.164), адже, на його думку, «сильні повинні не чекати, а брати те, що їм хочеться» (Смі, 2020, с.192).

Те, що іспанський живописець зміг узяти все те, що захотів, окрім загальноновизнаного, свідчать і такі факти:

«Гертруда Стайн, тепер у команді Пікассо, почала ділити світ на «матіссівців» і «пікассонців». Інші прибічники Пікассо ще загострили й без того напружену ситуацію. Вони були готові скористатися будь-якою його перевагою над Матіссом» (Смі, 2020, с.192).

Ця інтенція спонукає міркування принаймні у двох аспектах і, по-перше, ще раз демонструє особливу роль Гертруди й Лео Стайн, котрі, вочевидь, вирішуючи власні комерційні проблеми, позаяк виконували своєрідну роль арткураторів європейського авангарду.

По-друге, не менш показовим видається твердження С. Смі про прагнення прибічників Пікассо використати його перевагу над Матіссом, що одначе не конкретизується/персоналізується дослідником. Проте далі, коментуючи «казус Матісса», С. Смі апелює до відомого факту переходу до табору П. Пікассо, Ж. Брака та А. Дерена й наголошує:

«То був серйозний удар: ці двоє вважалися одними з найталановитіших художників у Франції» (Смі, 2020, с.195).

На нашу думку, наразі варто говорити про «подвійний удар», який було завдано А. Матіссу — естетичний і морально-психологічний, а відтак у розвідці «Мистецтво суперництва» простежується, якщо не зміна, то принаймні розширення ракурсу дослідження проблеми художньої спадкоємності, яка традиційно була предметом естетики, однак може активізувати дослідницькі стратегії і у вимірі етичного, і психологічного.

Показовий висновок, що стає своєрідним підсумком у художній конкуренції цього «антитандему» робить один з його фігурантів — видатний французький живописець А. Матісс:

«На мою думку, особистість митця розвивається і потверджується через труднощі, які він мусить пережити, протиставляючи себе іншим митцям. Якщо суперництво виявилось фатальним і митець поступився, значить, така його доля» (Смі, 2020, с.195).

Це твердження є вражаючим прикладом «честності з собою», що її актуалізує потенціал самоаналізу, який у дослідницькому інструментарії феномену творчої особистості видається одним з найбільш дієвих.

У своєму проєкті С. Смі виокремлює без перебільшення ще один вражаючий факт/естетичний факт, який, не дивлячись на свою демонстративну контраверсійність, стимулює розмисли щодо «зворотного боку» суперництва А. Матісс — П. Пікассо. Мовиться про обмін творами, на який свідомо пішли живописці.

Ця вражаюча культурна акція видається такою, що вочевидь випередила свій час, «вписавшись» у сучасний культурологічний дискурс, спрямований на створення Міфу Митця. Причини й критерії цього обміну залишаються відкритими. Відомий тільки результат: П. Пікассо обрав портрет доньки Матісса — Маргарити, тоді як Матісс надав перевагу одному з натюрмортів Пікассо.

Розвиваючи інтенцію «самоактуалізації» та «самореалізації», про що мовилося вище, історію цього «обміну» можливо інтерпретувати як складну перехресну інваріацію «самопрезентації», що її ще більше ускладнив коментар Гертруди Стайн, максимально загостривши процес конструювання Міфу суперництва А. Матісс — П. Пікассо:

«...хоч і один, і другий художник вдали, начебто обрали роботу, якою захоплювалися, насправді «кожен із них обрав картину, що була,

без сумніву, найнуднішою в доробку колеги»» (Смі, 2020, с.193).

Позиціонуючи свою версію причин такого вибору, Г. Стайн завважувала: «Пізніше кожен із них показував обрану картину як доказ слабкості другого» (Смі, 2020, с.193), що логічно «вписувалося» в контекст її концепту крайнього вияву суперництва А. Матісс — П. Пікассо і «працювало» на, так би мовити, ідею «анти-презентації» митців. Однак контраверсійність позиції Г. Стайн доводить мистецтвознавчий аналіз цих творів живописців, який здійснює С. Смі:

«...насправді обидві картини виражають впевненість і тверде переконання. Пікассо зрадив, побачивши, як Матісс відреагував на його новий інтерес до кутастих форм і неоднозначних просторових співвідношень, а Матісс зрадив не менше, переконавшись, що Пікассо серйозно сприйняв його інтерес до дитячих малюнків» (Смі, 2020, с.193).

Відтак, «мистецтво суперництва», що «конкретизувалося» в цій дивній акції, загостило й динамізувало «самоактуалізацію» — «самореалізацію» — і, все ж таки, «самопрезентацію» двох Великих Конкурентів, котрі творили історію авангардного руху.

Висновки. Культурологічний проєкт С. Смі «Мистецтво суперництва» демонструє, що запровадження нових стратегем аналізу творчої особистості містять потужний евристичний потенціал, який активізує і активізуватиме наукові рефлексії, що розгортатимуться в царині культурології, дослідницька проєкція якої сприятиме цілісному осягненню цього складного й багатоаспектного феномену.

Література:

- Гассел, К. (2024). *Історія мистецтва без чоловіків*. Київ: ArtHuss.
- Жукова, Н.А. (2016). *Елітарна література в іменах: монографія*. Київ: Інститут культурології НАМ України. <https://icr.org.ua/vydannya/knygy/elitarna-literatura-v-imenah/>
- Кривошея, Т.О. (2013). *Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі: монографія*. Київ.
- Менжулін, В. (2010). *Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні: монографія*. Київ: НаУКМА; Аграр

- Медіа Груп. https://www.researchgate.net/publication/305755258_Biograficnij_pidhid_v_istoriko-filosofskomu_piznanni_monografia_Vadim_Menzulin
- Оніщенко, О. (2011). *Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О.Уайльд, Т.Манн, А.Франс, І.Франко, С.Цвейг): монографія*. Київ: Інститут культурології НАМ України. <https://icr.org.ua/vydannya/knygy/pysmennyky-yak-doslidnyky-potentsial-teoretychnyh-idej-o-ujld-t-mann-a-frans-i-franko-s-tsvejg/>
- Оніщенко, О.І. (2017а). *Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX — першої половини XX століття: монографія*. Київ: Ліра-К. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020.202674>
- Оніщенко, О. (2017b). Феномен потворного в концептуальному просторі європейської гуманістики: «реабілітація» Карла Розенкранца. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Випуск 21, 130–135. Київ: КНУТКіТ імені І.К.Карпенка-Карого. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.221085>
- Поліщук, О. (2007). *Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс: монографія*. Київ: Парапан. <https://eprints.zu.edu.ua/13130/>
- Сирбу, Г. В. (2025). *Тандемна творчість у художній культурі другої половини XX — початку XXI століть. Рукопис*. Національна музична академія України. Київ.
- Смі, Себастьян. (2020). *Мистецтво суперництва. Чотири історії про дружбу, зраду й подвиги в мистецтві*. Київ: ArtHuss.
- Шинкаренко, О.В. (2018). «Культурний поворот» як запит до культурології. *Українські культурологічні студії: збірник наукових праць Київського національного університету імені Тараса Шевченка*, 1(2), 55–58. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2018.1\(2\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2018.1(2).13)
- Schifano, Laurence. (1990). *Luchino Visconti: The Flames of Passion*. Collins.

References:

- Hassel, K. (2024). *Istoriia mystetstva bez cholovikiv* [The story of art without men]. ArtHuss. (in Ukrainian)
- Kryvosheia, T. O. (2013). *Estetychne vykhovannia v suchasnomu kulturotvorchomu protsesi* [Aesthetic education in the contemporary culture-creating process]: Monograph. Kyiv. (in Ukrainian)
- Menzhulin, V. (2010). *Biografichni pidkhid v istoryko-filosofskomu piznanni* [The biographical approach in historical-philosophical cognition]. Kyiv: National University of Kyiv-Mohyla Academy; Agrar Media Group. https://www.researchgate.net/publication/305755258_Biograficnij_pidhid_v_istoriko-filosofskomu_piznanni_monografia_Vadim_Menzulin (in Ukrainian)
- Onishchenko, O. (2011). *Pysmennyky yak doslidnyky: Potentsial teoretychnykh idei (O. Wilde, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig)* [Writers as researchers: The potential of theoretical ideas (O. Wilde, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig)]. Monograph. Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. <https://icr.org.ua/vydannya/knygy/pysmennyky-yak-doslidnyky-potentsial-teoretychnyh-idej-o-ujld-t-mann-a-frans-i-franko-s-tsvejg/> (in Ukrainian)
- Onishchenko, O. I. (2017a). *Kulturotvorchyi potentsial epistolarii: Yevropeyskyi dosvid druhoi polovyny XIX — pershoi polovyny XX stolittia* [The culture-creating potential of epistolary heritage: European experience of the second half of the nineteenth and the first half of the twentieth century]. Lira-K Publishing House. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020.202674>
- Onishchenko, O. (2017b). Fenomen potvornoho v kontseptualnomu prostori yevropeiskoi humanistyky: "Reabilitatsiia" Karla Rozenkrantsa [The phenomenon of the ugly in the conceptual space of European humanities: Karl Rosenkranz's "rehabilitation"]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 21, 130–135. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.221085> (in Ukrainian)
- Polishchuk, O. (2007). *Khudozhnie myslennia: Estetyko-kulturolohichniy dyskurs: Monografiia* [Artistic thinking: An aesthetic and cultural discourse: Monograph]. Kyiv: Parapan. <https://eprints.zu.edu.ua/13130/> (in Ukrainian)

- Schifano, Laurence. (1990). *Luchino Visconti: The flames of passion*. Collins.
- Shynkarenko, O. V. (2018). "Kulturnyi povorot" yak zapyt do kulturolohii [The "cultural turn" as a challenge to cultural studies]. *Ukrainian Cultural Studies: Collection of Scholarly Papers of Taras Shevchenko National University of Kyiv*, 1(2), 55–58. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2018.1\(2\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2018.1(2).13) (in Ukrainian)
- Smee, Sebastian. (2020). *Mystetstvo supernytstva. Chotyry istorii pro druzhbu, zradu y podvyhy v mystetstvi* [The art of rivalry. Four friendships, betrayals, and breakthroughs in art]. Kyiv: ArtHuss. (in Ukrainian)
- Syrbu, H. V. (2025). *Tandemna tvorchist u khudozhnii kulturi druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolit* [Tandem creativity in the artistic culture of the second half of the twentieth and the beginning of the twenty-first centuries]. Manuscript. Kyiv: National Music Academy of Ukraine. (in Ukrainian)
- Zhukova, N. A. (2016). *Elitarna literatura v imenakh* [Elite literature in names]. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. <https://icr.org.ua/vydannya/knygy/elitarna-literatura-v-imenah/> (in Ukrainian)

Olena Onishchenko

The phenomenon of the creative personality in contemporary cultural studies discourse: a paradigm shift (based on Sebastian Smee's project "The Art of Rivalry")

Abstract. The article analyzes Sebastian Smee's cultural studies project, which aims to expand strategies for investigating the phenomenon of the creative personality through an emphasis on the concept of the "art of rivalry", exemplified by the relationship between two outstanding representatives of the avant-garde movement, Henri Matisse and Pablo Picasso. The logic of the study necessitates consideration of three related issues: the phenomenon of the creative tandem, the stimuli of artistic creativity, and the phenomenon of artistic continuity. Together, these issues activate and broaden the mechanisms for developing the theoretical foundation of the concept of the art of "rivalry".

The first issue—the phenomenon of tandem creativity—is examined through the framework of both the "anti-tandem" and the "tandem", represented by two pairs: Henri Matisse and Pablo Picasso (the "anti-tandem"), and Gertrude and Leo Stein (the "tandem"). In Smee's project, the latter are positioned as moral-psychological and aesthetic provocateurs who performed a complex and significant function in the lives and creative development of both painters.

The second theoretical issue within the conceptual logic of analyzing the "art of rivalry" concerns the stimuli of artistic creativity. The article emphasizes that the extensive empirical body of evidence presented in Smee's study leads to an expansion of the methodological tools used for its interpretation and focusing on the reflection of the ugly in the works of Matisse and Picasso, actualizes the analysis of the following processual sequence: the ugly — stimulus of creativity — the art of rivalry.

The third related issue addressed in this study is the articulation of one of the fundamental factors of the creative process—artistic continuity traditionally regarded as an object of aesthetic analysis but within the context of the rivalry between Matisse and Picasso, it activates new research strategies in both ethical and psychological dimensions.

Keywords: art of rivalry, tandem creativity, artistic stimuli, the ugly, artistic continuity.

Стаття надійшла до редакції 08.06.2026

Стаття прийнята до друку після рецензування 24.06.2026

Стаття оприлюднена 30.06.2026

AESTHETIC PARADIGMS OF INTERACTIVITY AND IMMERSION IN DIGITAL AUDIOVISUAL ART OF THE METAMODERN ERA

Ihor Pecheranskyi

Doctor of Philosophical Sciences,
professor, Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv
ipecheranskyi@ukr.net

Печеранський

Ігор Петрович

доктор філософських наук,
професор, Київський національний
університет культури і мистецтв,
м.Київ
ipecheranskyi@ukr.net

Abstract. This scholarly contribution aims to scrutinize the trajectory of interactivity and immersion, conceptualized as aesthetic paradigms within digital audiovisual art during the period spanning 2000–2010. The analysis is anchored by an examination of seminal works and pivotal technological platforms characteristic of this era. The methodological framework is constructed upon a synthesis of the metamodern concept (T. Vermeulen, R. van den Akker), the media-archaeological approach (F. Kittler, S. Zielinski), and actor-network theory (B. Latour). This tripartite theoretical amalgamation facilitates the understanding of interactivity and immersion not merely as technical attributes but as fundamental aesthetic paradigms. The principal academic contribution resides in the conceptualization of interactivity and immersion as paradigms that establish normative frameworks, evaluative standards, and blueprints for creative problem-solving within the digital era. Furthermore, it identifies their intrinsic connection to metamodern sensibility, characterized by an "oscillation" between sincerity and irony, and between autonomy and constraint. These paradigms fundamentally reconfigure the role of the spectator, transitioning them from a passive recipient to an active co-creator, thereby dissolving the ontological demarcation between corporeal existence and mediated reality. Their evolutionary trajectory delineates a progression from constrained, finite systems offering a limited repertoire of choices (e.g., branching narratives) to expansive, open systems characterized by procedural generation and algorithmic adaptation. Metaverses, in this context, manifest as the quintessential environment for the comprehensive synthesis of both paradigms. Within these emergent digital ecosystems, the individual viewer ultimately assumes multifarious roles: co-author, co-proprietor, and co-habitant of the digital realm.

Keywords: interactivity, immersion, aesthetic paradigms, metamodernism, digital audiovisual art, VR/AR/XR, procedural generation, metaverses.

Introduction. Metamodernism, as conceptualised by Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker in the early 2010s, signified a departure from postmodern tendencies towards irony and deconstruction. It introduced a paradigm of "new sincerity," characterized by an oscillation between enthusiastic engagement and melancholic detachment. In the domain of digital audiovisual

art, this conceptual shift manifested most profoundly through the establishment of two interconnected principles: interactivity and immersion. These principles are gradually displacing the conventional aesthetics of passive spectatorship that once dominated cinema, television, and traditional painting. Instead, they proffer novel frameworks for the relationship between the artwork, its creator, and its audience — frameworks predicated on active participation, volitional input, and profound absorption. A comprehensive understanding of these transformations is essential to elucidate why contemporary viewers increasingly opt for interactive serial narratives over linear films, virtual reality apparatuses over conventional theatrical seating, and active involvement over contemplative observation.

This transition from postmodern deconstruction to metamodern "new sincerity" was not abrupt. As Pecheranskyi and Hubenator (2024) astutely observe, the postmodern era, significantly propelled by advancements in digital and video technologies, instigated a radical metamorphosis within the audiovisual landscape. During this period, artists adopted "disjunctive" and non-linear narrative structures, deconstructed the traditional "sender–receiver" model, and reconfigured narration as an act of intercommunication where the viewer/recipient assumed a pivotal role. In the researchers' view, this transformative shift — which coincided with the dematerialisation of the art object, the establishment of a domain where the electronic image holds primacy, and the spectator's deep immersion within it — constituted a crucial juncture in the formation of a novel audiovisual ontology. It was precisely during this epoch that immersive and interactive practices began to coalesce, subsequently evolving in the metamodern era into technologies such as virtual reality (VR), augmented reality (AR), mixed reality (MR), and procedural generation.

The contemporary significance of this research is predicated on the profound metamorphosis of the fundamental conceptualization of the audiovisual medium, driven by digital advancements. Interactivity and immersion, once considered specialized applications, have now become pervasive phenomena: commercial streaming platforms deploy interactive narratives, social media increasingly employs algorithmic personalization, virtual reality technologies are being integrated into cinematic production, and virtual environments, often termed *metaverses*, attract substantial financial investment. Concurrently, the requisite theo-

retical framework for analyzing these developments remains disparate; interactivity is frequently reduced to a mere technical function, and immersion to a psychological state, leaving their inherent aesthetic dimensions largely underexplored.

This proposed study addresses this lacuna by conceptualizing interactivity and immersion not as discrete technical elements, but as overarching aesthetic paradigms that establish prevailing norms, evaluative metrics, and creative problem-solving methodologies across broad categories of artistic production. The interactive paradigm postulates a shift from passive viewership to active co-authorship, wherein user agency (e.g., narrative branching decisions, object manipulation, algorithmic input) directly influences experiential outcomes. The immersive paradigm, conversely, aims to construct environments that dissolve the perception of an external frame (e.g., screen, stage), thereby blurring the distinction between mediated and physical realities. Collectively, these paradigms embody a metamodern sensibility, characterized by the convergence of technological optimism with a quest for authenticity, and a dynamic interplay between ludic freedom and profound engagement.

The period spanning the 2000s to the 2010s witnessed the accelerated development of these paradigms, progressing from nascent forms of interactive cinema featuring branching narratives to sophisticated procedural content generation, and from pioneering virtual reality installations to widespread virtual social platforms. An analytical review of seminal works from this era facilitates not only the identification of aesthetic innovations but also the delineation of theoretical underpinnings for subsequent inquiry into emergent post-platform models and decentralized virtual ecosystems.

The primary objective of this article is to delineate the developmental trajectory of interactivity and immersion as aesthetic paradigms within digital audiovisual art from the 2000s to the 2010s, with an emphasis on exemplary works and pivotal technological platforms of that era. Specifically, the investigation will encompass: the evolution of interactive cinematic forms (e.g., from *Late Shift* to *Bandersnatch*); the maturation of immersive experiential modalities (including 360° video, spatial audio, and haptic interfaces); the progression from branching narrative structures to procedural content generation (exemplified by titles such as *Minecraft* and *No Man's Sky*); the impact of

extended reality (XR) technologies — comprising VR, AR, and MR — on audiovisual semiotics; and finally, the emergence of virtual social environments, or metaverses (e.g., *VRChat*, *Fortnite*, *Roblox*), as synergistic spaces for the integration of both paradigms.

Methodology.

The conceptual and methodological underpinnings of this inquiry are derived from an integration of diverse perspectives. Firstly, the metamodern conceptualization, as articulated by T. Vermeulen and R. van den Akker, furnishes a comprehensive cultural-historical matrix. This framework facilitates the apprehension of interactivity and immersion, not merely as discrete technological advancements, but as aesthetic paradigms emblematic of the metamodern fluctuation between authenticity and cynicism, as well as involvement and disengagement. Secondly, a media-archaeological perspective, aligning with the lineage of F. Kittler and S. Zielinski, allows for the chronological mapping of interactive and immersive modalities throughout the 2000s and 2010s, establishing continuities with antecedent explorations in video art, hypertextual literature, and rudimentary virtual reality systems. Thirdly, the scrutiny of individual creations is executed utilizing the apparatus of actor-network theory (B. Latour) and assemblage theory (M. DeLanda). These theoretical constructs permit the conceptualization of an interactive entity not as a circumscribed construct, but as a mutable configuration of disparate constituents—encompassing both human agents (e.g., creators, perceivers, coders) and non-human components (e.g., algorithms, interfaces, hardware). This particular methodological lens facilitates the transcendence of both technological determinism (where aesthetic qualities are reduced to mere technical specifications) and anthropocentric biases (which discount the autonomous role of technology). In lieu of these, it establishes the notion of "complicit agency" — the reciprocal interplay between human and machine in the co-production of audiovisual phenomena.

The empirical corpus supporting this investigation encompasses prominent exemplars from the designated timeframe, specifically: interactive cinematic works (*Late Shift*, *Black Mirror: Bandersnatch*), virtual reality installations (*Carne y Arena*, *The Enemy*), procedurally generated digital games (*Minecraft*, *No Man's Sky*), communal VR environments (*VRChat*), metaverse platforms (*Fortnite*, *Roblox*), alongside

pertinent technological infrastructures (VR/AR/MR/XR, spatial audio systems, haptic interfaces). The analytical process applied to these selected instances is conducted through the lens of identifying aesthetic schematics (pertaining to the structuring of interaction and the generation of immersive phenomena) and their correlative relationship with metamodern affectivity.

Main research material. The rationale for designating interactivity and immersion as "aesthetic paradigms" is predicated upon several interconnected justifications. Firstly, these concepts delineate the foundational principles governing artistic engagement within the digital era. In contrast to conventional aesthetic categories (e.g., the beautiful, the sublime, the tragic), which primarily describe inherent qualities of an artwork or the modalities of its reception, interactivity and immersion fundamentally establish the structural relationships among the artwork, its creator, and the audience. Interactivity implies that the spectator or user transcends the role of a passive observer to become a co-creator whose interventions shape the progression of the artistic experience. Immersion extends beyond mere "engulfment", signifying the construction of an environment where the participant's perception of external boundaries (such as a screen or stage) diminishes, leading to a blurring of distinctions between mediated and physical realities. Secondly, these notions function as prescriptive frameworks that define what constitutes "quality" or "efficacy" within specific artistic domains. For instance, in fields such as cinema and video games, heightened interactivity (exemplified by open-world role-playing games) or profound immersiveness (as seen in virtual reality experiences) emerge as central evaluative metrics. They consequently influence audience expectations, steer technological advancements, and provide models for addressing creative challenges (e.g., fostering a sense of presence, reconciling user agency with authorial vision, or structuring narrative without strict linearity). Thirdly, these paradigms maintain intricate relationships with preceding aesthetic systems, occasionally complementing them and at other times entering into contradiction. While traditional cinema, predicated on passive contemplation, persists, it is compelled in the digital era to engage with alternative paradigms. Interactivity and immersion do not nullify established aesthetics but rather engender novel problematic domains: how to reconcile interactivity with dramatic

coherence, or how to safeguard artistic integrity when the recipient can alter the narrative trajectory? Fourthly, these paradigms possess a distinct historical trajectory, which illustrates an evolution in their dominant manifestations. Nascent forms of interactivity (such as hypertext literature or LaserDisc-based interactive video) were constrained by technological limitations. Immersion, in its early iterations, was frequently attained via expansive displays or panoramic installations. The advent of virtual/augmented reality, procedural generation, and neurointerfaces imbues these paradigms with novel content, yet their underlying logic — pitting active participation against immersive engagement — retains its constancy. This continuity supports their conceptualization as enduring structures that shape artistic practice.

Finally, within contemporary media theory, there is an established tradition of applying the paradigm concept to interactivity and immersion. Lev Manovich (2001) famously analyzes the "language of new media" as comprising a system of paradigmatic operations (e.g., selection, combination, transformation). Marie-Laure Ryan (2000, 2015) investigates immersion as a pivotal paradigm of digital narration, juxtaposing it with conventional "narrative distance." Oliver Grau (2003), in *Virtual Art*, demonstrates immersion as a continuous thread throughout art history — from 19th-century panoramas to contemporary VR environments — positing it as an enduring paradigm. While these scholars may not explicitly label interactivity and immersion as "aesthetic paradigms," their work establishes the theoretical groundwork for such a conceptualization.

The historical development of interactivity within audiovisual art can be traced to the 1960s–1970s, a period when video art commenced the deconstruction of the passive spectatorship inherent in conventional cinema. In Nam June Paik's oeuvre, particularly his installation *Robot K-456* (1964), the authorial intention was intentionally subverted through the incorporation of technical malfunctions, remote manipulation, and aleatoric elements, thereby precluding its attribution to a singular originator. Concurrently, structuralist cinema emerged, wherein the authorial role transitioned "from the expression of an internal state to the exploration of the material properties of the film itself, the projector and the screen" (Barrett, 2023, 60). In cinematic works by Peter Kubelka (*Arnulf Rainer*, 1960) and Tony Conrad (*The Flicker*, 1966), authorship resided less in the

director's specific intent and more in the opto-acoustic apparatus itself: the rhythmic alternation of light and dark frames, the temporal frequency of visual stimuli, and the resultant retinal afterimages generated meaning independent of individual volition. Video art of the 1970s exhibited an amplified level of technological agency: in pieces by Peter Campus (*Interface*, 1972) or Dan Graham (*Present Continuous Past(s)*, 1974), closed feedback loops involving "camera — monitor — viewer" instigated a form of distributed authorship shared among the corporeal presence, its mediated capture, and the display device. As Michael Rush pertinently observed, within such configurations, the artist relinquishes a portion of their creative authority to the technology, which then assumes a determinant role in shaping the final manifestation of the artwork (Rush, 2005). Consequently, video art and structuralist cinema collectively established the conceptual bedrock for interactivity as a foundational principle, transforming the viewer/user from a passive recipient into an active co-creator of the unfolding experience.

A pivotal phase in the progression of this artistic framework was the emergence of interactive cinematic forms during the 2000s–2010s, characterized by the integration of branching narratives within the moving image medium. *Late Shift* (2016, dir. T. Weber, B. Plasch) served as a prime illustration of this genre, featuring a protagonist entangled in an auction house heist, whose narrative trajectory and ultimate resolution are shaped by viewer input via a dedicated application. Building upon this, the interactive series *Black Mirror: Bandersnatch* (2018, Netflix), set in 1984, introduced a more intricate decision-making framework. In this production, a burgeoning video game developer creates a game inspired by a novel, and audiences exert influence not merely over pivotal plot developments but also over granular elements, such as musical selection or breakfast choices. A. D'Aloia lauded *Bandersnatch* as a particularly compelling experiment in narrative form, reigniting scholarly discourse surrounding the genre. Conversely, J. Sarkar, in a study of posthuman interactivity aesthetics, observed that the production transcends mere viewer choice by satirizing conventional author-viewer dynamics, thereby fostering a "cyborg subjectivity" — a blended state where human volition is constrained by technological parameters (Sarkar, 2024). This metamodern contemplation concerning the constraints of free will and the deceptive nature of control precisely defines the aesthetic

essence of interactive cinema in the 2010s, wherein narrative manipulation functions concurrently as both a foundational tenet and a subject of artistic scrutiny.

The subsequent phase in interactive evolution involved virtual reality (VR) installations, which transitioned beyond narrative choices to situate the participant physically within the mediated environment. This trajectory culminated in Alejandro G. Iñárritu's Oscar-winning installation, *Carne y Arena (Flesh and Sand)* (2017). This installation meticulously recreates the plight of migrants attempting to traverse the Mexico-United States border. Participants remove their footwear, enter a dimly lit chamber with a sand-covered floor, don VR headsets, and are then immersed in the Chihuahuan Desert alongside a group of apprehensive migrants journeying towards the frontier. The system monitors each participant's spatial orientation and ocular focus, enabling virtual "police officers" to engage with them individually, occasionally at close proximity. As film critic Peter Bradshaw (2017) observed, the experience powerfully conveys the sensation of being confronted by a firearm, offering an unprecedented understanding. Iñárritu articulated his objective as leveraging VR technology to investigate the human condition, aiming to transcend the conventional cinematic frame — which typically confines perception to observation — and instead facilitate a direct, empathetic experience, allowing visitors to inhabit the migrants' perspectives (Alejandro G. Iñárritu: *Carne y Arena*, 2018). This endeavor represents the zenith of interactivity's development as a foundational tenet, wherein the participant no longer merely selects narrative pathways but physically inhabits the unfolding events. Their corporeal presence, movements, and visual orientation are intrinsically woven into the audiovisual composition. Consequently, interactivity achieves its most profound expression, transitioning from a technical utility to an ontological state of perception, thereby dissolving the divisions among observer, artistic creation, and technology, and epitomizing a metamodern ethos of profound immersion and engagement.

Spatial immersion denotes an aesthetic paradigm where the observer transcends the perception of a work as a discrete entity demarcated by a screen's frame, instead becoming enveloped within an all-encompassing media environment. As articulated by M.-L. Ryan (2000), immersion is characterized as "the phenomenological feeling of being in a world different from reality," a sensation predominantly facilitated

in the digital era by 360-degree video and panoramic projection technologies. Zero Point (2014), the pioneering 3D-360-degree documentary for *Oculus Rift*, exemplifies this, affording participants the liberty to orient their gaze within each scene, thereby fostering a sense of active involvement rather than mere observation (Lang, 2014). This concept of spatial immersion is further pronounced in the Google Spotlight Stories series, notably in the animated features *Pearl* (2016, dir. P. Osborne) and *Age of Sail* (2018, dir. J. Cars). These works were conceived for dual presentation: a conventional flat-screen theatrical release and a 360-degree VR mobile version. Within the VR iterations, viewers could actively rotate their heads, exploring the interior of the vehicle in *Pearl* or the ship's deck in *Age of Sail*, thereby generating an impression of corporeal presence within the animated environment. According to C. Zhang et al. (2017), it is in these contexts that spatial immersion transcends a mere technical contrivance to become a foundational principle. The conventional cinematic frame is eliminated, editing becomes subliminal (requiring seamless transitions between sequences), and audience attention is guided not by directorial intent but by their intrinsic curiosity and physical head movements. This exemplifies the metamodern "oscillation" between autonomy and constraint: while observers possess ostensible freedom to direct their gaze, this liberty is inherently circumscribed by the predetermined narrative and environmental design, which subtly orient their attention towards pivotal occurrences.

Auditory immersion is of comparable importance and frequently a crucial determinant of overall immersion, given that sound, unlike visual information, intrinsically envelops the individual from all directions, even without the aid of a virtual reality headset. The period between the 2000s and 2010s witnessed a pivotal advancement with the introduction of object-based audio and *Higher-Order Ambisonics* (HOA) technologies. These innovations facilitate the encoding and reproduction of a soundscape by independently accounting for the direction, distance, and movement of each distinct sound element. The most prominent commercial application of this paradigm is the Dolby Atmos system, which debuted in cinemas in 2012. Diverging from the conventional channel-based approaches (e.g., 5.1, 7.1), where audio is constrained by static speaker placement, Atmos empowers sound designers to precisely position and dynamically manipulate up to 118

individual sound objects within the three-dimensional space of an auditorium (Kenny, 2012). The inaugural film to utilize this format was the animated feature *Brave* (2012, Pixar Animation Studios), where the sounds of projectiles, rainfall, and footfalls were accurately spatially situated, thereby fostering a sensation of the viewer's physical presence within a Scottish forest (Dayal, 2012). Another illustrative case is the film *Gravity* (2013, directed by A. Cuarón), where the audioscape of the vacuum of space was deliberately engineered through vibrations transmitted via the astronauts' bodies rather than atmospheric propagation, yielding a distinctive audial immersive experience that earned an Academy Award for Best Sound Editing. Such sophisticated systems not only enhance audio fidelity but also fundamentally alter the aesthetic principles of audiovisual works: sound transcends mere pictorial accompaniment and becomes an autonomous conveyer of spatial information, capable of guiding the observer through the narrative, generating suspense, or, conversely, diverting focus from the visual component (Turner et al., 2022). This metamodern dynamic interplay between the synchronicity and autonomy of sound emerges as a fundamental aesthetic tenet of immersive cinema.

Tactile immersion represents the most profound dimension of immersion, as it transcends visual and auditory perception to directly engage the participant's physical being. In the 2000s–2010s, initial prototypes of haptic suits and vests emerged, enabling users to experience on-screen events through haptic feedback, electrostimulation, or thermal variations. An example is the Tactile Gaming Vest, developed at the University of Pennsylvania in 2010, which facilitated the perception of bullet impacts, the sensation of a knife's touch, and even the impression of blood flow. Subsequently, more advanced systems arose, such as the *Teslasuit* (2016) — a comprehensive haptic suit offering electro-tactile responses that could simulate not only impacts but also caresses, the sensation of wind, or warmth (Rigg, 2016). However, for an extended period, these technologies remained primarily confined to the video game sector. The first significant incorporation of tactile immersion into audiovisual art was the virtual reality park *The Void* (2015), which integrated VR head-mounted displays with haptic vests, gloves, and physical environmental elements (e.g., walls, doors, textured floors), generating an impression of complete absorption within a virtual world. Visitors

could perceive the texture of a virtual wall through touch, undergo the sensation of a grenade detonation via vest vibration, or experience the heat of volcanic lava through integrated heating elements. Tactile immersion effectively dissolves the ontological distinction between the viewer's body and the media object: the viewer shifts from mere perception to embodied experience of the creation through touch, constituting a profound reorientation within aesthetic theory, traditionally dominated by visual and auditory modalities (Stark, 2024). It is precisely at this confluence of spatial, audial, and haptic modalities that the metamodern aesthetics of immersion is born — understood not as an avoidance of actuality, but as an augmentation of sensory experience, where technology serves as an extension not solely of ocular and auditory faculties (as per M. McLuhan) but of the holistic corporeal apparatus.

Initial manifestations of interactivity in audiovisual art were predicated upon a branching narrative paradigm, wherein the viewer or player selects from predetermined narrative pathways for the development of events, and the system then presents the associated audiovisual segment or scene. A quintessential illustration from the video game industry is *Heavy Rain* (2010, Quantic Dream studio), which offered an intricate framework of ethical decisions: four central characters investigate the "Origami Killer" case, and every choice made by the player — whom to rescue, whom to trust, whether to transgress legal boundaries — yielded enduring ramifications, potentially culminating in the demise of a central character, after which the narrative subsequently progressed in their absence (Wei, & Calvert, 2011). A still more intricate structural divergence was evident in *Until Dawn* (2015, Supermassive Games studio), where players managed the actions of eight adolescent characters in a slasher-film style scenario: the fate of each character, survival or demise, was contingent upon a multitude of choices and quick-time events, with the concluding sequence offering in excess of 250 distinct permutations (Zahrakhosravi, 2025). In interactive cinema, as previously noted, this model was refined in *Late Shift* (2016) and *Black Mirror: Bandersnatch* (2018). However, research indicates that the branching structure possesses an inherent constraint: the proliferation of alternatives increases geometrically with each new decision node, rendering it impractical to construct genuinely intricate multi-stage narratives owing to technical and financial

limitations (Jones, 2022). Consequently, this "decision tree" model is progressively being supplanted by a more adaptive framework — procedural content generation.

Procedural generation (PG) is an algorithmic approach for the dynamic creation of content, circumventing the need for prior manual design of individual constituent elements. In contrast to conventional systems that offer selections from a predetermined, finite set of branches, PG frameworks synthesize novel worlds, entities, scenarios, or even comprehensive narratives, drawing upon specified rules, stochastic values, and user-derived information. A seminal illustration of PG is presented by *Minecraft* (2011, Mojang Studios), wherein each virtual environment is procedurally constructed. Topography, subterranean structures, hydrological features, ecological zones, and the distribution of raw materials are all algorithmically derived, contingent upon a foundational stochastic parameter (a "seed"), thereby ensuring the distinctiveness of each generated world (Dallan, 2024). Such extensive variability is unattainable through traditional branching narratives; *Minecraft*, for instance, offers not a finite set of conclusions, but a virtually boundless array of potential user interactions.

No Man's Sky (2016, Hello Games) represented a more ambitious application, envisioning a vast cosmic expanse comprising 18 quintillion distinct planetary bodies, each likewise procedurally generated. Botanical forms, zoological species, ecological systems, meteorological conditions, and even nomenclature are all algorithmically synthesized. This paradigm elevates the concept of interactivity, as the participant's agency extends beyond mere selection from predefined narrative paths. Instead, user actions (e.g., exploring specific planetary biomes, extracting particular resources) directly modulate the parameters of algorithmic synthesis. Consequently, the system responds dynamically to user input, altering the likelihood of manifestation for certain elements (Cook, 2020). This metamodern "oscillation" — the dynamic interplay between stochastic elements and deterministic rules — constitutes the foundational aesthetic principle of procedural generation. The user experiences a duality of perception, simultaneously embracing the role of an explorer discovering a novel realm while remaining cognizant of its algorithmic provenance, governed by designer-established parameters.

The subsequent evolutionary phase involved real-

time algorithmic adaptation, a paradigm wherein interactivity transcends the confines of discrete artifacts and pervades the entirety of the content delivery pipeline, individually tailored for each recipient. A salient instance is the streaming platform *Twitch* (launched in 2011), where audiences can exert influence over the trajectory of a streamer's game via synchronous text-based communication, employing directives, collective polling, or even direct manipulation of character actions through specialized bot intermediaries. The phenomenon of *Twitch Plays Pokémon* (2014), where tens of thousands of simultaneous viewers collectively controlled a single character via chat commands, became a widespread cultural event (Hamilton et al., 2014). This emergent behavior is frequently designated as "crowd interactivity". Rather than centralized individual decision-making, a decentralized collective agency manifests among myriad users, whose frequently conflicting directives result in a disordered yet captivating manifestation of communal innovation. The efficacy of this interactive paradigm was notably evinced by the *Twitch Plays Pokémon* social experiment, where a vast aggregation of over one million individuals jointly governed a single game character through the issuance of textual directives. This dynamic is intrinsically characterized by spontaneous, emergent engagement, facilitating the transition of passive observers into active, co-creative agents (Aleta, & Moreno, 2019).

Further exemplification is found in customized content delivery on platforms such as Netflix, where proprietary algorithms dynamically modify the duration of episodes, the episodic progression, or even specific elements within scenes, all in accordance with the user's past consumption patterns. Despite the inherent opacity of this technology, scholarly discourse highlights that algorithmic adaptation effectively dissolves the demarcation between a "fixed artifact" and a "continuous data flow". The recipient transitions from a passive consumer of a static entity to an active participant in an iterative process of algorithmic refinement, wherein each interaction (e.g., viewing, approving, omitting) functions as a datum for subsequent customization.

From this vantage point, the trajectory of interactive methodologies — spanning from branching narratives to procedural generation and culminating in algorithmic adaptation — is discernible as a progression from constrained, delimited frameworks with finite selectable outcomes towards expansive, perpetually

extensible systems. Within these advanced systems, the foundational principles of engagement are subject to dynamic modification during interaction. This embodies the metamodern conception of interactivity: not merely an illusion of agency within predefined constraints, but rather the fostering of authentic collaborative authorship, wherein the user assumes the role of a co-architect in the algorithmic process.

A pivotal catalyst in the evolution of audiovisual communication during the 2000s and 2010s was the widespread adoption of virtual reality (VR), augmented reality (AR), mixed reality (MR), and extended reality (XR) technologies. Initially confined to experimental laboratory settings and digital art installations (such as the interactive piece *telefunken (wtc)*, which transformed sound into visual elements) in the early 2000s, these innovations achieved broader recognition following the release of the Oculus Rift DK1 in 2012 (Lang, 2014). A notable illustration is the documentary *Zero Point* (2014) by Danfung Dennis, designed for the Oculus Rift. Its 360-degree cinematography enabled viewers to freely select their perspective, immersing them directly within diverse scenarios like a stock exchange or a military training ground. This production underscored the dissolution of the traditional cinematic frame and the integration of "invisible" editing, as the viewer's gaze autonomously directed attention (Lang, 2014). Subsequently, Eliza McNitt's *Spheres* (2018) garnered the Venice Film Festival's award for best immersive narrative and became the first VR film to command a seven-figure sum at Sundance (Graver, 2019). Developed using the Unity engine, *Spheres* afforded complete 360-degree spatial navigation, with interactive elements responsive to voice and bodily movements within a cosmic environment. Concomitantly, the audiovisual lexicon transformed: sound acquired spatial properties, serving as an attentional guide, and haptic feedback (via Oculus Rift controllers) facilitated tactile engagement with the media experience.

In my previous research, I argued that 360° VR video transcends a mere technical format, constituting a "technological brand" within contemporary film production that shapes a novel visual paradigm rooted in principles of immersion, active viewpoint selection, and simultaneous perception. In contrast to the conventional cinematic frame, where directorial agency dictates viewer attention through editing and composition, 360° video delegates this control to the spectator, who autonomously navigates the visual field, thereby

generating a distinct observational experience each instance (Pecheranskyi, 2023). This empowerment, however, introduces a novel aesthetic challenge: how to sustain the "attractiveness" of the visual sequence when the viewer possesses the liberty to divert their gaze from crucial narrative elements? I have proposed several methodologies to address this conundrum, notably the strategic deployment of auditory cues, dynamic illumination for directing focus, and bespoke editing tailored to the temporal dynamics of 360° content consumption (Pecheranskyi, 2023). These strategies align directly with the metamodern aesthetic of "oscillation", wherein the viewer's apparent freedom of choice is subtly pre-structured by technological and narrative mechanisms that discreetly guide attention toward salient points within the spatial environment. Consequently, 360° VR video exemplifies a "strong" form of complicit agency, where the collaborative design efforts of the director, cinematographer, and sound designer converge with technological capabilities (e.g., head-tracking systems, spatial audio) to foster an emergent and inherently unique experience for every individual viewer.

Concurrently with the advancements in VR, augmented reality (AR) technologies underwent significant development. The mobile application *Pokémon GO* (2016) presented a hybrid experience, superimposing virtual entities onto physical environments via smartphone cameras. Artistic endeavors, such as the London-based collective Marshmallow Laser Feast's *In the Eyes of the Animal* (2015), allowed participants to perceive a forest from an insect's perspective, employing LiDAR scanning and 360-degree drone cinematography (McGoogan, 2015). In 2016, Microsoft unveiled HoloLens, a mixed reality (MR) device facilitating interaction with holographic objects intrinsically integrated into physical space. By 2017, the comprehensive term XR (extended reality) emerged, unifying VR, AR, and MR. The collective influence of these technologies profoundly reshaped audiovisual conventions: the cinematic frame, once a fundamental element of filmic language, diminished in its privileged status; editing became contingent upon viewer movement; sound evolved into a primary attentional guide; and the spectator's corporeal presence assumed centrality within the artistic encounter. As Armstrong posited:

"We have to change the whole language of

film. The frame no longer exists. We have to learn from games culture. The goal remains, though — to put you in someone's shoes to help you understand them better" (Armstrong, 2014).

The zenith of interactivity and immersion has manifested in the concept of metaverses — enduring, socially interactive three-dimensional digital environments where users, represented by avatars, engage in communication, creation, recreation, and economic transactions. A forebear to this phenomenon was the platform *Second Life* (2003), which offered a virtual realm enabling users to acquire digital property, construct structures, and trade goods using the internal Linden Dollar currency, convertible into real-world funds (Hatmaker, 2022). A substantial breakthrough materialized in the 2010s with the proliferation of VR-based platforms. *VRChat*, launched in 2017, empowered users to fashion their own avatars and digital domains, leveraging body movements and facial expressions tracked via VR controllers for real-time interaction. Distinct from conventional gaming, a prescribed narrative was absent; content was entirely user-generated, embodying a "strong" form of interactivity. The gaming metaverse *Fortnite* (2017) expanded the traditional definition of a game, with its virtual expanse subsequently hosting musical performances (e.g., Travis Scott's *Fortnite* concert, 2020), cinematic screenings (e.g., Nolan's *Inception*, 2020), and political assemblies (e.g., *We The People*, 2020). *Roblox* (established 2006, gaining prominence in the 2010s) furnished users with tools for proprietary game development and revenue generation through its virtual currency, Robux, also exchangeable for real money (Yaden, 2020). Within these metaverses, interactivity and immersion attain their highest degree of synthesis: the user is not merely an observer but an active co-creator, and technology functions as an unobtrusive mediator sustaining expansive digital ecosystems. Thus, metaverses emerge not only as a technological innovation but also as an aesthetic paradigm — embodying the metamodern aspiration for "new sincerity", where artificially constructed worlds become venues for authentic emotions, relationships, and even political engagement.

The metaverses emerging between the 2010s and 2020s do more than merely integrate interactivity and immersion; they fundamentally reshape the roles of author and spectator. In contrast to constrained inter-

active narratives, such as interactive cinema, where user agency is circumscribed by pre-established pathways, metaverses facilitate "continuous engagement." Within these environments, participants construct their own virtual personae, fabricate digital milieus, and engineer interactive frameworks. In certain instances, exemplified by platforms like *Decentraland* (2017) and *The Sandbox* (2011, metaverse release 2018), users even attain joint ownership of virtual real estate and economic systems, facilitated by distributed ledger technologies (blockchain) and non-fungible tokens (NFTs). For example, in *Decentraland*, land parcels are acquired by players using MANA cryptocurrency, with each plot constituting a unique token, enabling the establishment of casinos, galleries, clubs, or even entire districts operating under bespoke regulations. This evolution from a participatory co-creator ("viewer-co-author") to an owner-creator ("owner-co-author") signifies a pivotal advancement in the history of interactive media, where the user not only influences narrative progression but also acquires proprietary entitlements over a segment of the virtual realm (Koehler, 2025). A salient illustration of this phenomenon was Travis Scott's virtual concert in *Fortnite* in April 2020, which attracted an audience exceeding 27 million concurrent participants. During this event, the artist's colossal avatar traversed the digital terrain, while audience avatars navigated the environment by swimming, flying, and dissolving into volcanic formations, all synchronised with the musical performance (Travis Scott's *Fortnite*, 2020). This constituted not merely a concert but a syncretic audiovisual event that dissolved conventional distinctions between musical performance, gaming, and social gathering, with attendees transitioning into active contributors to the spectacle via their digital representations. Such events embody the tenets of metamodern aesthetics: the genuine affective engagement of a collective experience (manifested through avatar-mediated expressions of emotion such as sorrow, joy, and embrace) is juxtaposed with an ironic detachment (stemming from the recognition of the digital construction of the environment), wherein technology functions not as an impediment but as a conduit for genuine emotional expression (Kretzschmar, 2021). Consequently, metaverses are not merely an incremental progression of gaming or social networking platforms but rather constitute an emergent cultural milieu where interactivity and immersion attain comprehensive integration, and the

recipient ultimately transforms into a co-creator, co-proprietor, and co-resident of the digital domain.

Conclusion. The preceding analysis has demonstrated that interactivity and immersion in digital audiovisual art of the 2000s–2010s manifest not as discrete technological implements or psychological phenomena, but as foundational aesthetic paradigms that govern the core tenets of artistic experience structuring in the metamodern era. These paradigms establish novel standards and evaluative benchmarks for creative output, reconfiguring the dynamic between originator, artifact, and audience. They engender a novel conceptual domain wherein conventional aesthetic classifications (e.g., the beautiful, the sublime, the tragic) are superseded by concepts such as participation, agency, immersion, and presence. Interactivity, evolving from rudimentary forms of branching narrative to sophisticated procedural generation and algorithmic adaptation, elevates the spectator from a passive recipient to an active co-creator whose agency directly influences narrative progression. Immersion, through the synthesis of spatial, auditory, and tactile dimensions, obliterates the ontological demarcation between the corporeal self of the observer and mediated reality, thereby engendering a sensation of "presence" in lieu of conventional "contemplation". Together, these paradigms actualize the quintessential metamodern sensibility — an oscillation between technological optimism and the quest for authenticity, between ludic liberty and profound engagement, and between ironic detachment and emergent sincerity.

The evolutionary trajectory of interactive and immersive practices during this period reveals a consistent movement from constrained systems offering a finite array of choices (e.g., branching narratives in *Late Shift* or *Bandersnatch*) to expansive, infinitely malleable frameworks where the very operational rules of interaction can dynamically adapt (e.g., procedural generation in *Minecraft* and *No Man's Sky*, algorithmic adaptation on *Twitch*). Virtual Reality (VR), Augmented Reality (AR), Mixed Reality (MR), and Extended Reality (XR) technologies have fundamentally recalibrated audiovisual semiosis: the visual frame has been divested of its singular primacy, editorial processes are now contingent upon audience locomotion, auditory elements function as attentional cues, and embodiment has assumed a central position within the artis-

tic encounter. The zenith of this developmental arc is represented by metaverses (e.g., *VRChat*, *Fortnite*, *Decentraland*), where interactivity and immersion attain their maximal integrative potential, and the recipient ultimately transforms into a co-creator, co-proprietor, and co-resident of the digital realm. Concurrently, as evinced by the analysis of specific works, metamodern aesthetics does not obviate antecedent artistic methodologies but rather engages in a complex intertextual discourse with them, such that conventional passive reception coexists with dynamic involvement, and linear narratology is juxtaposed with generative proceduralism.

Prospects for further research can be delineated across several avenues. First, further theoretical explication is required regarding the transformative impact of interactivity and immersion on established aesthetic categories — specifically, the concept of "authorship", which, in an environment of distributed agency spanning human, algorithmic, and audience contributions, necessitates substantial re-evaluation (this bears a direct correlation with the theoretical construct of "complicit agency" developed in previous publications). Second, the examination of the influence of post-platform frameworks (e.g., Web3, decentralized virtual environments, neuro-interfacing technologies) on the progression of interactive and immersive paradigms is pertinent, particularly concerning the manner in which distributed ledger and non-fungible token technologies are redefining proprietary status and collaborative creative attribution within virtual environments. Third, the phenomenon of "algorithmic subjectivity" warrants additional inquiry, particularly concerning instances where recommendation engines and generative artificial intelligence models not only mediate but actively construct the experiential reality of the participant, thereby rendering the demarcation between human intentionality and machinic agency progressively indistinct. This opens an emerging domain for interdisciplinary scholarly endeavor at the nexus of aesthetics, media studies, and computational science. Finally, it is crucial to scrutinize the ways in which interactive and immersive paradigms shape the constitution of collective identity and societal practices in the digital age, encompassing phenomena from virtual musical performances and political convocations within metaverses to novel modalities of collaborative artistic production and economic enterprise.

Bibliography:

- Alejandro G. Inárritu: CARNE y ARENA (Virtually present, Physically invisible) (2017). <https://www.lacma.org/art/exhibition/alejandro-g-inarritu-carne-y-arena-virtually-present-physically-invisible>
- Aleta, A., & Moreno, Y. (2019). The dynamics of collective social behavior in a crowd controlled game. *EPJ Data Science*, 8(1), 1–16. DOI: <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-019-0200-1>
- Armstrong, S. (2014, 5 Jul.). We have to change the whole language of film. *Wired UK*. <https://www.wired.com/story/docu-vr/>
- Barrett, G. D. (2023). "The Catastrophe of Technology": Posthuman Automata and Nam June Paik's Robot K-456. In *Experimenting the Human: Art, Music, and the Contemporary Posthuman*. (pp. 58–76). Chicago; London: University of Chicago Press. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226823393.003.0004>
- Bradshaw, P. (2017, 22 May). Carne y Arena review — dazzling virtual reality exhibit offers a fresh look at the refugee crisis. *BrillFilms*. <http://www.brillfilms.com/2017/05/carne-y-arena-review-dazzling-virtual-reality-exhibit-offers-a-fresh-look-at-the-refugee-crisis/>
- Cook, M. (2020). Procedural Generation and Information Games. *2020 IEEE Conference on Games (CoG)*. (pp. 253–260). Osaka, Japan: IEEE. DOI: <https://doi.org/10.1109/cog47356.2020.9231726>
- Dallan, F. (2024). A Study on Virtual Environment Distribution: Master's Thesis. Padova : Università degli Studi di Padova. https://thesis.unipd.it/retrieve/84988327-5b42-4172-9dc1-121acd26e38e/Dallan_Francesco.pdf
- Dayal, G. (2012, 28 June). 3-D for Your Ears: Building Dolby's Atmos System for Brave. *Wired*. <https://www.wired.com/2012/06/dolby-atmos-brave/>
- Graver, D. (2019, 26 Apr.) Spheres Creator Eliza McNitt on Virtual Reality Filmmaking. *Cool Hunting*. <https://coolhunting.com/culture/eliza-mcnitt-celestial-tribeca/>
- Grau, O. (2003). *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, MA: MIT Press. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/7104.001.0001>
- Hamilton, W. A., Garretson, O., & Kerne, A. (2014). Streaming on Twitch: Fostering Participatory Communities of Play within Live Mixed Media. *CHI '14: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. (pp. 1315–1324). New York : Association for Computing Machinery. DOI: <https://doi.org/10.1145/2556288.2557048>
- Hatmaker, T. (2022, 13 Jan.). Second Life's creator is returning to advise the original metaverse company. *TechCrunch*. <https://techcrunch.com/2022/01/13/second-life-philip-rosedale-returns-linden-lab-high-fidelity/>
- Jones, J. D. (2022). Authorial burden. In C. Hargood, D. Millard, A. Mitchell, & U. Spierling (Eds.), *The authoring problem: Challenges in supporting authoring for interactive digital narratives* (pp. 1–14). Cham: Springer.
- Kenny, T. (2012, 24 April). Dolby Bows Revolutionary New Platform. *Mixonline*. <https://www.mixonline.com/technology/dolby-bows-revolutionary-new-platform-379733>
- Koehler, K. H. (2025, 9 Nov.). From Code to the Cosmos: Giving Players a Voice in Web3 Gaming. *Mashable*. <https://nl.mashable.com/gaming/12171/from-code-to-the-cosmos-giving-players-a-voice-in-web3-gaming>
- Kretzschmar, M. (2021). Metamodernism in the Virtual Concert: Affective Authenticity and Ironic Distance in Travis Scott's Fortnite Event. *Journal of Popular Music Studies*, 33(4), 45–62.
- Lang, B. (2014, 28 Oct.) "Zero Point" Is the First 3D 360 Degree Documentary for the Oculus Rift, Available now. *Road to VR*. <https://www.roadtovr.com/zero-point-first-3d-360-degree-documentary-oculus-rift-available-now/>
- McGoogan, C. (2015, 17 Oct.). Marshmallow Laser Feast: augmented reality will overtake VR. *Wired UK*. <https://www.wired.com/story/robin-mcnichols-wired-2015-next-gen/>
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Pecheranskyi, I. (2023). Generating the attractive visuality in the frames of format 360°-vr video as the technological brand of the modern film production. *Culture and Arts in the Modern World*, 24, 271–284.
- Pecheranskyi, I. P., & Hubenator, O. (2024). Novi naratyvy, imersiini ta interaktyvni khudozhni praktyky u videoarti ta audiovizualnii kulturi epokhy postmodernu [New narratives, immersive and interactive artistic practices in video art and audiovisual culture of the postmodern era]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 50, 67–73. (in Ukrainian).
- Rigg, J. (2016, 6 Jan.). Teslasuit does full-body haptic feedback for VR. *Engadget*. <https://www.engadget.com/2016-01-06-teslasuit-haptic-vr.html>
- Rush, M. (2005). *New Media in Art*. 2nd ed. London: Thames & Hudson.
- Ryan, M.-L. (2000). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Ryan, M.-L. (2015). *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sarkar, J. (2024). The Aesthetics of Posthuman Interactivity in *Bandersnatch*. *Journal of Posthuman Studies*, 8(1), 35–53. DOI: <https://doi.org/10.5325/jpoststud/8.1.0035>
- Stark, M. (2024). Bodies and Embodiment in Immersive Art. In *Atlas der Datenkörper 2 : Digitale Körperlichkeit im Bauhaus, der Politik und Mystik* / ed. by Marlene Bart, Johannes Breuer. (pp. 180–191). Berlin: transcript. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839470862-020>
- Travis Scott's Fortnite concert series draws 27.7M unique views (2020, 27 Apr.). *Reuters*. <https://www.reuters.com/article/esports-fortnite-travis-scott-astronomic/travis-scotts-fortnite-concert-series-draws-27-7m-unique-views-idUSFLM2PGVN5/>
- Turner, D., et al. (2021). Spatial Audio Production for Immersive Media Experiences: Perspectives on practice-led approaches to designing immersive audio content. *The Soundtrack*, 13(1), 73–94. DOI: https://doi.org/10.1386/ts_00017_1
- Wei, H., & Calvert, T. (2010). Conventions and Innovations: Narrative Structure and Technique in *Heavy Rain*. *The Journal of the International Digital Media & Arts Association*, 8(2), 59–68.
- Yaden, J. (2020, 3 May). What is Roblox? *Digital Trends*. <https://www.digitaltrends.com/gaming/what-is-roblox/>
- Zahrakhosravi (2025, 27 Nov.). Until Dawn: Interactivity, Fear, and Responsibility. *Medium*. <https://medium.com/@Zahrakhosravi/until-down-interactivity-fear-and-responsibility>
- Zhang C., Perkis, A., & Arndt, S. (2017). Spatial immersion versus emotional immersion, which is more immersive? 2017 *Ninth International Conference on Quality of Multimedia Experience (QoMEX)*. (pp. 1–6.) Erfurt, Germany: IEEE. DOI: <https://doi.org/10.1109/QoMEX.2017.7965655>

Печеранський Ігор Петрович

Естетичні парадигми інтерактивності та імерсії в цифровому аудіовізуальному мистецтві епохи метамодерну

Анотація. Метою статті є дослідити траєкторію розвитку інтерактивності та занурення, концептуалізовані як естетичні парадигми в цифровому аудіовізуальному мистецтві протягом 2000–2010-х рр. Аналіз ґрунтується на розгляді основоположних праць та ключових технологічних платформ, характерних для цієї епохи. Методологічна основа побудована на синтезі метамодерністської концепції (Т. Вермелен, Р. ван ден Аккер), медіа-археологічного підходу (Ф. Кітлер, С. Зелінський) та теорії актор-мережі (Б. Латур). Це теоретичне об'єднання сприяє розумінню інтерактивності та імерсії не лише як технічних атрибутів, а і як фундаментальних естетичних парадигм. Основний академічний внесок у концептуалізації інтерактивності та імерсії як парадигм, що встановлюють нормативні межі, оціночні стандарти та плани для творчого вирішення проблем у цифрову епоху. Крім того, він визначає їхній внутрішній зв'язок з метамодерністською чутливістю, що характеризується «коливаннями» між щирістю та іронією, а також між автономією та обмеженням. Ці парадигми фундаментально реконфігурують роль глядача, перетворюючи його з пасивного реципієнта на активного співтворця, тим самим розчиняючи онтологічну демаркацію між тілесним існуванням та опосередкованою реальністю. Їхня еволюційна траєкторія окреслює прогрес від обмежених систем, що пропонують обмежений репертуар вибору (наприклад, розгалужені наративи), до розширених, відкритих систем, що характеризуються процедурною генерацією та алгоритмічною адаптацією. Метавсесвіти, у цьому контексті, проявляються як квінтесенція середовища для всебічного синтезу обох парадигм. У цих цифрових екосистемах окремий глядач зрештою бере на себе різноманітні ролі: співавтора, співвласника та співмешканця цифрового простору.

Ключові слова: інтерактивність, занурення, естетичні парадигми, метамодернізм, цифрове аудіовізуальне мистецтво, VR/AR/XR, процедурна генерація, метавсесвіти.

Стаття надійшла до редакції 03.05.2026

Стаття прийнята до друку після рецензування 28.05.2026

Стаття оприлюднена 30.06.2026

УДК 304.2

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-3007-556X>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.30-40>

ВІДЕНСЬКИЙ МОДЕРН: ПРОБЛЕМА «КРИТИКИ МОВИ»

Сапелкін

Юрій Володимирович

кандидат соціологічних наук,
старший науковий співробітник,
Інститут соціології
Національної академії
наук України, м. Київ
sapelkin.yurey@gmail.com

Yuri Sapelkin

Ph.D. (Sociology), senior researcher,
Institute of Sociology,
National Academy of Sciences
of Ukraine, Kyiv
sapelkin.yurey@gmail.com

Анотація. Стаття розкриває питання суспільного значення слова. У ході дослідження мови як основного засобу спілкування простежуються тривожні тенденції до її здатності спотворення об'єктивної дійсності. У роботі розглянуто основні положення класиків віденського модерну, які ще сто років тому передбачили суспільні виклики та загрози маніпулятивних технологій, побудованих на мові ненависті. Зокрема здійснено аналіз робіт фундатора «критики мови» Ф. Маутнера, виявлено зв'язок його ідей з філософією емпіріокритицизму Е. Маха, а також проаналізовано сатиричний дискурс «критики мови» К. Крауса. Їхні праці доводять, що мовна комунікація стала регулятором міжособистісних стосунків у соціумі, важливим чинником впливу на погляди людей і визначальним фактором формуванні їхньої поведінки. Проблема «критики мови», піднята австрійськими філософами, не вичерпала себе, про що свідчить російсько-українська війна, спричинена в тому числі й агресивною мовною політикою Кремля.

Ключові слова: віденський модерн, «критика мови», мовна криза, дискусія, скепсис.

Актуальність теми дослідження. Російсько-українська війна, будучи потужним геополітичним, соціокультурним, інтелектуальним і екзистенціальним потрясінням, актуалізувала мовну проблематику в аспекті протистояння риториці «hate speech» (мові ворожнечі). Саме мова ненависті стане домінантною ідентифікаційною ознакою російської пропагандистської інформаційної політики та складовою когнітивної війни (CogWar), спрямованої на руйнацію національної і політичної ідентичності українців.

Постановка проблеми. Розглядаючи проблему ідентичності, варто вирізнити її різні фрагментовані або гібридні модули (культурні, етнічні, конфесійні, мовні). Оскільки мовний чинник став вагомим у розв'язанні агресивної війни проти України з боку Кремля, постала потреба глибшого його вивчення. Варто зазначити, що питання мови і її значення в суспільному вимірі не нове, воно піднімалося ще в часи античності, але особливо актуалізувалося в інтелектуальному просторі Австро-Угорської імперії кінця XIX ст. з формулюванням «критика мови». Відтак виникла необхідність простежити со-

ціокультурні процеси, які відбувалися за часів віденського модерну.

Метою цього дослідження є з'ясування впливу мови на процес соціалізації індивіда на основі аналізу основних положень «критики мови» класиків віденського модерну Ф. Маутнера, Е. Маха, К. Крауса.

Аналіз історіографічної бази. Осмислення феномену віденського модерну, що розпочалося у кінці XIX ст., продовжує викликати інтерес сучасних дослідників.

У першій половині XX ст. проблеми «кризи мови», її причини й шляхи подолання стають наскрізними темами художньої творчості та теоретичних напрацювань відомого австрійського письменника, публіциста і філософа Германа Броха. Форми впливу ціннісного вакууму на «кризу мови», як і культури в цілому, стали об'єктом рефлексії в низці його теоретичних робіт, серед яких есе «Гофман-сталь і його час», детальний аналіз якого здійснила вітчизняна вчена Т. Пічугіна (Пичугина, 2000, с. 82–90).

Робота американського історика Вільяма Джонстона «Австрійський Ренесанс» стала систематизованим, побудованим на першоджерелах дослідженням соціальної та інтелектуальної історії Австро-Угорщини («Нового Вавилону») періоду середини XIX — першої третини XX ст. Головну увагу автор приділяє духовній атмосфері тих десятиліть, на які припадає віденський модерн. Вчений відзначає, що габсбурзька імперія вирізнялася парадоксальним співіснуванням різних мов та звичаїв, традиційності й модерну, елітарної і масової культур, практик проведення аристократичного й простонародного дозвілля (Johnston, 1972).

Особливе піднесення інтересу до віденського модерну й не лише науковців, а й достатньо широкого загалу пов'язують з роботою «Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture» (1980) відомого американського культуролога, історика культури Карла Еміля Шорске, за яку автора в 1981 році нагородили Пулітцерівською премією (Шорске, 2003). Вона складається з семи самостійних есеїв, у яких автор розглядає проблеми, що актуалізуються у віденському модерні, описуючи соціальні й політичні події, на тлі яких формувався цей феномен.

Сучасний французький історик і культуролог, фахівець у галузі інтелектуальної історії Жак Ле

Рідер аналізує різні модуси кризи віденського модерну, як-то: індивідуальна самосвідомість, криза статі, мови тощо (Le Rider, 1993).

Гельмут Арнцен, аналізуючи трьохтомну роботу з проблем мови Фріца Маутнера (засновника самостійного наукового дискурсу «критики мови»), у своїй роботі «Лінгвістичне мислення і критика мови» особливу увагу звертає на неоднозначність сприйняття науковцями концепції Маутнера, феномен «мовного скептицизму» та його апорії, метафоричний характер мови й мовчання як містичну антимову. Дослідник доходить висновку, що попри вплив маутнерівської концепції «критики мови» вона фактично була витіснена логічним позитивізмом філософії Маха, який знехтував її семантичною складовою на користь структури (Arnzen, 1983).

Піонером у зверненні вітчизняних учених до вкрай цікавої та суперечливої постаті апологета мовного скептицизму та містичного атеїзму Ф. Маутнера був філолог і філософ Олексій Селівачов (1887–1919), який листувався з Маутнером під час перебування в Німеччині (Пучков, & Селівачов, 2022, с. 56).

Український науковець Костянтин Райхерт розглянув «критику мови» Маутнера як оновлений номіналізм (від лат. «nominalismus redivivus») і охарактеризував явище як предтечу до вчення про категорії одеського логіка А. І. Уйомова. К. Райхерт доводить, що три образи світу Фрідріха Маутнера — субстантивний, ад'єктивний, вербальний — можуть бути співвіднесені з трьома світами А. І. Уйомова — реїзмом, атрибутивізмом і реляціонізмом відповідно (Райхерт, 2013, с. 116–125).

Предметом особливих зацікавлень зарубіжних вчених в аспекті «критики мови» часів віденського модерну стають постаті Л. Вітгенштайна, який репрезентував лінгвістичну філософію, та К. Крауса, життя і діяльність якого дослідив британський вчений Едвард Тіммс. Особлива увага приділяється боротьбі Крауса, як одного з найвидатніших соціальних сатириків Європи, за чистоту німецької мови, яку він визнавав вищим виразником душі культури (Timms, 1989).

Дагмар Лоренц, аналізуючи феномен віденського модерну в різних аспектах (історико-біографічному, філософському, літературно-критичному, інтерпретаційному тощо), особливу увагу звертає на «проблему ідентичності», що посилювалася

мовною кризою, у сфері якої спостерігаються явища притаманні свідомості епохи модерну в цілому: втрата цілісності, апатія, безсиля, фрагментарність і уривчастість замість стрункої та ясної картини дійсності. Один з розділів присвячений Карлу Краусу, де Д. Лоренц стверджує, що К. Краус ефективно використовував у критиці представників віденського модерну сатиричний дискурс (Lorenz, 1995).

Художник-експресіоніст Оскар Кокошка у своїй біографічній книзі «Моє життя» присвятив багато захопливих сторінок Краусу, якого до кінця життя цінував надзвичайно високо та вважав, що «зі смертю Карла Крауса незалежна думка в Австрії припинила своє існування». Художник називав його «останнім захисником німецької мови» (Kokoschka, 2008).

Угорський історик культури Петер Ханак у контексті аналізу віденської та будапештської оперет звертається і до постаті К. Крауса, який жорстко критикував не лише оперету, як декадентський продукт розпаду, а й усю культуру віденського модерну, також і групу письменників «Молодий Відень» (Junges Wien), оскільки вважав, що їхня творчість є продуктом духовного та морального занепаду, «виродження і розбещення людства», наближає культурну катастрофу (Hanak, 1998, pp. 135–146).

Гельмут Арнцен вважав Крауса найважливішим німецькомовним сатириком XX ст. У своїх працях він розкриває значення Крауса в історії європейської журналістики, його вклад у збереження чистоти німецької мови, аналізує специфіку сатиричного дискурсу, його лінгвістичні особливості (Arnzen, 1975).

На жаль, в Україні практично відсутні відомості про творчість К. Крауса, на що звернув увагу український літературознавець Анатолій Науменко. Рідкісні згадки про антивоєнну спрямованість його творів і гостроту соціальної критики трапляються лише в деяких роботах із зарубіжної літератури та виданнях довідкового характеру. А. Науменко, проаналізувавши праці західних дослідників діяльності К. Крауса, виокремлює головні підходи до його творчості: позитивістський, феноменологічний, психоаналітичний та інші. Вчений підкреслює суперечливість філософсько-естетичних поглядів Крауса, їхній зв'язок з традиційним австрійським світосприйняттям, спростовує звинувачення письменника в «мовному міс-

тицизмі», детально розглядає поетико-стильові принципи драматургії К. Крауса (Науменко, 2015, с. 9–119, с. 206–214).

Виклад матеріалу дослідження. Поява мовної рефлексії, тематизація мови, її об'єктивація як абстрактної сутності, визначення предметного поля і формування основних підходів щодо її походження (теологічна й раціональна концепції) відбувається ще в давньогрецькій культурі періоду високої класики, прискорюючи розвиток абстрактно-теоретичного мислення і визначаючи долю європейської цивілізації.

«Прагнення пізнати світ за допомогою мови стало першим кроком до осмислення мовних явищ давніми греками, які вірили в існування внутрішнього, природного зв'язку між словом та позначуваним ним об'єктом, відповідно до чого слово вважалося носієм властивостей цього об'єкта, його магічним замісником» (Звонська, 2017, с. 519).

Надалі, особливо в кризові періоди культурно-історичного розвитку на тлі становлення нової реальності спостерігається підвищений інтерес до мови в аспекті критики її пізнавальних можливостей і здатності до продукування нових смислів. Як результат, для європейської культури кінця XIX — початку XX ст. характерні глибока недовіра до слова, розчарування в могутності мови через її оманливість та ілюзорність, відчуженість і відстороненість. Відтак європейські філософи, серед яких і австрійський філософ Е. Мах, під впливом наслідків другої технологічної революції й чисельних відкриттів у природничих науках скептично ставляться до мови, її гносеологічних можливостей, гостро реагують на імперативність та інструментальність мови, усвідомлюючи недосконалість понятійного мислення. Така ситуація стала підґрунтям для поширення ідеї «мовного скепсису» (Sprachskepsis) і була проблематизована в інтелектуальному просторі віденського модерну як «критика мови». Одна із базових установок некласичної філософії полягала в реформуванні смислової моделі мови, що сформувалася в межах філософської класики. У такому аспекті критика мови постає як критика раціональності — основи європейської цивілізації, її цивілізаційної матриці.

Загалом австрійська філософія, як доводить

британський філософ К. Малліган, від Больцано до Музіля, Вітгенштайна, Маха й Brentano вирізняється особливою одержимістю — ясністю і точністю. І тема мови в межах опозиції «точність — балаканина» стає однією з домінуючих, що усвідомлювалося не тільки філософами, а й інтелектуальною та художньою елітою. Малліган відзначав, що художня і теоретична продукція Дунайської монархії, особливо в період останніх тридцяти років її існування, характеризувалася, крім усього іншого, пошуками ясності та точності, що виявлялося не тільки у вигляді експлікованої теми, що постійно повторюється, але, насамперед, і в самому прагненні бути точним. На думку К. Маллігана, не тільки філософська школа Л. Вітгенштайна, Р. Карнапа, М. Шліка, а й уся лінгвістична філософія зобов'язана своїм народженням саме Відню кінця XIX — початку XX ст., де, як у дзеркалі, відображалися її проблеми (Mulligan, 1999, pp. 177–201).

Чому «криза мови» особливо гостро відчувалася саме у Відні — столиці Австро-Угорської імперії? Однією з причин було проживання на імперських теренах різних етносів і народів, а відтак наявність різних мов комунікації (німецької як державної, а також угорської, чеської, івриту тощо), що й визначило їхній мовний ландшафт. Домінування ж серед народів еліти, що їх представляла, спричинювало появу двох прямо протилежних тенденцій, де одні прагнули самовизначення, а інші виступали за збереження імперської цілісності. Це обумовило необхідність вирішення культурно-ідентифікаційних питань. Водночас важливим чинником формування самототожності була саме мова, проте мінливість і нестійкість зв'язків утруднили її здатність виконувати комунікативну функцію, усувати непорозуміння між людьми, виражати складні взаємозв'язки внутрішнього світу людини із зовнішнім.

Людвіг Вітгенштайн у своїх щоденниках яскраво представив атмосферу Відня початку XX ст., на тлі якої формувалася культурний песимізм, що стане підґрунтям мовного скептицизму. У «Логіко-філософському трактаті», написаному Л. Вітгенштайном у ранній період творчості під впливом мовних дискусій, сформувалися базові положення, у яких обґрунтовувалася можливість та умови побудови логічно досконалої мови (Wittgenstein, 1922).

Засновником «критики мови» як самостійного

лінгвістичного напрямку, що вплинула на Л. Вітгенштайна, а через нього на становлення напрямку аналітичної філософії, орієнтованої на дослідження природної мови, є австрійський журналіст, письменник і філософ Фріц Маутнер (1849–1923). Однак останній постійно підкреслював, що головне джерело його творчих пошуків — це філософія Ернста Маха, лекції якого він слухав у Празькому університеті у 1869–1873 роках, про що свідчить і їхнє листування, що тривало з 1889 р. по 1915 р. (Haller, 1988, p. 234).

Відтак при розгляді проблем «критики мови» важливо враховувати вплив ідей Ернста Маха (видатного австрійського фізика, фундатора філософії емпіріокритицизму (другого позитивізму), методолога науки) на австрійську культуру в цілому. У своїй праці «Відень Вітгенштайна» С. Тулмін і А. Янік віддають належне філософу:

«Небагато з учених так вагомо вплинули на культуру свого часу, як це зробив Мах. Від літератури до філософії права, від філософії до соціальної теорії його вплив поширився повсюдно як в Австрії, так і за її межами» (Janík, & Toulmin, 1973, p. 133).

Перед Е. Махом проблема «критики мови» стала певною мірою в аспекті осмислення кризи природничих наук і пошуку шляхів її подолання, оскільки відкриття у фізиці та математиці останніх десятиліть XIX і перших років XX століття та їх розуміння потребували нової мови і філософії науки. На фундаментальному рівні поворот до мови («sprache») і її критика, означена як «sprachkritisch» (мовна критика), були спричинені не лише становленням нової реальності, а й парадигмальним поворотом у природничих науках, девальвацією механіцизму як універсального підходу до всіх явищ, що, своєю чергою, вимагало переосмислення онтологічних засад усіх галузей наукового знання. Не випадково, що в цей час відбувається інституціоналізація наук соціально-гуманітарного циклу (соціологія, психологія, політологія тощо), розробляється їхній понятійно-категоріальний апарат і методологічні принципи. Основна ж відмінність гуманітарних наук від природничих в тому, що вони взаємодіють не з гомогенним масивом даних, а з різними мовними системами, що є фундаментальною основою наук цього циклу.

Одна з основних категорій філософії Е. Маха — досвід, який означає не відображення об'єктивного світу, а внутрішній зміст свідомості, незалежний від зовнішніх впливів. Такий досвід накопичується, доповнюється і ускладнюється, а тому постійно переглядається, що обумовлює, з одного боку, втрату ґносеологічних принципів старих теорій і їхнього значення, а з іншого, — появу нових. Ці останні більш економно описують досвід завдяки вдосконаленню правил мисленнєвої діяльності. Найбільш ощадливо, на думку Маха, описує досвід математика (Mach, 1975).

Отже, з досвідом пов'язаний принцип/закон економії мислення, в основі якого, за твердженням Е.Маха, феноменальна здатність людського мозку приймати швидкі та досить ефективні рішення в умовах неповної інформації про об'єкт (Mach, 2012). Цей принцип характеризує внутрішні стійкі, повторювані, суттєві, необхідні зв'язки мисленнєвого процесу й дозволяє в короткій формулі з допомогою мови пов'язати безліч фактів і елімінувати все, чого безпосередньо нема в чуттєвому досвіді, залишити лише відчуття у всій їхній мінливості. Принцип економії важливий для науки, оскільки спрощує процес пізнання світу, і дієвий під час формулювання наукових законів на основі знаходження констант у природних явищах і способів їхнього зв'язку.

У роботі «Пізнання й омана» Е. Мах узагальнив важливі для проєкту «критики мови» Ф. Маутнера положення про принцип економії мислення: дидактичне побажання висловлювати кінцевий науковий результат у більш простій формі; методологічна вимога формулювати проблеми найпростішим чином та застосовувати для їхнього вирішення найпростіші засоби; «метафізичне» твердження про те, що природа вибирає для своїх дій найпростіші засоби (Mach, 1975). І тому цей принцип постає в Е. Маха як головний епістемологічний і методологічний регулятив наукового пізнання. А наука, згідно з Е. Махом, будучи найважливішим засобом адаптації людини до навколишнього світу, є результатом ефективного використання принципу економії мислення.

У формуванні ж маутнерівської концепції вирішальна роль належить постановці в емпіріокритицизмі питання про необхідність опису відчуттів, які є значущими для пізнання. Оскільки те, що ми відчуваємо та сприймаємо — об'єктивна істина, а

те, що ми домислюємо, може бути як істинним, так і хибним (Слівінська, & Сапелкіна, 2024, с. 139–144).

У 1901–1902 рр. виходить трьохтомна праця Фрідріха Маутнера «Про критику мови» («BettiSge zu einer Kritik der Sprache»), яку німецький вчений Гельмут Арнцтен назвав однією з фундаментальних праць з «критики мови» в XX ст. (Arnzen, 1983, р. 410). Ф. Маутнер у роботі представляє і обґрунтовує основні положення своєї концепції, означаючи її як «nominalismus redivivus» (від лат. «оновлений номіналізм»). Відмінність цього номіналізму від середньовічного в тому, що основою формування образу світу є «випадкові» органи чуття.

Сутнісні особливості маутнерівської концепції розкривають такі постулати: у мові немає нічого, чого б не було у відчуттях; мова є діяльність; мова є сила і влада; у мові створюється картина реальності; мова не є адекватним інструментом пізнання, а тому потребує критики та вдосконалення; мова є абстрактним поняттям, у реальному ж бутті існує лише вимовлене слово, мовлення. І тому мова в інтерпретації австрійського мислителя постає сукупністю окремих мовних актів, якими послуговуються в процесі мовленнєвої діяльності, що має місце тут і зараз, лише в теперішньому часі. В іншому випадку мова приречена на вмирання (Mauthner, 1982, р. 713).

Мовний скептицизм Маутнера щодо можливостей пізнання світу ґрунтується на зв'язку мови з відчуттями людини, які є лише базовим рівнем пізнання, що включає фізичні відчуття, а також емоційно-психологічне сприйняття ситуації. Крім того, для мови характерна релятивність, неможливість говорити про неї як про щось стале та незмінне, як щось абсолютне. Характеризуючи мову, Маутнер послуговується відомою тезою давньогрецького філософа Геракліта про неможливість увійти в одну річку двічі. Глибоко на Маутнера вплинула «філософія життя», і насамперед Ніцше. Про це свідчить його розуміння життя як ірраціонального потоку живого, який не підвладний розуму, а мова, будучи народжена в цьому потоці, уподібнюється інстинкту. Водночас люди надто пізно досягнули, що мова здатна бути не лише джерелом істини, а й помилки. Саме тому помилка є більш важливим, ніж істина, елементом пізнання.

У концепції Ф. Маутнера необхідною умовою комунікації є надання словам і реченням одного

й того самого смислового/змістового наповнення. Проблема в тому, що кожне слово має власну історію, яка опредмечена в пам'яті комунікантів. А слова з високим рівнем емоційного навантаження викликають у співрозмовників різні уявлення, які спонукають їх до суперечки один з одним. Відтак австрійський мислитель висловлює сумнів стосовно того, що мова може слугувати ефективним засобом людського спілкування, оскільки різні обставини, насамперед метафоричність і багатозначність слів природної мови, значення якої стає зрозумілим лише із контексту, конкретної ситуації, у якій це слово вживається, утруднюють взаєморозуміння. Це, своєю чергою, потребує уточнення значення слів та мовних конструктів і врахування реальних обставин їхнього використання. Крім означеного, багато важить індивідуальний досвід учасників комунікації, їхні мотиви, інтереси, навички, знання та вміння, соціально-культурні умови. Усі ці чинники полегшують або утруднюють контакт, сприяють або перешкоджають комунікативному процесу, тому властивістю мови є її зв'язок з досвідом, який робить її «матеріалістичною», «чуттєвою», «психічною», «антропоморфною» (Mauthner, 1982, pp. 235–237).

Разом з цим залежність мови від психологічних, фізіологічних особливостей людини обумовлює її неспроможність адекватно описати зовнішній світ, мова спотворює його образ. Звідси впливає філософська проблема, артикульована Л. Вітгенштайном, але означена в «критиці мови» Ф. Маутнера, що предмети, які не даються людині у відчуттях, є невимовними і про них потрібно мовчати. І тому мовчанню та невербальному містичному почуттю, як основі так званої агностичної містики, надається особливе значення (Arnzen, 1983).

Варто відмітити, що Маутнер, як і Мах, вважав, що загальні поняття не відображають реальність і що від деяких понять (таких, як «Я») необхідно відмовитися. Однак, якщо Мах, будучи насамперед вченим-природознавцем, вважав, що мови фізики та математики достатньо, щоб описати відчуття, то Ф. Маутнер стверджує про неможливість за допомогою мови передати відчуття однієї людини у всій повноті, щоб відтворити їх у такому ж обсязі в уяві іншої. Тобто відчуття однієї людини не здатні повною мірою стати предметністю свідомості іншої. Це є однією з основ мовного

скептицизму австрійського мислителя, який стверджує, що під час відображення мовою об'єктивної реальності відбувається її спотворення, зумовлене специфічною будовою людського організму, і тому людина завжди сприймає лише обмежений зріз дійсності.

Ще один аспект «критики мови» періоду віденського модерну пов'язаний з ім'ям К. Крауса, відомого австрійського письменника, видавця, впливового літературного та художнього аналітика, який започаткував філософсько-літературний дискурс переважно сатиричного характеру.

Варто підкреслити, що сатира, сформувавшись у добу античності як критична рефлексія на конкретні реалії полісного буття, стала дієвим інструментом критики світоглядних і соціальних ідей, ефективним способом дискредитації негативних явищ тогочасних реалій. У тлумаченні сатиричного науковці виокремлюють дві тенденції: моралістичну та індивідуальну. Перша спрямована на збереження або покращення соціальних норм, тоді як об'єкт індивідуальної завжди персоналізований. Сатирична «критика мови» К. Крауса поєднувала обидві тенденції.

Глибоку кризу мови К. Краус пов'язував зі становленням нового (індустріального, відмінного від традиційного) типу виробництва, спрямовуючи свою критичну рефлексію проти новітніх технологій, уособленням яких стала машина. К. Краус навіть обґрунтовував необхідність поставити під контроль суспільства розвиток цих технологій. Цікаво, що сформульовані ним твердження продовжують залишатися актуальними й сьогодні, на новому рівні технологічного розвитку, особливо в аспекті експансії штучного інтелекту в соціальне буття.

Петер Ханак, угорський історик культури, критичні випадки Крауса пояснює тим, що він був непримиренним ворогом прогнилого суспільного устрою і водночас радикальним художнім критиком.

«Ми безпорадно стоїмо на порозі культурної катастрофи, — писав Краус у 1909 р., — <...> озираючись назад, бачимо, наскільки змінився образ цього міста, потрапивши до рук торговців духовністю» (Hanak, 1998, pp.135–146).

Питання, пов'язані з мовою, постійно обгово-

рювалися на шпальтах рубрики «Навчання мові» сатиричного журналу «Смолоскип» (Die Fackel), який впродовж тридцяти семи років відзначався «караючим сарказмом й безжальною іронією» (Науменко, 2015, с. 209). «Смолоскип» мав неабияку популярність не лише серед інтелектуалів, а й у широкого загалу, що забезпечило Краусу високий авторитет у питаннях мови, особливо у збереженні її чистоти, як золотої скарбниці душі народу та спадщини національної культури. На думку вітчизняного дослідника Анатолія Науменка, К. Краус, будучи своєрідним «барометром літературного смаку», виступав проти «фальсифікування слова», «втрати його босездатності» і тим самим прагнув навчити людей дбайливого ставлення до мови (Науменко, 2015, с.11, 40).

Віртуозно володіючи мовою, він категорично виступав проти мовних експериментів провідних митців свого часу, а відтак і проти будь-яких «-ізмів» у літературі та мистецтві. Краус звинувачував письменників і поетів в сприянні деградації мови. У час, коли основними жанрами стають репортаж, фейлетон, есе, написані публіцистичним стилем, де домінують пропагандистські лозунги й усталені кліше, а шпальти газет і журналів заповнила реклама, критика Крауса вирізнялась особливим скептицизмом щодо новоутворень і незвичних слів, вважаючи, що їхнє вживання здатне викликати психічні й психологічні проблеми. Мету своєї критики Краус вбачав в очищенні мови, зіпсованої численними спотвореннями, і тим самим перетворити її на істинну мову, відновити її «вроджену правду». «Чиста» мова здатна елімінувати брехню, стати правдивим «дзеркалом світу». Жакливі симптоми кризи сучасного йому суспільства критик вбачав саме у занепаді, виродженні мови: «справа гниє з мови, а час протухає з фрази» (Kraus, 1987, р. 36.).

Характеризуючи позицію Крауса, Дагмар Лоренц наголошує, що його критика була спрямована не проти віденського модерну взагалі, але проти фальші, позерства, нарцисизму, штучності, які він вбачав у творчості окремих його представників (Lorenz, 1995).

В автобіографії «Мое життя» художник О. Кошка описує дискусії, свідком яких він був під час сеансів малювання, що відбувалися у віденському кафе між Краусом і деякими з його колег з приводу наступного номеру журналу «Смолоскип». Краус

дуже палко обговорював кожну літеру в статті й будь-яке фальшиве, невиразне, неправильне, неточне слово чи кліше сприймав «як замах на мову, яку він любив і цінував понад усе». Аргументи К. Крауса в дискусіях були вражаючими й викликали захоплення художника, який вважав, що таким людям як Краус дано право не лише критикувати суспільство, а набагато більше — реформувати його (Kokoschka, 2008).

К. Краус тривалий час залишався найвищим авторитетом у питаннях суспільної моралі, справжнім моральним орієнтиром свого часу. Сатиру К. Крауса вирізняли вбивчий сарказм аргументації, наповненість чорним гумором, який переставав бути смішним і починав здаватися цинічно висловленою істиною про життя. Не випадково критика почали звинувачувати в безмежному егоцентризмі, а молоде покоління художників, поетів і письменників прагнуло звільнитися від гніту «духовного батька», який «душив» їх своєю дотепністю, в'їдливими й дошкульними зауваженнями, виправдовуючи прізвисько «великого інквізитора».

К. Краус висловлював засторогу щодо вербальних конструктів, які романтизували жорстокість, безжальність, брутальність, садизм, безсердечність тощо. Перша світова війна, свідком якої він став, розпочалася не з пострілів у Сараєво, а роками раніше, коли журналісти та письменники бездумно послуговувалися мовою ненависті. К. Краус був одним із небагатьох німецькомовних інтелектуалів, які активно виступали проти війни, тоді як більшість захопив ура-патріотизм. Упродовж усіх воєнних років він використовував «Смолоскип» як антивоєнний рупор, попри те, що багато текстів потрапляли під цензуру, а окремі номери конфісковувалися. Саме в «Смолоскипі» К. Краус опублікував окремі частини документальної драми «Останні дні людства», яка вважається найвищим творчим досягненням автора, де письменник і критик представив власне апокаліптичне бачення світу.

Висновки. Критичне ставлення до мови виникло відколи філософи почали всерйоз розмірковувати над цим феноменом і помітили небезпеки для суспільного життя через свідоме або несвідоме нав'язування населенню хибних суджень, викривлення фактів на користь впливових, але недобросовісних людей.

На тлі кризи європейської культури кінця

XIX — початку XX ст. й становлення нової реальності, спричиненої технологічними новаціями другої індустріальної революції і відкриттями природничих наук, в інтелектуальному просторі віденського модерну виникає потреба в реформуванні смислової моделі мови, закладається підґрунтя повороту до мови («sprache») в дискурсі її критики, означеної як «sprachkritisch» (мовна критика).

Австрійський філософ Ф. Маутнер під впливом філософії емпіріокритицизму Е. Маха розробляє проєкт (концепцію) «критики мови», де розкриває її сутність, закони й принципи функціонування, особливості процесів мислення та мовлення, співвідношення мови та мислення до дійсності, її значення і роль у суспільному та духовному житті людини, обґрунтовує необхідність перевірки понять філософії та науки на істинність чи хибність, і тим самим закладає підґрунтя для створення позитивної теорії мови та мовної картини світу.

Звернення Ф. Маутнера до принципу економії мислення Е. Маха, як базового методологічного принципу, також і «критики мови», обумовлене його глибоким переконанням, що не лише в суспільстві, а й у філософії і науці, особливо природознавстві, панують старі ідеологічні конструкти, а все нове повинне торувати собі шлях крізь лабіринт застарілих понять. Відтак завдання «критики мови» у виявленні невідповідності застарілих уявлень і понять новим знанням, очищення науки і філософії від помилкових теорій, понять і вербальних конструктів, що втратили свої значення, і закладення підґрунтя для створення позитивної теорії мови та мовної картини світу.

Волонтаристську й владну інтенцію мови, її потенційну можливість панування над людиною вчений означає як «логократію» і пояснює природною потребою людини в говорінні та отриманні задоволення від самого процесу мовлення, що породжує відчуття благоговіння перед словами, які здатні викликати потік асоціацій і уявлень. За умови наявності серед них помилкових, ще й емоційно забарвлених фраз, які не мають достатнього обґрунтування, слово стає небезпечною зброєю, що здатна збудити волю до дії, призвівши до незворотних наслідків як у житті окремої людини,

так і у життєдіяльності соціуму. Тому на окрему увагу заслуговує чітко виражена громадянська позиція, пов'язана з усвідомленням статусу мови як владної інстанції, що здатна стати знаряддям маніпуляції, визначати модель поведінки та спосіб мислення людини, сприяти девальвації важливих для суспільства понять та цінностей, призвести до негативних наслідків, як у житті окремої особистості, так і до різних соціальних катаклізмів і катастроф.

Незважаючи на високу оцінку ролі мови в житті людини, на думку віденських філософів-модерністів, у мові може критися велика небезпека. Саме тому письменник, журналіст, літературний і художній критик К. Краус спрямовував свій сатиричний критичний дискурс на нищівну критику негативних явищ суспільного та культурного буття Відня, як столиці, де зосередилися практично всі протиріччя імперії Габсбургів. На думку Карла Крауса, саме сатира покликана очистити мову, зіпсовану численними спотвореннями, і перетворити її на істинну мову, відновити її «вроджену правду». Мова, на думку Крауса, повинна відображати реальність, у якій має встановитися своєрідна гармонія, а боротьбу за створення такої мови в процесі реалізації проєкту «критики мови» він розглядав як головне завдання власного життя.

Критика мови, піднята філософами часів віденського модерну, залишається актуальною в наш час, оскільки мова стала ідеологічним рупором тоталітарної системи. Спотворюючи інформацію і маніпулюючи свідомістю мас, пропагандистське мовлення зомбувало російське суспільство. Мові тотального обману вдалося створити об'єктивну реальність, у якій людина втратила здатність індивідуального мислення і стала бранцем нав'язаних думок, уявлень, споживачем готових варіантів колективних оцінок. Як результат, через мову ненависті людство опинилося перед загрозою третьої світової війни. Для запобігання їй необхідна ефективна протидія, і не лише збройна, а й дипломатична та технологічна. Через інформаційні платформи необхідно провадити масові просвітницькі кампанії з популяризації навичок інформаційної гігієни, що дозволить мислити критично й розвінчувати пропагандистські міфи.

Література:

- Звонська, Л. (2017). *Енциклопедичний словник класичних мов*. Київ: Київський університет.
- Науменко, А. (2015). *Зібрання творів* (Т. 5, *Літературознавство*). Миколаїв: Видавництво ЧДУ імені Петра Могили.
- Пичугина, Т. (2000). Рецепция австрийской культуры рубежа веков в эссе Г. Броха «Гофмансталь и его время». *Від бароко до постмодернізму: Збірник наукових праць*, (4), 82–90. Дніпропетровськ.
- Пучков, А., & Селівачов, М. (2022). Рукописна й документальна спадщина історика культури Олексія Селівачова (1887–1919): огляд приватного архіву. *Рукописна та книжкова спадщина України*, 28, 52–64.
- Райхерт, К. (2013). «Nominalismus redivivus» Ф. Маутнера і вчення про категорії А. І. Уйомова. *Університетська кафедра*, 2, 116–125. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukaf_2013_2_12
- Слівінська, А., & Сапелкіна, З. (2024). Віденський модерн в оптиці філософії емпіріокритицизму Е. Маха. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 139–144.
- Шорске, К. (2003). *Віденський Fin-de-siècle: Політика і культура*. Львів: ВНТЛ-Класика.
- Arntzen, H. (1975). *Karl Kraus und die Presse*. München.
- Arntzen, H. (1983). *Sprachdenken und Sprachkritik. Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880–1918*, Hg. von Frank Trommler, Reinbek bei Hamburg.
- Arntzen, H. (2011). *Karl Kraus: Beiträge 1980–2010*. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Haller, R., & Stadler, F. (1988.). *Ernst Mach – Werk und Wirkung*. Hrsg. von Rudolf Haller u. Friedrich Stadler. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky.
- Hanak, P. (1998). *The garden and the workshop: essays on the cultural history of Vienna and Budapest. The cultural role of the Vienna–Budapest operetta*. New York: Princeton University Press, pp. 135–146
- Janik, A., & Toulmin, S. (1973). *Wittgenstein's Vienna*. IIA Touchstone Book. Simon and Schuster.
- Johnston, W. (1972). *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848–1938*. University of California Press.
- Kokoschka, O. (2008). *Mein Leben*. Wien: Metroverlag.
- Kraus, K. (1987). *Über die Sprache. Glossen, Aphorismen und Gedichte. Auswahl und Nachwort v. Heinrich Fischer*. Fr. a. M.: Suhrkamp, S. 36.
- Le Rider, J. (1993). *Modernity and crises of identity: Culture and society in Fin-de-Siècle Vienna*. New York: Continuum.
- Lorenz, D. (1995). *Wiener Moderne*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Mach, E. (1975). *Knowledge and Error: Sketches on the Psychology of Enquiry*. Vienna Circle Collection. Volume 3. Published by Springer.
- Mach, E. (2012). *The Analysis of Sensations and the Relation of the Physical to the Psychical*. (Classic Reprint) Paperback.
- Mauthner, F. (1982). *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: Zur Sprache und zur Psychologie*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien.
- Mulligan, K. (1999). Exactitude et bavardage: Gloses pour une opposition paradigmatic dans la philosophie autrichienne. *Philosophiques*, 26(2), 177–201.
- Timms, E. (1989). *Karl Kraus: Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. Yale University Press.
- Wittgenstein, L. (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Weimar Republic. <https://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf.pdf>

References:

- Arntzen, H. (1975). Karl Kraus und die Presse. München.
- Arntzen, H. (1983). Sprachdenken und Sprachkritik. Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880–1918, Hg. von Frank Trommler, Reinbek bei Hamburg.
- Arntzen, H. (2011). Karl Kraus: Beiträage 1980–2010. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Haller, R., & Stadler, F. (1988.). Ernst Mach – Werk und Wirkung. Hrsg. von Rudolf Haller u. Freidrich Stadler. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky.
- Hanak, P. (1998). The garden and the workshop: essays on the cultural history of Vienna and Budapest. The cultural role of the Vienna–Budapest operetta. New York: Princeton University Press, pp. 135–146
- Janik, A., & Toulmin, S. (1973). Wittgenstein's Vienna. IIA Touchstone Book. Simon and Schuster.
- Johnston, W. (1972). The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848–1938. University of California Press.
- Kokoschka, O. (2008). Mein Leben. Wien: Metroverlag.
- Kraus, K. (1987). Über die Sprache. Glossen, Aphorismen und Gedichte. Auswahl und Nachwort v. Heinrich Fischer. Fr. a. M.: Suhrkamp, S. 36.
- Le Rider, J. (1993). *Modernity and crises of identity: Culture and society in Fin-de-Siècle Vienna*. New York: Continuum.
- Lorenz, D. (1995). Wiener Moderne. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Mach, E. (1975). Knowledge and Error: Sketches on the Psychology of Enquiry. Vienna Circle Collection. Volume 3. Published by Springer.
- Mach, E. (2012). The Analysis of Sensations and the Relation of the Physical to the Psychical. (Classic Reprint) Paperback.
- Mauthner, F. (1982). Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: Zur Sprache und zur Psychologie. Frankfurt am Main, Berlin, Wien.
- Mulligan, K. (1999). Exactitude et bavardage: Gloses pour une opposition paradigmatique dans la philosophie autrichienne. *Philosophiques*, 26(2), 177–201.
- Naumenko, A. (2015). *Collected works* (Vol. 5, *Literary studies*). Mykolaiv: Vydavnytstvo ChDU imeni Petra Mohyly. (in Ukrainian)
- Pichugina, T. (2000). Retseptsiya avstriiskoi kultury rubezha vekov v esse G. Brokha "Gofmanstal i ego vremya" [Reception of Austrian fin-de-siècle culture in H. Broch's essay "Hofmannsthal and His Time"]. Dnipropetrovsk. *Vid baroko do postmodernizmu: Zbirnyk naukovykh prats*, (4), 82–90. (in Russian)
- Puchkov, A., & Selivachov, M. (2022). Rukopysna y dokumentalna spadshchyna istoryka kultury Oleksiia Selivachova (1887–1919): Ohliad pryvatnoho arkhivu [The manuscript and documentary heritage of cultural historian Oleksii Selivachov (1887–1919): An overview of a private archive]. *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy* [Manuscript and Book Heritage of Ukraine], 28, 52–64. (in Ukrainian)
- Reikhert, K. (2013). *Nominalismus redivivus* F. Mautnera i vchennia pro katehorii A. I. Uiomova [F. Mauthner's *Nominalismus redivivus* and A. I. Uiomov's theory of categories]. *Universytetska kafedra* [University Department], 2, 116–125. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukaf_2013_2_12 (in Ukrainian)
- Schorske, C. (2003). *Videnskyi Fin-de-siècle: Polityka i kultura* [Vienna Fin de Siècle: Politics and Culture]. Lviv: VNTL-Klasyka. (in Ukrainian)
- Slivinska, A., & Sapyelkina, Z. (2024). Videnskyi modern v opytyi filosofii empiriokrytytsyzmu E. Makha [Viennese Modernism through the lens of Ernst Mach's empirio-criticism]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 139–144. (in Ukrainian)
- Timms, E. (1989). Karl Kraus: Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna. [Yale University Press](https://www.yale.edu/yupress/).
- Wittgenstein, L. (1922). Tractatus Logico-Philosophicus: [Weimar Republic](https://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf). <https://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf>

Zvonska, L. (2017). *Entsyklopedychnyi slovnyk klasychnykh mov*. [Encyclopedic Dictionary of Classical Languages]. Kyiv: Kyiv University. (in Ukrainian)

Yuri Sapelkin

Viennese modernism: the problem of "language criticism"

Abstract. The article explores the issue of the social significance of the word. In the course of studying language as the primary means of communication, alarming tendencies regarding its ability to distort objective reality are traced. The paper examines the main ideas of the classics of Viennese modernism, that as early as a hundred years ago foresaw social challenges and threats posed by manipulative technologies built on the language of hatred. In particular, the works of the founder of "language criticism" F. Mauthner are analyzed, the connection between his ideas and the philosophy of empiriocriticism developed by E. Mach is identified, and the satirical discourse of "language criticism" in the works of K. Kraus is examined. Their writings demonstrate that linguistic communication has become a regulator of interpersonal relations in society, an important factor influencing people's views, and a decisive element in shaping their behavior. The problem of "language criticism" raised by Austrian philosophers has not lost its relevance as evidenced by the Russian-Ukrainian war, which was caused among other factors, by the aggressive language policy of the Kremlin.

Keywords: Viennese modernism, "language criticism", linguistic crisis, discussion, skepticism.

Стаття надійшла до редакції 26.01.2026
Стаття прийнята до друку після рецензування 29.01.2026
Стаття оприлюднена 30.06.2026

СВІТЛОВА КМБІПІРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ

УДК 008:[82-293.091:81'22:7.034.7](44:430)"165/166"

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-7846-9947>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.41-52>

FRENCH CULTURAL NARRATIVES IN THE OEUVRE OF ANTON ULRICH OF BRUNSWICK

Maria Danchenko

senior lecturer, Department
of Cultural Studies, National
University of Kyiv Mohyla Academy,
Kyiv
maria.l.danchenko@gmail.com

Данченко

Марія Леонідівна

старша викладачка
кафедри культурології,
Національний університет
«Києво-Могилянська академія»,
м. Київ
maria.l.danchenko@gmail.com

Abstract. This article aims to investigate the perception of French esthetical and cultural narratives by Anton Ulrich of Brunswick, a prominent German intellectual and literato, in his literary oeuvre within the period between 1650s and 1660s. Our objective is to explore how Anton Ulrich reflected the growing developments of the French court culture and in what way he reacted to its expansion in Europe at the time of the early years of Louis XIV reign. The article studies the semiotic dialogue between the celebrated French "Ballet Royal de la Nuit" of Isaac de Benserade (1653), and the lesser-known German "Ballet des Tages" (1659), created by Anton Ulrich, at the time a co-regent apparent to dutchy of Brunswick and Lüneburg. The study makes a particular accent on the comparison of the textual and stylistic affinities and discrepancies of the texts of both librettos. In this article we also explore Anton Ulrich's perception and the ways of his interpretation of the genre the French heroic romance and his evaluation of the French influence present in it. In the introduction to his own oeuvre "Die Durchläuchtige Syrerin Aramena" (1669), the first known example of the German heroic romance, Anton Ulrich deploys his doctrine for the development of German literature and its co-existence with the foreign narratives. The following research serves to elucidate the specificity of the French influence on the oeuvre of Anton Ulrich, an emblematic representative of the German court culture of Baroque.

Keywords: German Baroque, XVII century, Anton Ulrich von Braunschweig, Isaac de Benserade, Louis XIV, court ballet, Marie-Madelaine de Scudéry, heroic romance.

Introduction.

The developments of German culture in the middle of XVII century are majorly overshadowed with the rise of French absolutism and its newly created cultural codes. Louis XIV (1637–1715) has reintroduced at his court such cultural practice as royal ballets, in which he took active part, shaping himself as a monarch, who both possessed absolute power and was a revolutionary in the art. This attitude to the representation of a sovereign would be soon

imitated and reproduced at the royal courts across Europe. Around the same time, in the 1640s–1650s, a new genre of heroic romance was created by French courtier authors as Marie-Madelaine de Scudéry, her brother George, Gautier de Costes, chevalier de la Calprenède and several others. This new genre quickly supplemented the pastoral romance, and the new style has won enormous popularity and heroic romances conquered European book markets. Marie-Madelaine de Scudéry's oeuvres enjoyed a special success in German audience. The factors of the fame of French theatrical drama and a decisive dominance of new French romances have empowered a dominance of French cultural narratives on the German terrains.

One of the most assiduous followers of Louis XIV's cultural doctrine in Germany was Anton Ulrich (1633–1714), who had become since 1685 a ruling prince of Brunswick-Wolfenbüttel. He was one of the brightest literates of Germany in XVII century, and a son of prominent intellectual Augustus II, duke of Brunswick, who had contributed to the expansion of Herzog August Library, one of the most essential libraries in pre-modern Europe. Anton Ulrich wrote his own court ballets and was a deep amateur of the new genre of the French heroic romance¹. His interest in French heroic novels persisted, though by the end of 1660s the vogue on heroic novels subsides in France significantly and they were almost forgotten by 1690s. Anton Ulrich shall write two first German heroic romances, "Die Durchläuchtige Syrerin Aramena" (1669) (The Illustrious Syrian Aramena²), and "Römische Octavia" (1712) (Roman Octavia). These oeuvres shall enjoy an enormous success and further inspire dozens of German writers to merge into the new genre. In the following decennials of XVII and XVIII century German heroic romances shall develop rapidly and shall go increasingly astray from the original genre of a fantastic story full of longueurs, until they morph into realistic sentimental and psychological novels.

The scholars declare unanimously that French cultural narratives remained paramount in German Baroque culture during the most part of the XVII century. To support this statement, scholars refer to the famous philosophical treatise of influential philosopher Christian Thomasius, "Discours Welcher Gestalt man denen Frantzosen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen solle" (1690). There he expressively blames a preponderance of the French literature and French customs in Germany.

"Ad propositum, was ist Galant und galanter Mensch?... So scheint auch, als wenn die Franzosen selbst nicht einig waren, worinnen eigentlich die wahrhaftige Galanterie bestehe. Mademoiselle Scudéry beschreibt dieselbige in einer absonderlichen conversation de l'Air galant, als wenn es eine verborgene Eigenschaft wäre... Ja ich meine das ich nicht irreu werde, wenn Ich sage, das bey denen Frantzosen die Galanterie und la Politesse eines sey und dannenhero zu bessern Verstand der Galanterie alles dasjenige wohl verdienet gelsch zu werden was rühmlich erwehnte Mademoiselle Scudéry in einer Conversation von der Politesse anmutig und artig anführet" (Thomasius, 1690, pp. 11–12)³.

This fragment attests that Marie-Madelaine de Scudéry's oeuvre remained atop the German literary critical agenda in 1680s–1690s, while in France by that time preciosity culture had been long time outdated. In the decennials between 1640s and 1690s the influx of French literature onto European book markets was extremely powerful. It's remarkable that Christian Thomasius only cites Marie-Madelaine de Scudéry, Anton Ulrich's literary idol, whose prime in France had passed already in the beginning of the 1670s, as a source of foreign influence in the German literature.

Problem statement. As we can see from the foregoing, a genre of a heroic romance plays a crucial role in the development of the German literary and dramatic culture of XVII century, yet it remains relatively poorly explored. German heroic romances are untranslated and mostly stay in the research domain of German and American scientists.

Anton Ulrich's oeuvre enjoys persistent attention from the scholars as those belonging to a reformer of German Baroque literature and introductory of a new genre, yet the specificities of his attitude to the French literary and dramatic narratives were not studied. Particularly overlooked remain his court librettos.

Objective. My prior objective is to contribute to the global research of the oeuvre of Anton Ulrich of Brunswick as a paramount figure of German literary Baroque. We shall explore the French influence in Anton Ulrich's oeuvre and Anton Ulrich's reaction to French narratives expressed in his ballet libretto and his first heroic romance. The texts to be worked with are "Ballet Royal de la Nuit" (Royal Ballet of the Night) of Isaac de Benserade (1653) and "Ballet des

Tages" (Ballet of the Day) (1659). We shall also explore and introduction to romance "The Illustrious Syrian Aramena" (1669) as well as an introductory part to Marie-Madelaine de Scudéry's "Ibrahim, ou l'illustre Bassa" (1641), which is considered as the first example of a heroic romance.

In the following article we pursue the next tasks:

- Answer the question, how Anton Ulrich reflects a French libretto of "Royal Ballet of the Night", and define, which specific stylistic, compositional and ideological features Anton Ulrich adopts from his French homologue in his court ballet and how he reinterprets its style and plot.

- Our next objective is to explore Anton Ulrich's perception of French literary culture as expressed in the introduction to his first romance "The Illustrious Syrian Aramena" (1669). We shall analyze his attitude to the genre of heroic romance as it is and evaluate how Anton Ulrich perceives a preponderance of French narratives in the German literature and what kind of strategies does he offer for further development of the German literature. The ideas and literary strategies declared in his introduction shall be compared with those stated by Marie-Madelaine de Scudéry in her own romance of 1641.

Current state of global research on the problem.

The literature dedicated to the oeuvre of Anton Ulrich is quite opulent and mostly belongs to German scholars — these are classical works of Gilles Hoyt, Lise-Lotte Kurth, Friedrich Schümmer. Mostly the scholars research the narrative strategies in his two romances and study their stylistic peculiarities as the first examples of this genre in German literature. At the same time, we have not discovered any attempts at comparative research of Anton Ulrich's romances with those of Marie-Madelaine de Scudéry. Nevertheless, Bettany Wiggin, an American scholar provides the best coverage of the cultural perception of France in Germany in XVII century, though she mainly focuses on its second half and explores the grounds of anti-French sentiment, which originates in German culture in 1670s.

They are also other several issues related with Anton Ulrich's oeuvre that researchers address, as his musical policy, explored by Italian scholar Andrea Luppi.

At the same time, Anton Ulrich's ballet librettos remain outside the scholars' interest. We have also not encountered a single study dedicated to Anton Ulrich's

ballet libretti and their comparison with the French analogues of the time.

The oeuvre of Marie-Madelaine de Scudéry is well explored, yet the influence exercised by her oeuvre onto other European literatures remains unresearched.

The themes of Louis XIV's ballet libretti and performative policy of their directors, and the research dedicated to semiotics of the particular "Ballet of the Night" is opulent. We have selected K. Dickhaut's article as one of the most relevant pieces of research in relation to the problem we explore. Yet we do not agree with her statement that court ballets only flourished in 1650s, since they achieved their maximum popularity in 1660s, and Isaac de Benserade wrote his librettos till 1681 (Dickhaut, 2019, p. 132).

Sarah Curtis Lysgaard also makes an exhaustive study of Louis XIV's political agenda behind his ballets, what makes her article relevant for the following piece of research.

Sources and methods. We use primary sources for our research, which include two ballet libretti "Ballet Royal de la Nuit" (Royal Ballet of the Night) of Isaac de Benserade (1653) and "Ballet des Tages" (Ballet of the Day) (1659) of Anton Ulrich of Brunswick. We also investigate Anton Ulrich's introduction to his romance "Die Durchlauchtige Syrerin Aramena" (The Illustrious Syrian Aramena) (1669) and "Ibrahim, ou l'illustre Bassa" (1641).

In our study we take recourse to such methods as textual and biographical analysis, and comparative discourse analysis.

Presentation of the main material.

Louis XIV's court ballets became a hallmark of his reign in 1650s and 1660s due to unique combination of developed and original plots, exquisite scenery and the most advanced stage effects of the era. The genre of court ballet had already existed in France since the time of Catherine Medici, yet this genre was radically reinterpreted and changed after Louis XIV ascension to a single rule, with making the king a central figure to the action. The "Royal Ballet of the Night" (1653) was one of the first royal ballets staged for the teenage king, and the libretto of its text was published and distributed publicly, which was unusual for that time. Anton Ulrich's "Ballet of the Day" (1659) was without a doubt a direct reference to that one of Isaac de Benserade.

This text Anton Ulrich wrote for celebration of

eightieth birthday of his father on 10th of April, so the ballet has an alternative title of "Blooming joy of spring, which has sprouted at the princely residence in Brunswick".

Both ballets are apologetic and celebrate the personality of a king. First, their timeline is identical, as for both the night and the day in the ballets are subdivided into four watches each. Both librettos are preceded with introductions, but that of Isaac de Benserade is a brief one and only contains the explanation of the action in each of the four parts of the ballet, which corresponds to a relevant watch of the night.

To illustrate, the first watch represents the sunset and coming of night in the city and in the countryside. The Night steps out on the stage in the first act, accompanied by twelve hours, four of which separate themselves from the retinue and represent four watches of the Night. Every watch represents the relevant events and circumstances which usually occur at nocturnal time. The Night boasts her power in her song, and its hours respond to her apprehensively that a powerful luminary comes to threaten its power and cease her reign, and the Happy Hour for it has come. This role is played by the King himself.

The second watch, which lasts from nine till twelve, represents balls, ballets and comedies, and this part is interceded with the stories inside the story — for instance, Roger, the protagonist of Ludovico Ariosto's "Furious Rolland" gives ball to a Bradamante. Thetis celebrates her wedding with Peleus, and Plautus' comedy "Amphitryon" is also played. Venus and her retinue preside over the gallant events described in this watch. The third watch is dedicated to love, the Lune fallen in love with Endymion opens it, and retires from the scene to spend time with her beloved. Her absence causes total darkness, and evil creatures and spirits gather for the sabbat, and some house catches fire because everyone is asleep and no one watches it. The fourth and last watch is represented by Sleep and Silence and symbolizes deep sleep and different dreams, which are seen by people of four different tempers. Finally, Aurore appears in the firmament on her chariot and invites the Sun represented by the King.

In each of the watches the king took part as some secondary character. Besides the Happy Hour from the retinue of the Night in the first watch, the king plays a Laugh in the Venus' suite, and in the third part the king appears again as a part of the Night's retinue, Will-o'-Wisp, and later represents a curious onlooker in the

same part. In the fourth part the king represents Furious, a character from a dream of a choleric temper, and finally appears as the Sun.

The plot of Isaac de Benserade's ballet foresees the King playing an active part in the action, while different characters throughout the show sing his forthcoming glory and achievements. There are several ancient deities mentioned in the play: Jupiter, Mercury, Venus, Tetis and Peleus, Proteus, Nereides, three Parques, Ganymede, Hebe, Bacchus, Ceres, Vulcan and Cyclops, Janus, Satires, Apollo, Clio, Euterpe, Erato, Discordia, Selene (Lune), Endymion, Juno, Ixion, Aurore and the Sun.

Kirsten Dickhaut analyzes the political agenda of the ballet and declares that negative characters as witches, werewolves, gypsies⁴ and beggars incarnate the participants of the Fronde, as for they shun the sun light (Dickhaut, p. 127). We hesitate to fully support this point of view, since the antagonists are foreseen by the plot, and the same actors could portray several characters throughout the action. Nevertheless, we completely share K. Dickhaut's interpretation on the political agenda of the ballet. The researcher states this ballet is a warning, and we do support her point of view, since the end of the ballet is really apothotic, and the Sun declares the following lines:

"En montant sur mon char j'ai pris soin
d'écarter

Beaucoup de Phaetons qui vouloient y monter,
Dans ce hardi dessein leur ambition tremble,
Chacun d'eux reconnoit qu'il en faut trébucher,

Et qu'on verse toujours si l'on n'est tout ensemble

Le Maître, et le Clocher".⁵

(Dickhaut, 2019, p. 127)

A threat to the potential rebels sounds very clear in this fragment.

"Ballet of the Day" of Anton Ulrich also has an extensive textual preface to be only published in the libretto and not to be declared to the viewers. It clearly follows the French vogue to release the librettos of court ballets, introduced by Isaac de Benserade. Yet the striking difference is that Isaac de Benserade's highly apologetic ballet does not contain any personal dedication to the king in the preface. At the same time, already in the preface Anton Ulrich explains in detail





the importance of the occasion, expresses his warm feelings to his sovereign, and declares the necessity to share the joy with the guests:

"Daß also bey so-therner erfrewender beschaffenheit/der Zehende Tag Aprilis, hiesigen Landen und Leuten / lange Zeit und Jahre in frischem und vergnügtem Andencken verbleiben wird. Wann dann ein so hohes / und dabey Lebhaftes Alter / heutiges Tages fast seltzsam in der Welt anzutreffen / und gnugsam zu verstehen giebet / daß Seine Fürstl. Durchl. des Biantis oben-erwehnte Lehre / Zeit ihres Lebens / genaw beobachtet haben / und noch hochlößlich practiciren/gestalt sie dem Gemüthe seine Verrichtungen/und dem Leibe seine Pflege weislich abmessen/aller dinges jenes Römers Wahr-wort; Generosos animos labor nutrit, erfüllende: Als veruhrsachet erwehnter so werther Geburts-Tag bey der Hohen Personen vorgedachter blühender Gesellschaft / umb so viel desto grössere Freude/wie vielmehr Sie anderen hohen Häusern an dieser Glückseligkeit vorgehen /und nicht allein Deutsche /sondern auch auswärtige Lande hiemit gleichsam trotzen können⁶" (Braunschweig, 1659, p. 2).

As we can see here, the style of the preface follows the Baroque school canons of rhetoric.

The action in the "Ballet of the Day" doesn't start at once, as it is done in "Ballet of the Night". The first mise-en-scène represents two ranges of pyramids arranged in six pairs and set along both sides of the scene. One bigger pyramid is placed in the middle. The central and biggest pyramid has a dedicatory plaque on it: AUGUSTO. PRINCIPI. GUELPHORUM. OCTOGENARIO. GERMANIAE. PROTARCHO. (TO AUGUSTUS, PRINCE OF THE HOUSE OF WELFS, EIGHTY-YEARS OLD PROTARCHUS OF GERMANY). Atop the other twelve pyramids stay several different characters. The figures stand on the pyramids each holding the following plaque: Allegory of Philosophy (SAPIENTI — TO THE SAGACIOUS), Bucephales (MAGNANIMO — TO THE MAGNANIMOUS), Closed Temple (PIO — TO THE PIOUS), a Pair of Chess Players with a Sack of Money between Them (JUSTO — TO THE JUST), a Hound Chasing Off a Wolf from a Spring, from Which a Lamb Drinks Water Peacefully (PACIFICO — TO THE PACIFIER), a Storch Feeding his Babies with a Flesh Torn out of

his Chest (LIBERALI — TO THE GENEROUS), Achilles's Weapon and Armor (VINDICI — TO THE LIBERATOR), An Eagle Holding a Scepter and a Sword in his Claws (POTENTI — TO THE POTENT), An Empty King's throne with Low Stairs (CLEMENTI — TO THE CLEMENT), a Ship with its Sail Full (FELICI — TO THE FORTUNATE), a Hen Spreading her Wings over Her Chickens (SOSPITATORI — TO THE SAVIOR), and a Splendid Palace still Being Built (OPTIMO — TO THE BEST). Above the pyramids there is another word, written in a half-circle and only seen in a perspective: "TRIUMPHATORI — TO THE TRIUMPHANT".

Only then does the action start with an entry of a Day, as does the Night in Isaac de Benserade's ballet. The Day also claims himself to be a master of hours, and the Day is also subdivided into four parts, yet every watch is portrayed not by deities but incarnated as virtues.

The watch of the Day is represented by Vigilance (Wachsamkeit). Then follows a watch of the Assiduity (Embsigkeit). The third watch is incarnated in Wisdom (Scharfsinnigkeit). The final watch is represented by Majesty (Hoheit). At the same time, Anton Ulrich dubs every watch and every virtue as certain stage of human age. So, Vigilance corresponds to a Childhood, Youth to an Assiduity, Wisdom to a Manhood, and White-Head Years⁷ — to the Majesty. The Virtues are represented as allegoric female figures, who carry shields with their names. Vigilance carries a shield with cranes, the Assiduity's shield has an emblem of two camels carrying a burden, Wisdom carries an emblem of two lynxes in silver collars and Majesty's emblem are two lions holding a crown. Upon the third watch, Four Ages stand out with an apologetic aria to Augustus, while in other entries and episodes the duke is not addressed. Majesty, the last figure, holds another plate: "MAXIMO — TO THE GREAT". Upon the final watch of Majesty, an allegorical figure of the Time appears, who sings an aria, where he shortly appeals to the Prince and ensures his achievements shall stay in eternity. The drama ends and the last mise-en-scène represents an altar build to honor August with a final motto inscribed on it: "PATRI. PATRIAE". (TO THE FATHER OF THE NATIVE LAND). The Day and its twelve hours start the Grand Ballet, singing the virtues of August.

As we can see, Anton Ulrich addresses in his ballet a purely baroque allegorical language of representa-

tion. Though his libretto is written in German, the text is abundant with Latin insertions and proverbs. This is the feature we don't observe in Isaac de Benserade's libretto. Anton Ulrich's ballet has also a remarkably wide range of ancient heroes represented in his ballet: Cyrus, Vulcanus and Cyclopes, Socrates, Paris, Genius, Zephyrus, Virgilius, Euclides and Archimedes, Achilles, Seven Liberal Arts, Phaetusa, Lampedusa and Lampetia, Xantippe, Ulysses, Aesopus, Alexander the Great, Lyncurgus of Sparta, Marthesia and Anacharsis. As we can see, the list of the ancient heroes has almost no characters common with that chosen by Isaac de Benserade for his own ballet. Yet it displays Anton Ulrich's preference to heroes and men of merit, then to gods, and though he mentions the latter several times, he nowhere gives them direct speech. At the same time, the mythological characters entering the scene just represent themselves without addressing any apologetic to duke Augustus and then retire from the scene one after another. It totally differs from de Benserade's ballet, where even pagan gods praise the young king and predict his future glory. Another difference is that Isaac de Benserade mentions no anthropomorphic figures of virtues or vices in his libretto. Consequently, both Isaac de Benserade and Anton Ulrich address Roman mythological pantheon, but they do it in different ways.

At the same time, Isaac de Benserade totally avoids any traditional Baroque symbols of glorification of the king in his ballet — we see no altars either honor plates with devises.

We assume that Anton Ulrich clearly follows the canons of Baroque school drama while writing his ballet in view of the fact the mythological heroes he has chosen are exemplary for the school curriculum. For his ballets he also chooses locations where intellectuals gather, as mount of Ida or fields of Beotia. At the same time, Isaac de Benserade does employ a variety of comic human characters for his ballet, like pickpockets, idle onlookers, coquettes, which are totally absent in Anton Ulrich's ballet. It is peculiar that Anton Ulrich, a twenty-five-year-old man by the time, by the time a personal acquaintance of mademoiselle de Scudéry, an avid reader, who had been without a doubt previously acquainted with the libretto of Isaac de Benserade's "Ballet of Night" and his several other libretti, stayed that closely attached to the standards of the Baroque drama.

Another peculiar feature is the way both authors

represent actors in their ballets. In the French ballet the name of the courtier always precedes a name of the character it portrays. In this way we see first the courtiers and their characters only serve their masks. It creates an impression the ballet was designed up to concrete people. Anton Ulrich, on the other hand, also provides a list of the courtiers who took part in the ballet, but only places it at the end of the libretto, so only Augustus is expressively mentioned throughout the action.

Finally, we can see that the entry of the Night with her hours and their monologue happens at the very beginning of the French ballet, while it's the dance of the Day with the hours is last scene in the German one. It's a deeply symbolic transversion, which displays a difference between the addresses of both ballets, of which the one was a boy of fifteen back then, and the other one was monarch, whose reign was already at the end.

The first part of Anton Ulrich's romance, "The Illustrious Syrian Aramena", was released ten years past the court ballet we investigate. The romance was preceded by an extensive introduction in which Anton Ulrich reflects his perception of the romantic genre as it is and expresses his own views on the French and German romances and critically examines the state of German literature altogether. He starts his introduction with an attempt to classify the literary genres in world literature and states the absolute necessity for every nation to have a national literature:

"Wir Deutschen lassen uns/ in Italien und Frankreich / zu adelichen Leibs-übungen anweisen: warum lernen wir mit auch / von dem Beispiel dieser Nationen / die löbliche Kunstliebe und verstands-übung: Haben dann / die Päbste unserer Zeit Urbanus VIII und Alexander VII, auch sonst viel Cardinale / Bischöffe / Fürsten und Magnaten / sich des Bucherschreibens geschämet ? Prangen nicht Hispanien mit seinem Savedra? Italien mit den Schriften des Graffen Pallavicini / des Venedischen Rats Herrn Johann Franz Loredano? Frankreich/ mit dem Bischoff Bellay/ mit den Herren von Bartas/Thou/Balsac/Charron/Pibrac und Scuderi? Engelland / mit besagtem Ritter Sidney und den Grafen von Verulam^{8?} " (Anton Ulrich, 1659, pp. 10–11).

At the same time, Anton Ulrich acknowledges the existence of German literature and warmly praises both his contemporaries who write romances and

translators to German. Yet he obviously finds it insufficient and obviously appeals to keep up with the European literary fashion. Anton Ulrich's chief appeal is to produce more German-language literature to protect German language from decadence and extinction, and romances serve this purpose best. At the same time, it's worth attention that Anton Ulrich sees a threat for the German language from both the courtiers who abandon German in favor for reading in French and Italian, and from the intellectuals who overlook any texts which are not written in Latin (Braunschweig, 1659, p. 21).

Anton Ulrich stresses the importance of making German literature noble and glamorous, obviously following the European literary fashion, and thus he represents his *Aramena* as an oeuvre made by a noble author:

"...si billiger Misnerva als *Aramena* Heisen solte: weil es scheint / Sie habe ein Jovis-hirn zum mütterleibe gehabt. Sie ist / nicht im Schulstaub / sondern zu Hof erwachsen. Sie ist auch nicht mit Gesellschaft des Pöbels bestäuber: sondern redet höchst höflich und recht fürstlich / von Fürstlichen Geschichten. Sie öffnet eine Gedult Schule: mit erzählung ihrer Verfolgungen und Unglücksfälle. Sie weiset einen Schauplatz / der Tugend und Lastere / und darauf-ergangener Göttlicher belohns und abstraffungen, Sie stellet auf / einen Hof und Welt-Spiegel / darinn die / so sich selber nicht kennen / ihre Gestalt ersehen können. Sie seget einen Staats-Lehrstuhl / und lasse von demselben reden / die beispiele derjenigen / die viel anschlüge ersonnen / aber nichts damit gewonnen haben. Sie soltewol die Teutsche Minerva beisen : weil ihr Schmuck nicht / wie anderer solcher Prinzessinnen / von andern nationen entlehnet und hergeholet / sondern in Teutschland / und zwar zierlichst-teutsch / verfärtigt worden⁹" (Braunschweig, 1659, pp. 14–15).

This passage displays a developed concept of a genre of heroic romance, which includes a disposition to the elevated style, dismantlement of vice and praising the virtue, and a representation of a court society. It's remarkable that Marie-Madélaine de Scudéry writes in 1680:

"Ces bons Senateurs, et ces sévères Matrones auroient grand tort d'empêcher leurs enfans de lire

une chose, où ils trouveroient de quoi apprendre l'usage de toutes les vertus: et où ils pourroient s'épargner la peine de voyager pour devenir honnestes gens : puis qu'on pourroit faire un si beau tableau du monde, qu'on le verroit en racourcy, sans sortir de son cabinet. Et pour les Dames; je soutiens mesme, que la lecture d'un ouvrage, tel que j'imagine, les empescheroit plutôt d'avoir des Galants, que de les y porter¹⁰ (Heidegger, 1698, p. 33) ".

We can see that both Anton Ulrich and Marie de Scudéry state their romances are designed to introduce courtly life to people who are strange to it. Though Anton Ulrich claims his personal experience of a court life is superior to a theoretical one, while Marie de Scudéry states an ability to access court life in a distant way is an advantage.

As we can see, Anton Ulrich generally pursues the romantic principle of Marie-Madélaine de Scudéry and even criticizes the realistic tendencies in his contemporaries' romances.¹¹

At the same time, both Marie de Scudéry and Anton Ulrich interpret in different ways the fact the protagonists of their romances live in foreign countries. To illustrate, Anton Ulrich recognizes in the introduction to his romance an anachronism, as Syrian living in Mesopotamia in the epoch of Patriarch Jacob speaks German. Yet he tries to approach his *Aramena* to German culture:

"Sie redet auch billig Teutsch: weil Sie nicht allein mit Teutschen Fürsten viel umgegangen / sondern auch einen derselben endlich zum Gemal bekommen¹²" (Braunschweig, 1659, pp. 25–26).

In opposite, Marie-Madélaine de Scudéry declares an intention to preserve a minimal cultural authenticity in her characters and blames those her predecessors, who tried to make a Frenchman speak in a way people did in Latin or ancient Greek. She also advocates for preserving proper names of people, locations and ranks:

"Nous avons vû souvent donné des noms Grecs à des nations Barbares, avec aussi peu de raison, que si je nommois un François Mahomet, et que j'appellasse un Turc Anthoine..."¹³ (Scudéry, 1641, p. 53).

As we can see, Marie Madelaine de Scudéry does not intend to insert a manifesto of Frenchness into her romantic characters, whereas Anton Ulrich explicitly declares his intention to turn his romance into a statement of a new German national culture.

Conclusions.

Based on the foregoing, we can conclude that Anton Ulrich of Brunswick interacted perpetually with the literary oeuvre of his French contemporaries and reflected it scrupulously. In his personal literary pursuits, he oriented himself less toward the classics of French literature, but more toward the latest novelties of it. His primary objective was a development and enrichment of German national literature. Anton Ulrich actively searched for new stylistic and ideological strategies to construct a wholly new direction of a heroic novel in German letters.

Both Anton Ulrich's and Isaac de Benserade's ballets are apologetic and contain multiple references to Roman mythology. Yet upon a comparison of the textual peculiarities, we can conclude that Anton Ulrich has only adapted a name for the libretto, a plot

and a composition from Isaac de Benserade's libretto. At the same time, in his libretto Anton Ulrich has preserved a traditional dramatical tropes of Baroque. He carefully avoids low and comical characters in the elevated style and observes the academical encomiastic register of the performance, the genre of which had meant to break the canons. Based on the foregoing, we can conclude that stylistic and ideological narratives represented in the libretto of Isaac de Benserade were not accurately replicated in Anton Ulrich's libretto, yet he adopted the plot and composition of his "Ballet of the Day" from the French "Royal Ballet of the Night". It means in general, Anton Ulrich tends to adhere to traditional German baroque drama canons, when it comes to a genre of court ballet.

At the same time, Anton Ulrich carefully follows the latest French literary trends and reflects the stylistic and ideological features represented in them. He totally adopts the French genre of heroic romance and loads it with typically German cultural narratives, tending to transform this literary genre into the emblematic for a German culture.

Comments:

¹ His dedication went that far, that he has attended Marie Madelaine de Scudéry in Paris during his Grand Tour and engaged a correspondence with her [Wiggin, 193].

² Translation of poetical fragments and citations as well as the names of the plays into English was done with assistance of AI "Chat GPT".

³ "By the way, what is 'Galant' and a 'gallant person'?.. It seems as if even the French themselves are not in agreement as to what true gallantry actually consists of. Mademoiselle Scudéry describes it in a peculiar *conversation de l'Air galant* as if it were a hidden or secret quality... Indeed, I believe I am not mistaken when I say that, among the French, Gallantry and *la Politesse* [politeness/civility] are one and the same; therefore, for a better understanding of Gallantry, everything that the famously mentioned Mademoiselle Scudéry gracefully and elegantly presents in a *Conversation on Politesse* well deserves to be read".

⁴ Isaac de Benserade uses a name of "Egyptiens" to denote them, though the common name for Roma people in XVII century French was "gitain/e".

⁵ "As I mounted my chariot, I took care to push aside
Many Phaethons who wished to climb aboard;
Their ambition trembles at such a daring design,
Each of them recognizes that one must stumble there,
And that one always overturns the carriage unless one is both
The Master and the Coachman."

⁶ "Thus, given such joyful circumstances, the tenth day of April will remain in fresh and pleasant memory for these lands and people for a long time and many years. Since such a high and yet lively age is rarely encountered in the world today, it sufficiently demonstrates that His Serene Highness has closely observed and still laudably practices the above-mentioned teaching of Bias [one of the Seven Sages of Greece] throughout His life, wisely balancing the soul's duties and the body's care, fulfilling in all things that true word of the Roman: *Generosos animos labor nutrit* (*Work nourishes noble souls*). Consequently, the aforementioned and so worthy birthday causes all the greater joy for the high persons of the previously mentioned flourishing society, as they precede other noble houses in this happiness and can, as it were, defy not only German but also foreign lands."

⁷ Kindheit, Jugend, Mannheit, das graue Alter.

⁸ "We Germans allow ourselves to be instructed in Italy and France in noble physical exercises: why then do we not also learn from the example of these nations the laudable love of art and the exercise of the intellect? Did the Popes of our time, Urban VIII and Alexander VII, as well as many other Cardinals, Bishops, Princes, and Magnates, feel ashamed of writing books? Does Spain not boast of its Saavedra? Italy of the writings of Count Pallavicino [and] of the Venetian Councilor Giovanni Francesco Loredano? France of Bishop Bellay, of the Messires de Bartas, Thou, Balzac, Charron, Pibrac, and Scudéry? England of the aforementioned Knight Sidney and the Earl of Verulam?"

⁹ "She should rather be called Minerva than Aramena, for it seems she had the brain of Jove as her mother's womb. She was raised not in the dust of schools, but at court. She is not soiled by the company of the common rabble; instead, she speaks most politely and truly regally of princely histories. She opens a school of patience through the narration of her persecutions and misfortunes. She presents a theater of virtue and vice, and the divine rewards and punishments that follow them. She sets up a mirror of the court and the world, wherein those who do not know themselves may behold their own form. She establishes a lection of statecraft, letting the examples of those who devised many schemes but gained nothing thereby speak from it. She might well be called the German Minerva, because her adornment—unlike that of other such princesses—is not borrowed or fetched from other nations, but was crafted in Germany, and in the most elegant German at that".

¹⁰ "Those good Senators and those strict Matrons would be quite wrong to prevent their children from reading a work where they would find enough to learn the practice of all the virtues; and where they could save themselves the trouble of traveling to become honorable people: since one could paint such a beautiful picture of the world that they might see it in miniature, without ever leaving their study. And as for the Ladies, I even maintain that the reading of a work such as I imagine would sooner prevent them from having Gallants than incite them to it".

¹¹ Gilles Hoyt writes that Anton Ulrich's words that his Minerva is not covered with a school dust is dig to Andreas Buchholtz' "Christian Hersules". [Hoyt, p. 192].

¹² "She also speaks German fluently, for she has not only associated much with German princes but has also finally taken one of them as her husband".

¹³ "We have often seen Greek names given to barbarous nations with as little reason as if I were to name a Frenchman Mahomet, or to call a Turk Anthoine..."

Bibliography:

- Benserade, I. de. (1653). Ballet royal de la nuit, divisé en quatre parties, ou quatre veilles, et dansé par Sa Majesté le 23 février 1653 [Royal Ballet of the Night, divided into four parts, or four watches, and danced by His Majesty on February 23, 1653]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k724705/f2.image> (in French)
- Braunschweig, A. U. H. von. (1659). Ballet des Tages. Aufblühende Frühlings-Freude in der fürstlichen Braunschweigischen Residenz und Hofe entsprossen über dem hochwerthen und angenehmen Geburtstage des durchläuchtigen hochgebornen Fürsten und Herrn Augusti, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg [Ballet of the day. Blossoming springtime joy in the princely Brunswick residence and court sprang up on the high and pleasant birthday of the illustrious, high-born Prince and Lord Augustus, Duke of Brunswick and Lüneburg]. https://de.wikisource.org/wiki/Ballet_Des_Tages (in German)
- Dewhirst, S. C. (1985). The Provoked Prince, or: Virtue tested. Politics and festivities in the Duchy of Brunswick-Wolfenbüttel. *The Modern Language Review*, 80(1), 80–89. DOI: <https://doi.org/10.2307/3729370>
- Dickhaut, K. (2019). The king as a "maker" of theater: *Le ballet de la nuit* and Louis XIV. In *Le ballet de la nuit and Louis XIV*. De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110622034-008>
- Goulet, A.-M. (n.d.). *Poésie et air de cour à travers l'œuvre d'Isaac de Benserade (1612–1691) [Poetry and courtly air in the works of Isaac de Benserade (1612–1691)]*. https://www.academia.edu/31136273/Po%C3%A9sie_et_air_de_cour_%C3%A0_travers_l_%C5%93uvre_d_Isaac_de_Benserade_1612_1691_ (in French)
- Haile, H. G. (1958). "Octavia: Römische Geschichte": Anton Ulrich's use of the episode. *The Journal of English and German Philology*, 57(4), 611–632. <http://www.jstor.org/stable/27707158>
- Heidegger, G. (1698). *Mythoscopia romantica oder Discours von den so benannten Romans [Mythoscopia romantica or Discours of the so-called Romans]*. Deutsches Textarchiv. https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/heidegger_mythoscopia_1698 (in German)
- Hoyt, G. R. (1984). The Baroque "Adels-Schule": Two perspectives. *Monatshefte*, 76(2), 192–200. <http://www.jstor.org/stable/30157399>

- Kurth, L. E. (1969). Kritik und Theorie des Romans im frühen achtzehnten Jahrhundert [Criticism and theory of the novel in the early eighteenth century]. In *Die zweite Wirklichkeit: Studien zum Roman des achtzehnten Jahrhunderts* (pp. 10–25). University of North Carolina Press. http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469657769_kurth.5 (in German)
- Luppi, A. (1999). "La cuna del redentore" a Wolfenbüttel (1685) e i tentativi di conciliazione religiosa in Germania [The "Cradle of the Redeemer" in Wolfenbüttel (1685) and attempts at religious conciliation in Germany]. *Rivista Italiana di Musicologia*, 34(1), 47–66. <http://www.jstor.org/stable/24322491> (in Italian)
- Lysgaard, S. C. (2019). *Ballet de la nuit: Staging the absolute monarchy of Louis XIV* (Master's thesis). San José State University. https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/5007
- Schümmer, F. (1955). Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts [The development of the concept of taste in the philosophy of the 17th and 18th centuries]. *Archiv für Begriffsgeschichte*, 1, 120–141. <http://www.jstor.org/stable/24354463> (in German)
- Scudéry, M. de. (1641). *Ibrahim ou l'illustre Bassa [Ibrahim, or the illustrious Bassa]*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87290472/f15.item> (in French)
- Thomasius, C. (1690). *Discours welcher gestalt man denen Frantzosen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen solle [Discourse on the manner in which one should imitate the French in everyday life and conduct]*. Deutsches Textarchiv. https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/thomasius_discours_1690?p=3 (in German)
- Wiggin, B. (2011). 1688: The Roman becomes both poetical and popular. In *Novel translations: The European novel and the German book, 1680–1730* (pp. 107–146). Cornell University Press. DOI: <https://doi.org/10.7591/j.ctt7v8hv.8>
- Wiggin, B. (2011). 1696: Bringing the Roman to market. In *Novel translations: The European novel and the German book, 1680–1730* (pp. 147–183). Cornell University Press. DOI: <https://doi.org/10.7591/j.ctt7v8hv.9>
- Wiggin, B. (2011). Curing the French disease. In *Novel translations: The European novel and the German book, 1680–1730* (pp. 62–106). Cornell University Press. DOI: <https://doi.org/10.7591/j.ctt7v8hv.7>

Данченко Марія Леонідівна

Французькі культурні наративи у творчості Антона Ульріха, герцога Брауншвейзького

Анотація. Ця стаття має на меті дослідити сприйняття французьких естетичних і культурних наративів Антоном Ульріхом Брауншвейзьким, визначним німецьким інтелектуалом і літератором, у його літературній спадщині періоду 1650-х — 1660-х років. Наша мета — з'ясувати, як саме Антон Ульріх осмислював розвиток французької придворної культури та яким чином він реагував на її стрімку експансію в Європі в роки раннього правління Людовика XIV. У статті досліджується семіотичний діалог між знаменитим французьким «Королівським балетом ночі» Ісаака де Бенсерада (1653) та менш відомим німецьким «Балетом дня» (1659), створеним Антоном Ульріхом, який на той час був співрегентом-спадкоємцем герцогства Брауншвейг і Люнебург. Особливий акцент у дослідженні зроблено на порівнянні текстової та стилістичної близькості й розбіжностей у лібрето обох творів.

У цій статті ми також аналізуємо сприйняття Антоном Ульріхом жанру французького героїчного роману, способи його інтерпретації та оцінку наявного в ньому французького впливу. У вступі до свого власного твору «Ясновельможна сирійка Арамена» (1669), що є першим відомим зразком німецького галантного роману, Антон Ульріх розгортає власну доктрину розвитку німецької літератури та її співіснування з іноземними наративами, зокрема французькими. Це дослідження слугує для з'ясування масштабів та особливостей французьких впливів на творчість Антона Ульріха — знакового представника німецької придворної культури епохи бароко.

Ключові слова: німецьке бароко, XVII століття, Антон Ульріх фон Брауншвейг-Вольфенбюттельський, Ісаак де Бенсерад, Людовік XIV, придворний балет, Марі-Мадлен де Сюдєрі, галантний роман.

Стаття надійшла до редакції 02.04.2026.

Стаття прийнята до друку після рецензування 28.05.2026.

Стаття оприлюднена 30.06.2026.

УДК 7.04:7.046.3:316.75

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-1779-7522>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.53-71>

ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ ГВОЗДИКИ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД САКРАЛЬНОГО СИМВОЛУ ДО СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНОГО ЗНАКУ

Костюк**Ірина Володимирівна**

кандидатка філологічних наук,
доцентка, Львівська національна
академія мистецтв, м. Львів
i.kostiuk@lnam.edu.ua

Iryna Kostiuk

Ph.D. (Philology),
associate professor,
Lviv National Academy
of Arts, Lviv
i.kostiuk@lnam.edu.ua

Анотація. Мета дослідження — комплексно проаналізувати еволюцію образу гвоздики у візуальній культурі від її функціонування як міфологічного образу та сакрального символу в релігійному мистецтві аж до набуття статусу соціально-політичного знаку в модерних і сучасних культурних практиках. Проаналізовано історико-культурні передумови формування символічного значення гвоздики в європейській культурній традиції; визначено основні іконографічні та семантичні характеристики образу в міфології, мистецтві Середньовіччя та Ренесансу; простежено процес секуляризації образу гвоздики в мистецтві Нового часу; з'ясовано трансформацію символіки гвоздики в контексті соціально-політичних рухів XIX–XX століть, використання образу в медіапросторі як засобу ідеологічної комунікації та колективної пам'яті.

Символіка гвоздики змінювалася залежно від історичного періоду й культурного контексту. У міфологічних уявленнях гвоздика втілювала ідеали героїзму та божественної досконалості, а в християнській культурі стала знаком чистоти, страждання і жертвовності Христа. З часом символіка розширилася: у Франції гвоздика стала знаком революційної солідарності та мужності, в Англії — аристократизму. У сучасному контексті гвоздика продовжує функціонувати як багаторівневий символ: відображає культурну традицію, історичну пам'ять і соціально-політичну ідентичність, є знаком відваги, солідарності та ритуальної участі в колективних подіях. Еволюція образу гвоздики демонструє, що звичайна квітка може стати потужним культурним маркером, здатним трансформуватися у відповідь на зміни суспільних, релігійних і політичних умов, і водночас зберігати зв'язок із сакральними та емоційними смислами, закладеними в її первісній символіці.

Ключові слова: гвоздика, візуальна культура, еволюція образу, символ у мистецтві, символ у культурі.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями, актуальність. У візуальній культурі квіткові образи традиційно виконують роль не лише декоративних елементів, а й потужних носіїв символічних значень, що трансформуються залежно від історичного, релігійного та соціально-політичного контексту. Одним із таких багатозначних символів є гвоздика — квітка,

чий образ протягом століть зазнавав істотних смислових змін: від сакрального знака в релігійному мистецтві до маркера ідеологічних, революційних та меморіальних практик у новітній історії. Попри наявність окремих мистецтвознавчих і культурологічних досліджень, що розглядають символіку квітів або аналізують окремі історичні періоди, цілісне осмислення еволюції образу гвоздики як феномену візуальної культури залишається недостатньо розробленим.

Загальна проблема полягає у виявленні закономірностей трансформації семантики гвоздики та з'ясуванні механізмів, через які один і той самий візуальний образ набуває нових значень у різних культурних середовищах. Особливої уваги потребує питання, яким чином сакральний символ, пов'язаний із християнською традицією (зокрема мотивами страждання, любові та жертви), поступово інтегрується у світські контексти, стає елементом художніх практик Нового часу, а згодом — інструментом соціально-політичної комунікації, протестної культури та меморіальної риторики. Така зміна функцій свідчить не лише про динаміку символічних систем, а й про ширші процеси секуляризації, ідеологізації та масовізації візуальних кодів.

Актуальність дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, сучасна гуманітаристика дедалі більше звертається до міждисциплінарного аналізу візуальних образів як інструментів формування колективної пам'яті та ідентичності. У цьому контексті гвоздика виступає показовим прикладом того, як естетичний об'єкт стає елементом політичного дискурсу та символом спільнотних переживань — від революційних рухів до практик вшанування загиблих. По-друге, в умовах інформаційного суспільства й медіатизації культурного простору значення візуальних символів часто знає швидких трансформацій, що потребує їхнього критичного аналізу з позицій історії мистецтва, культурології та семіотики.

Зв'язок поставленої проблеми з важливими науковими завданнями полягає в необхідності уточнення теоретичних підходів до вивчення символу як динамічної структури, що функціонує в різних типах візуальних текстів — від іконопису та живопису до плакату, фотографії, кіно й цифрових медіа. Дослідження еволюції образу гвоздики дозволяє конкретизувати механізми переінтерпретації традиційних символів у нових історичних

умовах, а також простежити взаємодію між мистецькими практиками та політичними процесами. Це, своєю чергою, сприяє розширенню методологічного інструментарію аналізу візуальної культури та уточненню понять «сакральне», «секулярне», «ідеологічне» в їхній історичній динаміці.

Практичне значення проблеми пов'язане з можливістю використання результатів дослідження у сфері культурної політики, музейної та виставкової діяльності, освітніх програм з історії мистецтва та культурології. Розуміння символічної еволюції гвоздики дозволяє уникнути поверхових інтерпретацій і сприяє формуванню критичного ставлення до візуальних знаків, що активно використовуються в публічному просторі. Як результат, аналіз трансформації образу гвоздики від сакрального символу до соціально-політичного знаку є не лише історико-мистецтвознавчим завданням, а й актуальним дослідницьким напрямом, що відображає глибинні процеси зміни культурних кодів у сучасному суспільстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У дослідженнях культури та мистецтва особливої уваги до зміни символіки квітів не спостерігаємо, не знаходимо, зокрема, культурологічних або мистецтвознавчих наукових праць, що безпосередньо аналізують образ гвоздики в контексті його еволюції від сакрального до соціально-політичного значення, загалом дослідження символіки квітів є фрагментарними та розпорошеними між дисциплінами (історія мистецтва, культурологія, семіотика). Попри це, низка як українських, так і закордонних джерел розглядають окремі аспекти семантики квітів, що може слугувати початком для комплексного аналізу. Зокрема, у мистецтвознавчій та популярній літературі помітне зростання інтересу до символіки квітів як носіїв культурних значень. Наприклад, М. Гейлмеєр (Heilmeyer, 2004) у своїх дослідженнях пояснює семантику квітів у давньому та ранньохристиянському світах, їхнє особливе значення у звичаях (особливо з теми кохання, одруження) і святах, а також використання квітів як символів статусу, символів пір року або як метафор людських якостей. Зокрема, у дослідженні «The Floral Symbolism of the Great Masters» (Haig, 2022) Елізабет Хейґ пояснює, чому великі майстри зображали Мадонну з гвоздиною та яке релігійне значення (кров або сльози) вкладалося в цей образ.

Є також праці, де розглядається загалом сим-

волічне навантаження рослин і квітів у живописі як засобу передачі емоцій, ідей та дій у художніх творах (Dubey, 2019; Py, 2024). Закордонні джерела надають обширний обсяг для розгляду гвоздики в контексті соціально-політичних дискурсів. Ці матеріали є важливими для розуміння того, як традиційний квітковий образ інкорпорувався в ідеологічні й рухові практики, набуваючи нових значень у політичній візуальності.

Академічні джерела також звертаються до загальних теоретичних меж символіки у візуальній культурі, хоча прямих досліджень гвоздики як культурного знака не знаходимо. Наприклад, роботи з культурної семіотики та онтології символів створюють методологічні основи для аналізу зміни семантичного навантаження знаків у різних культурних системах, що може бути застосовано до образу гвоздики. Хоч деякі дослідження використовують іконографію, літературу, фольклор, але мало емпіричних досліджень, які об'єднують візуальні джерела з матеріальною культурою, архівними документами, політичними дискурсами.

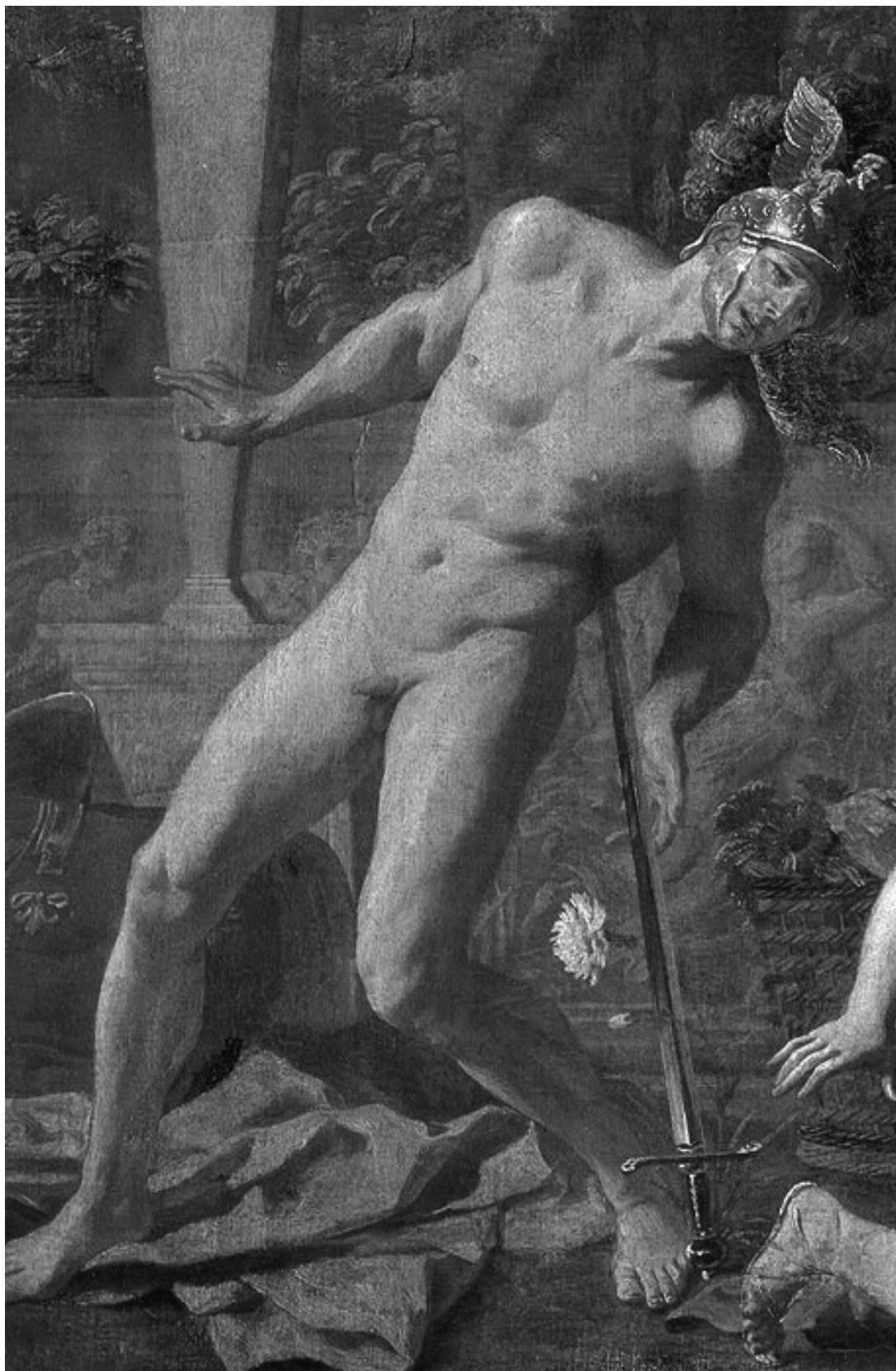
Україномовні ресурси (на жаль, лише популярного характеру) окреслюють традиційне сакральне значення гвоздики, пов'язане з ідеями любові, самопожертви та материнства — мотиви, що сягають християнської традиції та фіксуються ще в народних уявленнях про символіку квітів. У вітчизняному академічному дискурсі теми, безпосередньо присвячені гвоздиці, частіше трапляються у форматі загальних енциклопедичних довідок чи популярних публікацій із символіки квітів, а не глибоких спеціалізованих студій. Це вказує на потребу в інтеграції локальних культурних інтерпретацій із міжнародним дослідницьким контекстом, що дозволило б не лише відобразити внутрішню семіотичну динаміку, але й порівняти роль гвоздики як культурного символу в різних соціально-історичних умовах — це і є одне із завдань нашої статті.

Отже, сучасний науковий дискурс містить низку джерел, які окреслюють традиційні міфологічні та сакральні значення гвоздики, а також її активне залучення в соціально-політичні практики ХХ століття, проте потреба в цілісному міждисциплінарному дослідженні, яке б систематизувало ці підходи й проаналізувало механізми семантичної трансформації образу гвоздики у візуальній культурі, залишається.

Мета статті — комплексно проаналізувати еволюцію образу гвоздики у візуальній культурі від її функціонування як міфологічного образу та сакрального символу в релігійному мистецтві аж до набуття статусу соціально-політичного знаку в модерних і сучасних культурних практиках, а також у виявленні механізмів трансформації її семантики в різних історичних та ідеологічних контекстах. Для досягнення цієї мети нам потрібно проаналізувати історико-культурні передумови формування символічного значення гвоздики в європейській культурній традиції; визначити основні іконографічні та семантичні характеристики образу гвоздики в міфології, релігійному живописі та мистецтві Середньовіччя й Ренесансу; простежити процес секуляризації образу гвоздики в мистецтві Нового часу та зміну її художніх функцій у світських жанрах; з'ясувати трансформацію символіки гвоздики в контексті соціально-політичних рухів ХІХ–ХХ століть, зокрема окреслити особливості використання образу гвоздики в плакатному мистецтві, масовій культурі та медіапросторі як засобу ідеологічної комунікації, колективної пам'яті та меморіальної культури.

Виклад основного матеріалу. Хронологічно першою про гвоздику розповідає міфологія. Щоправда, наприклад, у відомих «Метаморфозах» Овідія не знаходимо про неї згадок. У поемі детально описуються численні рослинні метаморфози — нарцис, гіацинт, крокус, анемона, лавр, мирт, троянда та інші квіти та дерева, що виникають унаслідок перетворень міфологічних персонажів, однак назви або опису квітки, яку можна однозначно ідентифікувати як гвоздику, у тексті немає. Варто враховувати, що сучасна ботанічна назва *Dianthus* («божественна квітка») сформувалася значно пізніше, тому навіть потенційні античні згадки не фіксувалися б під цією назвою. Ще в ІІІ ст. до н.е. Теофраст описав цю квітку, назвавши саме «квіткою бога» (досі ніхто не може пояснити цю назву, можливо, завдяки яскравому червоному кольору, який з давніх часів вважався кольором імператорів). У римській поетичній традиції гвоздика не мала такого міфологічного статусу, як, наприклад, гіацинт чи нарцис, пов'язані з конкретними сюжетами перетворення.

Маємо два міфологічні пояснення походження цієї квітки та її символіки. Давньогрецький міф розповідає, що богиня полювання Артеміда, по-



Іл. 1. Нікола Пуссен. Царство Флори. Фрагмент. 1631. Дрезденська картинна галерея.



Іл. 2. Рогір ван дер Вейден. Мадонна з гвоздиком. 1460. Музей образотворчих мистецтв у Генті.



Іл. 3. Леонардо да Вінчі. Мадонна з гвездикою. 1478–80. Стара Пінакотeka, Мюнхен.

вертаючись з полювання в гніві через мисливську невдачу, зустріла пастуха, який грав на сопілці. Бо-

гиня вирішила, що це його музика налякала звірів, тому кинулася на нього й вирвала очі. Усвідомив-



Іл. 4. Альбрехт Дюрер. Мадонна з гвоздиккою. 1516. Стара Пінакотекa, Мюнхен.

ши й пошкодувавши про скоєне, кинула ці очі на землю — і на тому місці вирости дві яскраво-чер-

воні гвоздики, що нагадують про жорстокий вчинок. Другий міф пов'язаний зі смертю героя Тро-



Іл. 5. Рафаель. Мадонна з гвоздиками. 1506–1507. Лондонська національна галерея.

янської війни Аякса Талемоніда, який у стані безумства вбив мечем череду биків, думаючи, що це вороги, прийшовши до тями, усвідомив усю ганьбу й здійснив суїцид — убив себе власним мечем. Міф розповідає, що з крові героя з'явилися червоні

гвоздики (цей сюжет відтворив Н. Пуссен у картині «Царство Флори», щоправда гвоздика там білого кольору (іл. 1).

Для аналізу сакральної символіки гвоздики доцільніше звертатися не до античної міфології,



Іл. 6. Ян Девідс де Хем. Квіти у вазі. 1660. Державний Ермітаж.

а до пізнішої — передусім християнської та середньовічної — іконографічної традиції. З півдня Європи, імовірно, разом з Вільгельмом Завойовни-

ком, ця квітка прибула до Франції. Загальновідомо про численні помилки та плутанину в термінології античних і середньовічних натуралістів (різні рос-



Іл. 7. Ганс Гольбейн Молодший. Портрет Саймона Джорджа. 1536.
Штеделівський художній музей у Франкфурті-на Майні.

лини називали одним терміном і навпаки — одну рослину різними термінами), однак за творами образотворчого мистецтва XIV ст. (численні зображення саду з Богородицею, святыми, просто «дів з єдинорогами»), точно засвідчено, що саме з цього періоду квітку почали вирощувати й у садах.

Багато згадок про квіти містить Біблія та різноманітні апокрифи, тому християнські письменники від доби Середньовіччя і до Відродження часто використовували рослини як загальнозрозумілий засіб пояснення біблійних персонажів. Наприклад, Діву Марію постійно порівнювали з білою лілією — білі пелюстки як символ її цнотливості, а жовтувато-золотий пилювик втілював саяво душі (Meagher, 2007), саме тому вази з цими квітами часто зображені поруч з Богородицею. Натомість

гвоздика в сакральному мистецтві (середньовічному та ренесансному) повинна була нагадувати про страждання Богородиці та її материнську любов. Легенда оповідає, що сльози Марії, які вона пролила, споглядаючи Ісуса на розп'ятті, перетворилися на білі та рожеві гвоздики. Саме під впливом цих оповідей бачимо цю квітку на роботах Рогіра ван дер Вейдена (іл. 2), Леонардо да Вінчі (іл. 3), Альбрехта Дюрера (іл. 4), де Богородиця тримає в руках гвоздику як символ майбутньої смерті Христа (Haig, 2022), а також у численних сюжетах «Благовіщення», «Мадонна з Дітям».

У цьому контексті, порушивши хронологію трансформації символіки гвоздики, згадаємо, що 1907 року громадська діячка Анна Джарвіс, яка запровадила святкування Дня матері, обрала улюбле-

ну квітку своєї матері, гвоздику, емблемою цього свята. Вона обрала білий колір, щоб символізувати чистоту материнської любові. Протягом багатьох років традиція дарувати гвоздики продовжувалася, хоча й змінювалися значення. Наприклад, червона гвоздика тепер символізує матір, яка все ще жива, тоді як біла гвоздика символізує матір, яка померла. Вважається, що Анна Джарвіс також могла вибрати гвоздику ще й тому що в християнській традиції гвоздики асоціюються з Богородицею і легендою, про яку ми вже писали — сльози Марії біля Розп'яття, торкаючись землі, перетворювалися на гвоздики, що стало символом невмирущої любові матері.

У багатьох європейських джерелах (зокрема німецьких і голландських) гвоздику називають «цвяховою квіткою» через схожість насіння чи форми бутону з цвяхами Розп'яття, що також відображено в церковній літературі цих країн.

Як результат, червона гвоздика символізувала криваву жертву або мученицьку смерть Ісуса або святих (можливо, саме під впливом терміна «божественна квітка»), біла — праведне життя християн. Крім того, рожеві гвоздики в руках Богородиці або самого немовляти Христа на полотні Рафаеля «Мадонна з гвоздиками» (іл. 5) відсилають до апокрифу про материнські сльози, що падали біля хреста. Отже, схожість аромату гвоздики з цінними прянощами, а також «божественна» назва сприяли тому, що цю квітку внесли в християнський гербарій у XV ст. Саме тому гвоздики білого кольору бачимо в руках святих мучениць, а червоні символізують божественну любов і страждання, сама форма квітки натякала на майбутні рани від цвяхів.

Однак у добу Відродження відбувається радикальне переосмислення основних засад і цілей мистецтва, тому квіти загалом перестають розглядати як певне семантичне доповнення релігійних сюжетів. Спочатку вони з'являються в пейзажах, а пізніше — у квіткових натюрмортах. У цей період художники приділяли максимум уваги реалістичності картин, наслідуючи принципи античного мистецтва. Це підкреслює і Дж. Мігер:

«Використання ботанічних зображень у живописі особливо поширилося в XV–XVI століттях, коли художники все більше цікавилися реалістичним зображенням об'єктів світу природи. Мета цих зображень часто була по-

двійною — окрім декоративних властивостей, рослини та квіти зазвичай мали символічне значення або асоціацію, пов'язану з предметом картини. Таким чином, рослина може бути зображена або як атрибут, який дає ключ до ідентичності суб'єкта або особи, яка його спостерігає, або як надання моральної чи філософської анотації на тему» (Meagher, 2007).

Ваза з гвоздиками, що символізують божественну любов, була популярним мотивом у живописі італійського Відродження.

Загальновизнано, що найбільших успіхів вдалося досягти представникам фламандської школи натюрмрту, де квіти з'являлися і як доповнення до фруктових композицій, і як самостійний об'єкт. Неймовірна реалістичність і деталізація зображень на темному тлі забезпечили їм безсмертя і впізнаваність навіть серед людей не надто обізнаних з мистецтвом. Бачимо тут і численні зображення гвоздик серед інших квітів, переважно в центрі або верхній частині композиції (наприклад, твори Яна Девідса де Хема (іл. 6), Амброзіуса Босхарта тощо).

Хоча ці червоні квіти означали смертність у християнському мистецтві, вони несли значення земної любові та відданості на весільних портретах того ж періоду. Відтак від символу материнської жертвовної любові перейшли до любові подружньої, тому гвоздики почали активно з'являтися на портретах наречених (і чоловіків, і жінок) як своєрідна обіцянка любові та вірності в шлюбі (відомі портрети авторства Г. Гольбейна (іл. 7), А. Ізенбрандта (іл. 8), Я. Ротюса (іл. 9).

Коли гвоздики опинилися в Нідерландах, загальновизнаний європейській столиці квітів і квітників, місцеві селекціонери створили багато сортів цієї квітки, які поширилися усією Європою. Адже перші квітки були п'ятипелюсткові (саме тому вони нагадували сліди від цвяхів на Розп'ятті й тому на хронологічно найбільш ранніх зображеннях у мистецтві бачимо їх саме такими), а надалі бачимо великі багатопелюсткові гвоздики найрізноманітніших відтінків. Гвоздика тут також символізувала земну любов і шлюб: у Нідерландах наречена часто носила в день весілля рожеву гвоздику. Згідно з фольклорною традицією, наречена ховала таку гвоздичку десь на собі, щоби потім її знайшов наречений. Асоціація рожевого кольору з коханням і шлюбом чітко простежується



Іл. 8. Адріан Ізебрандт. Портрет для нареченої. 1520. Художній музей Портленда.

ся на портретах, як правило, на честь одруження чи заручин, на яких чоловік, який сидить, тримає рожеву гвоздику. Панель, яку приписують Гансу Мемлінгу, і портрет роботи Рембрандта (іл. 10) засвідчують цей стійкий зв'язок протягом двох століть. У цьому контексті варто згадати два типи голландських натюрмортів, у яких бачимо гвоздику: гвоздика поряд із черепом, свічкою чи пісочним годинником у *Vanitas*-натюрмортах натякає на тимчасовість життя, краси та земного кохання; як частина букетів з екзотичних квітів, вона також символізує створену Богом гармонію природи та «божественну красу».

Хоча офіційною квіткою Іспанії гвоздика не є, вона вважається «народною квіткою» країни. Особливо червона гвоздика асоціюється з традиційною іспанською жіночністю та образом «іспанки» в мистецтві XIX–XX ст., а також коридою (квіти часто кидають матадору після вдалого виступу). Іспанські художники XIX століття часто зображували жінок із гвоздиками як уособлення національного характеру — пристрасного й гордого. Квітка стала частиною візуального коду «іспанськості» поряд із віялом і мантилею.

Коли гвоздики з'явилися в Англії, то, як говорить літературна легенда, завдяки Вільяму Шекспіру отримали назву «carnation» (так поет уперше згадав цю квітку у своїх текстах). Насправді сам термін існував у мові раніше (походить від «коро́на», «віно́к», які в англійській мові відомі від XV ст., хоча самі квіти завезли сюди щойно в XVI ст.), але в літературному творі, дійсно, вперше цю квітку під такою назвою згадає саме Вільям Шекспір. У Британії гвоздики вирощували в королівських садах уже від XVI ст., і вони стали популярними серед аристократії як декоративна та «шляхетна» квітка (тут відіграв роль статус «божественної квітки» та постійна присутність гвоздик під час різноманітних церемоній). Цікаво, що королева Єлизавета також любила ці квіти й постійно закупувала в палац.

У XIX — на початку XX століття гвоздика стала популярною квіткою для бутоньєрок у джентльменів. Особливо біла гвоздика асоціювалася з елегантністю та стриманістю. Наприклад, її часто носив письменник Оскар Вайльд (іл. 11), що додало квітці культурного шарму й асоціацій з естетизмом. Саме із цим письменником пов'язана додаткова семантика квітки — зелені гвоздики ста-

ли символом ЛГБТ-спільноти, звичайно, не таким відомим як веселковий прапор, однак упізнаним. Отож, 1892 року, під час прем'єри своєї п'єси «Ві-яло леді Віндермер» у St James's Theatre, О. Вайльд попросив кількох друзів з'явитися із зеленими гвоздиками в бутоньєрках (Beckson, 2000). Це був досить «трудомісткий» символ, оскільки в природі не буває зелених гвоздик, такого забарвлення можна було досягти лише вирощуючи гвоздики в спеціальному розчині. Такі неприродні гвоздики відображали філософію Оскара Вайльда, яка свідчить, що штучне пріоритетне перед природним: «Менше природності — у цьому наш перший обов'язок».

Це був жест у дусі естетизму — мистецтво заради мистецтва, витончена штучність і гра із символами. Згодом зелена гвоздика стала неофіційним знаком упізнання серед чоловіків, які належали до гомосексуальних кіл Лондона. В умовах криміналізації гомосексуальності у Великій Британії (до 1967 р.) такі приховані маркери мали особливе значення.

Ця історія мала продовження. 1894 року письменник Роберт Гіченс опублікував роман «The Green Carnation», який був сатирою на оточення О. Вайльда. Саме відтоді назва закріпила асоціацію зеленої гвоздики з «естетами» та прихованою гомосексуальною культурою. Після судового процесу над О. Вайльдом 1895 року зелена гвоздика почала сприйматися як ще виразніший, хоч і ризикований, символ «інакшості». Сьогодні гвоздика не є загальним або офіційним символом ЛГБТ-спільноти (на відміну від прапора чи рожевого трикутника), її значення радше історичне — пов'язане з культурою декадансу, естетизму та ранньою гей-ідентичністю в Британії кінця XIX ст. Отже, О. Вайльд додав гвоздиці — зокрема зеленій (green carnation) — естетизованого, декадентського й навіть провокаційного значення, вона стала символом не лише стилю, а й прихованої сексуальної ідентичності в осередках декадентської інтелігенції кінця XIX ст.

Варто згадати, що віддавна й до сьогодні гвоздика прикрашає мантию студентів Оксфорду під час складання сесії: на першому іспиті вона повинна бути білою, потім рожевою, на останньому — червоною (вважається, що колись студенти між іспитами тримали білу гвоздику в червоному чорнилі, тому до останнього іспиту вона ставала червоною).

В Іспанії гвоздика не просто декоративна квітка, а елемент культурного коду, який поєднує фоль-



Іл. 9. Ян Альберт Ротіус. Портрет дівчинки з гвоздиками. 1663. Художня галерея Онтаріо, Торонто.

клор, релігію та політику. Тут квітка віддавна користується великою повагою, вважається оберегом від бід і злих сил, тому її часто використовували як своєрідний оберіг (наприклад, дарували чоловікам,

які йшли на війну). Найпомітніше гвоздика асоціюється тут з регіоном Андалусія, жінки традиційно прикрашають червоною гвоздиною волосся під час танцю фламенко, тому квітка стала частиною



Іл. 10. Рембрандт. Дівчина з гвоздикою. 1660-ті. Метрополітен-музей, Нью-Йорк.

«типового» андалузького образу — разом із сукнею *traje de flamenca* вона символізує пристрасть, темперамент, життєву силу (Pamies & Natale, 2015). Іспанець, що дарував дівчині червону гвоздику, таким чином зізнався їй у коханні. У католицькій

традиції Іспанії гвоздики часто використовують під час Страсного тижня (*Semana Santa*), процесій на честь Богородиці, а також місцевих патрональних свят.

Саме від історичних подій у Франції гвоздика



Іл. 11. Оскар Вайльд. Фотопортрет Наполеона Сароні. 1882.

отримала нову символіку під час подій 1574 року, так звана «Змова гвоздик», коли дворяни-протестанти намагалися звільнити з-під нагляду королівського двору двох принців крові: Генріха Наварського (майбутнього короля Генріха IV) і Людовика I Бурбона-Конде. Змова відбулася наприкінці правління Карла IX, у період релігійних воєн між католиками та гугенотами, а назва походить від того, що змовники нібито використовували гвоздики як умовний знак упізнавання (за іншою версією, квіти були частиною сигналу під час спроби організувати втечу з Венсенського замку).

Гвоздику у Франції перетворили на справжній

символ революції під час Великої французької революції (1789–1799), і це відбулося завдяки кільком ключовим подіям і культурним практикам. У перші роки революції гвоздика стала популярною як символ свободи та республіканських цінностей і її носили в петличках революціонери разом з кокардами трьох кольорів (*bleu-blanc-rouge*), червона підкреслювала страждання та боротьбу за свободу, а біла — чистоту намірів революції. Крім того, 5 жовтня 1789 року тисячі жінок рушили з Парижа до Версаля, вимагаючи хліба, а гвоздики використовували як символ єдності народу — були легкими у виготовленні та носінні, що робило їх зручною



Іл. 12. Мурал у Ліссабоні, створений до 23 квітня 2024 — 50 років революції гвоздик у Португалії.

«революційною емблемою». У революційних клубах, особливо в Парижі, активісти носили гвоздики як знак солідарності та належності до республіканської фракції, квітка була дешевою, яскравою та легко впізнаваною навіть серед натовпів людей на площах (Censer, 2001). Як результат, гвоздика у Франції стала символом політичної участі, асоціювалася з ідеями свободи, рівності та братерства, хоча офіційним символом революції залишався триколон.

З іншого боку, за часів цієї ж революції дворяни, засуджені до страти на ешафоті, традиційно приколювали собі гвоздики, оскільки ця квітка вважалася символом честі та мужності в момент смерті, асоціювалася з кров'ю та стражданням, що робило її символічним знаком трагічної відваги. Ця традиція особливо була помітна серед аристократів і монархістів під час революційних страт у Парижі 1793–1794 років (період Терору). У щоденниках і листах того часу можна знайти згадки, що деякі засуджені спеціально приколювали бутоньєрку з гвоздиною перед виходом на ешафот (Censer, 2001). Отже, гвоздика поступово трансформувалася від аристократичного символу до революційної

квітки й символу відваги на ешафоті.

Знову про гвоздику як революційну квітку згадали 1974 року — під час Революції гвоздик у Португалії. 25 квітня 1974 року в Португалії відбувся військовий переворот, організований молодими офіцерами — членами Руху збройних сил (MFA), які повалили авторитарну диктатуру Антоніу Салазара і його наступника Кастану, що трималася при владі майже 50 років. Очікувалося, що буде збройне протистояння, але народ масово підтримав військових, і все пройшло майже без крові — тому її назвали «мирною революцією». Працівниця ресторану Селеста Каєро (Celeste Caeiro) вийшла на вулицю з червоними гвоздиками, які мала подарувати на честь відкриття ресторану (але його скасували через переворот) і почала дарувати гвоздики солдатам, які встромляли їх у дуло автоматів (мирна зміна влади, квітка замість кулі, зброя, що не стріляє) і на уніформу як знак миру. Інші солдати та цивільні швидко підхопили ідею, і квітка перетворилася на символ мирної революції та підтримки зміни режиму (кінець цензури та колоніалізму). У наші дні в Португалії гвоздики зображені на численних пам'ятниках, плакатах, живописі, марках, постійно

тиражуються в масовій культурі. Щороку 25 квітня у Португалії святкується День Свободи — вулиці, прапори, балкони прикрашають червоними гвоздиками як центральним елементом національної пам'яті (іл. 12).

Висновки. Символіка гвоздики в мистецтві надзвичайно багатозначна та змінювалася залежно від історичного періоду, культурного контексту та жанру мистецтва. Вона є однією з найстаріших іконографічних квіток (після лілії та троянди) в європейській традиції. Аналіз історії та європейської візуальної культури дозволяє простежити багатовимірну символіку гвоздики, що еволюціонувала під впливом релігійних, культурних та політичних контекстів. У міфологічних уявленнях Давньої Греції та Риму гвоздика втілювала ідеали гармонії, героїзму та божественної досконалості, що надало квітці первісний сакральний статус. Християнська культура, зокрема середньовічна іконографія та літургійне мистецтво, перенесла цей символ у релігійну площину, де гвоздика виступала зна-

ком чистоти, страждання і жертвності Христа. З часом, особливо в епоху ранньомодерної Європи, її символіка розширилася і проникла в соціально-політичні практики: у Франції під час Великої революції гвоздика стала знаком революційної солідарності та мужності, що відображало готовність брати участь у громадських трансформаціях і ризикувати власним життям заради політичних ідеалів.

У сучасному контексті гвоздика продовжує функціонувати як багаторівневий символ: вона одночасно відображає культурну традицію, історичну пам'ять та соціально-політичну ідентичність, слугуючи знаком відваги, солідарності та ритуальної участі в колективних подіях. Еволюція образу гвоздики демонструє, що навіть простий природний об'єкт може стати потужним культурним маркером, здатним трансформуватися у відповідь на зміни суспільних, релігійних та політичних умов, і водночас зберігати зв'язок із сакральними та емоційними смислами, закладеними в його первісній символіці.

Література:

- Ру, Дж. (2024). *Флорографія. Ілюстрований довідник з вікторіанської мови квітів*. Переклад А. Цимбал. Київ: ArtHuss.
- An epic journey of flowers: The history of art and painting*. (2023, August 23). THURSD. <https://thursd.com/articles/flowers-in-art-and-paintings>
- Beckson, K. (2000). *Oscar Wilde and the Green Carnation*. *English Literature in Translation, 1880–1920*, 18(4), 387–397.
- Censer, J. R. (2001). *Liberty, equality, fraternity: exploring the French Revolution*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- Dubey, K. (2019). Plant Symbolism in Painting. *International Journal of Research GRANTHAALAYAH*, 7(11), 92–94. DOI: <https://doi.org/10.29121/granthaalayah.v7.i11.2019.3707>
- Gottesman, S. (2017). *A Brief History of Flowers in Western Art*.
- Haig, E. (2022). *The Floral Symbolism of the Old Masters*. Legare Street Press.
- Heilmeyer, M. (2004). *The Language of Flowers: Symbols and Myths*. Hardcover.
- Meagher J. (2007). *Botanical Imagery in European Painting*. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Pamies, A., & Natale, D. (2015). Floral symbolism in creative metaphors and in phraseology. In C. Grandl, K. McKenna, et al. (Eds.), *Bis dat, qui cito dat: Gegengabe in Paremiology, Folklore, Language and Literature* (pp. 305–318). Peter Lang.

References:

- An epic journey of flowers: The history of art and painting*. (2023, August 23). THURSD. <https://thursd.com/articles/flowers-in-art-and-paintings>

- Beckson, K. (2000). *Oscar Wilde and the Green Carnation. English Literature in Translation, 1880–1920*, 18(4), 387–397.
- Censer, J. R. (2001). *Liberty, equality, fraternity: exploring the French Revolution*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- Dubey, K. (2019). Plant Symbolism in Painting. *International Journal of Research GRANTHAALAYAH*, 7(11), 92–94. DOI: <https://doi.org/10.29121/granthaalayah.v7.i11.2019.3707>
- Gottesman, S. (2017). *A Brief History of Flowers in Western Art*.
- Haig, E. (2022). *The Floral Symbolism of the Old Masters*. Legare Street Press.
- Heilmeyer, M. (2004). *The Language of Flowers: Symbols and Myths*. Hardcover.
- Meagher J. (2007). *Botanical Imagery in European Painting*. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Pamies, A., & Natale, D. (2015). Floral symbolism in creative metaphors and in phraseology. In C. Grandl, K. McKenna, et al. (Eds.), *Bis dat, qui cito dat: Gegengabe in Paremiology, Folklore, Language and Literature* (pp. 305–318). Peter Lang.
- Ru, J. (2024). Florohrafiia. Iliustrovanyi dovidnyk z viktorianskoi movy kvitiv [*Floriography: An illustrated guide to the Victorian language of flowers*]. A. Tsymbal, trans.). Kyiv: ArtHuss. (in Ukrainian)

Iryna Kostyuk

The evolution of the carnation image in visual culture: from a sacred symbol to a socio-political sign

Abstract. The aim of this study is to provide a comprehensive analysis of the evolution of the carnation's image in visual culture, tracing its development from a mythological motif and sacred symbol in religious art to its status as a socio-political sign in modern and contemporary cultural practices. The study examines the historical and cultural preconditions for the formation of the carnation's symbolic meaning within the European cultural tradition; identifies the main iconographic and semantic features of the image in mythology, Medieval and Renaissance art; traces the process of secularization of the carnation's image in Early Modern art; and investigates the transformation of its symbolism in the context of 19th–20th century socio-political movements, as well as its use in media spaces as a tool of ideological communication and collective memory.

The symbolism of the carnation has shifted depending on historical period and cultural context. In mythological representations, the carnation embodied ideals of heroism and divine perfection, while in Christian culture it became a sign of purity, suffering, and Christ's sacrifice. Over time, its symbolism expanded: in France, the carnation became a sign of revolutionary solidarity and courage; in England, it was associated with aristocracy. In contemporary contexts, the carnation continues to function as a multi-layered symbol, reflecting cultural tradition, historical memory, and socio-political identity, and serving as a sign of courage, solidarity, and ritual participation in collective events. The evolution of the carnation's image demonstrates that an ordinary flower can become a powerful cultural marker, capable of transforming in response to social, religious, and political changes, while simultaneously maintaining its connection to the sacred and emotional meanings embedded in its original symbolism.

Keywords: carnation, visual culture, image evolution, symbol in art, symbol in culture.

Стаття надійшла до редакції 18.02.2026.

Стаття прийнята до друку після рецензування 04.04.2026.

Стаття оприлюднена 30.06.2026.

МИСТЕЦТВО ПІД ЧАС ВІЙНИ. СПРОБА ОСМИСЛЕННЯ СВОЄЇ РОБОТИ ПРАКТИКУЮЧИМ МИТЦЕМ НА ОСНОВІ ПОЛЬОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Санін

Олесь Геннадійович

віцепрезидент Національної академії мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кінорежисер, народний артист України, лауреат Державної премії України імені Олександра Довженка, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, м. Київ
olsanin@gmail.com

Oles Sanin

Vice President of the National Academy of Arts of Ukraine, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, film director, People's Artist of Ukraine, Laureate of the Oleksandr Dovzhenko State Prize of Ukraine, Laureate of the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine, Kyiv
olsanin@gmail.com

Анотація. Стаття є спробою відповісти не з позиції теоретика, який дивиться на війну з безпечної відстані, а з позиції практикуючого митця, який протягом цих років працює всередині українського досвіду — проводить зустрічі з військовими, показує фільми, говорить із пораненими, ветеранами, людьми після полону, буває в госпіталах і реабілітаційних центрах, спостерігає реакції глядачів у залі й поза ним. Це не соціологія в строгому академічному сенсі, але це польове спостереження — регулярне, повторюване, тілесно й емоційно наближене до реальності війни.

Мені здається, мистецтво під час війни живе в постійній суперечності. Воно мусить бути корисним — але не тільки корисним. Воно мусить бути чесним — але не руйнівним. Воно мусить свідчити — але не завжди може знову й знову відкривати рану. Воно мусить говорити світові про наш біль — але також мусить допомагати нам самим витримати цей біль.

Ключові слова: війна, мистецтво, польові дослідження, польові спостереження, інвентаризація цінностей, мова мистецтва, творча реабілітація.

Постановка проблеми. Під час війни світ стає простішим, не тому що люди раптом перестають мислити складно, а тому що сама війна змушує до жорстких розрізень.

Є той, хто прийшов убивати. Є той, хто захищається. Є дім, який треба боронити й втримати. Є люди, яких треба врятувати. Є ворог, який не є абстрактною фігурою з політичної дискусії, а щодня запускає ракети, дрони, артилерію, руйнує міста: школи, театри, музеї, квартири — і життя в цілому.

Вищеозначене не є метафорою. За даними ЮНЕСКО, станом на 10 червня 2026 року в Україні було верифіковано 536 пошкоджених культурних об'єктів: релігійні споруди, історичні будівлі, музеї, пам'ятники, бібліотеки, археологічні об'єкти й архіви. Війна нищить не тільки людей і території. Вона нищить культурну спадщину, руйнує пам'ять, простори спільного життя.

Для мистецтва це одна з найважчих ситуацій, бо мистецтво в мирний час часто працює навпаки: воно не спрощує людину, а ускладнює її. Воно шукає людське навіть у поганому герої. Воно намагається зрозуміти причини зла, показати слабкість, травму, сумнів, внутрішній конфлікт. У великій драматургії навіть злочинець рідко є просто «носієм зла». Він має біографію, голос, біль, страх, пристрасть, логіку.

Але війна не дає багато часу на таке довге вдивляння. Якщо перед тобою людина зі зброєю, яка прийшла вбити тебе або твоїх близьких, ти не маєш часу на роздуми й розкіш довго шукати в ній приховане добро. Той, хто має зброю в руках, мусить діяти швидше, ніж мислитель. Інакше він може стати жертвою.

І тут виникає головна проблема мистецтва під час війни. Як мистецтву залишатися мистецтвом, коли життя вимагає від нього мобілізації? Як не втратити гуманістичну місію, коли сама ситуація наказує знелюднити ворога? Як говорити правду про зло й не перетворити ненависть на єдину форму мови? Як підтримувати армію, державу, суспільство — і водночас не стати лише обслуговуванням пропаганди?

Мета: охарактеризувати роль мистецтва під час війни з позиції осмислення своєї роботи як практикуючого митця на основі польових досліджень і спостережень.

Аналіз останніх досліджень. Перш за все хочеться згадати книгу Пола Фасселла (Fussell, 2013) «Велика війна і сучасна пам'ять» (The Great War and Modern Memory), що здобула Національну книжкову премію та премію Національного кола книжкових критиків, а також увійшла до списку 100 найкращих науково-популярних творів XX століття за версією видавництва Modern Library та отримала загальне визнання одразу після публікації в 1970 році. Ця знакова праця залишається взірцем літератури й безкомпромісним свідченням про Першу світову війну, що змінила ціле покоління, докорінно трансформувавши бачення світу.

Твір розкриває травму й трагедію сучасної війни в новому світлі. Аналізуючи творчість Зігфріда Сассуна, Роберта Грейвса, Едмунда Бландена, Девіда Джонса, Айзека Розенберга та Вілфреда Овена, Фасселл окреслює реальний і літературний контекст для тих письменників, які завдяки винятковій уяві та художній майстерності досить влучно

закарбували Першу світову війну як історичний досвід. Відмовившись від літературознавчих теорій і пишномовної риторики, Фасселл пов'язує літературні тексти з багнюкою та окопами Першої світової війни й демонструє, як вірші, щоденники, романи та листи відображали масштабні зміни в усіх сферах, включно з самою мовою, що було спричинено катаклізмом війни. Для багатьох поколінь читачів ця праця стала взірцем доступного наукового дослідження.

З повномасштабним вторгненням активно поживався розвиток української воєнної літератури. Це як наукові праці, так і колосальний масив публіцистики, прози, журналістських розслідувань, воєнних щоденників, репортажів, біографій, мемуарів і віршів.

Цікавим і ґрунтовним є дослідження директора Гарвардського українського наукового інституту Сергія Плохія в роботі «Російсько-українська війна: повернення історії», що розглядає витоки повномасштабного російського вторгнення, автор аналізує виклики для європейської безпеки та причини потужного українського спротиву (Плохій, 2023). У цьому руслі працює авторка Галина Горицька — «Війна. Вогонь запеклих не пече. 2014–2021 роки» (Горицька, 2023). Про жахливі події руйнації Маріуполя була створена книга журналістки Сухорукової на основі її блогу, який вона вела у соцмережах упродовж березня–квітня 2022 року. У книзі «#Маріуполь #Надія» (Сухорукова, 2023) відтворені реалії подій, у яких перебували містяни: голод і холод, руйнування житлових кварталів, інфраструктури, нескінченний страх за власне життя. Ілюстрації до книжки створив також маріуполець — художник-графік, викладач Маріупольської філії Національної академії мистецтв і архітектури Данііл Немировський. Візуальна частина видання — це його рефлексії щодо пережитого. На замовлення італійської аудиторії про реалії російсько-українського протистояння написала книгу відома авторка Оксана Забужко «Найдовша подорож» (Забужко, 2022). «Позивний для Йова. Хроніки вторгнення» — це книга, яку Олександр Михед почав писати з першого дня повномасштабного вторгнення РФ в Україну. Він з подробицями описує страшні події в Київській області через особисте — втрату домівки в Гостомелі, окупацію Бучі, життя впродовж 13 місяців війни та його перші 100 днів у війську. «Деокупація. Історії опору

українців. 2022» — це збірка в жанрі репортажу. Автор книги й керівник проєкту «Ukrainer», руху деокупованими територіями, Богдан Логвиненко (Логвиненко, 2023) хронологічно описує історії звільнення силами оборони окупованих територій. Автор дає можливість простим українцям бути почутими. Це розповіді волонтерів, військових, партизанів і простих містян. Це роботи про спротив і психологічну адаптацію авторів (Рафікова, 2024), (Чорний, 2024).

Сьогодні змінились в умовах війни підходи до наукової літератури. Дослідження і наукові розвідки відбуваються на стику війни та мистецтва (Art History/War Studies), активно публікуються в українських та міжнародних фахових виданнях. Науковці аналізують артпростір не лише з естетичного бачення, а естетика постає як інструмент спротиву, збереження пам'яті та терапії (Левченко, Лимаренко, & Терешенко, 2025), (Левенець 2026), (Максимова, & Самойленко, 2026), (Петрова, 2026).

У своїх роботах науковці роблять комплексний аналіз того, як повномасштабне вторгнення змінило мову плакатів, стріт-арту, живопису та цифрових ілюстрацій. Автори намагаються дослідити, яким чином формується візуальний образ майбутньої перемоги (Греков, 2026), (Воронова, 2025).

Війна як інвентаризація цінностей

У мирному житті ми можемо дозволити собі складність. Можемо сумніватися, дискутувати, бачити різні сторони, шукати компроміс. У гуманітарному мисленні це майже норма: не поспішати з вироком, зрозуміти контекст, не судити людину за одним вчинком. Війна цю оптику ламає. Вона не скасовує складність життя повністю, але різко змінює пріоритети. Якщо на твою країну напали, якщо твої міста бомблять, якщо ти щодня читаєш імена загиблих, то багато речей стають дуже ясними. Те, що раніше могло здаватися предметом дискусії, тепер набуває моральної очевидності. Є агресор. Є жертва. Є окупант. Є той, хто захищається. Є брехня. Є правда. Є свобода. Є рабство.

Комусь за кордоном така ясність може здаватися надмірною. У мирних країнах вона іноді читається як агресивність. Але для людей, які живуть усередині війни, ця ясність не є ідеологічною позою. Це наслідок досвіду. Війна проводить дуже жорстоку інвентаризацію цінностей. Напочатку повномасштабного вторгнення це стало буквально

фізичним фактом. Люди збирали валізи й раптом розуміли: усе життя з собою не забереш. У валізу вміщуються документи, ліки, дитячі речі, одна книжка, вишиванка, фотографії, щось дуже особисте, іноді домашня тварина. Усе інше — квартира, меблі, кар'єра, плани, комфорт, статус — може зникнути за одну ніч. Цей досвід змінює людину. І він змінює мистецтво.

Мистецтво, яке народжується всередині такого досвіду, уже не може бути тим самим, що до війни. Воно може залишатися красивим, складним, іронічним, формально вишуканим, але в ньому з'являється інша вага. Інший нерв. Інший тон. Воно частіше ставить найперші питання: що таке дім? що таке любов? що таке гідність? що таке тіло? що таке пам'ять? що таке смерть? що таке свобода? що справді можна втратити, а що не можна віддати?

Коли війна змінює мову мистецтва

Кожна велика війна змінює мову мистецтва. Перша світова війна вже показала Європі, що старі мови героїзму не витримують реальності індустріального вбивства. До 1914 року війна ще часто уявлялася через образ честі, слави, мужності, романтичного подвигу, але траншеї, газ, артилерія, кулемети, масова смерть і каліцтво зруйнували цей образ.

Поезія Вілфреда Овена, роман Еріха Марії Ремарка «На Західному фронті без змін» / Im Westen nichts Neues / All Quiet on the Western Front, графіка й живопис Отто Дікса — це вже не прославлення війни, а свідчення про її нелюдськість. Війна постає як травма, як розлам мови, як досвід, який неможливо повністю передати.

Але водночас Перша світова стала й часом масової воєнної пропаганди. Плакат, фотографія, газетна ілюстрація, пісня, кіно — усе це включалося в державну машину. Особливо важливим тут є кіно. «Битва на Соммі» / The Battle of the Somme 1916 року була одним із перших великих документальних свідчень бою. Вона шокувала глядачів, давала тилу відчуття близькості фронту, але водночас була створена в межах військового контролю і працювала як інструмент мобілізації. Уже тут видно головну подвійність воєнного кіно: воно може бути документом, мистецтвом і пропагандою одночасно.

Під час Другої світової ця система стала ще потужнішою. Американський цикл «Чому ми вою-

ємо» / *Why We Fight* був серією орієнтаційних фільмів для військ армії США перед відправленням за кордон і мав пояснити солдатам сенс війни. Британський фільм Гамфрі Дженнінгса і Стюарта Макалістера «Слухайте Британію» / *Listen to Britain* був водночас документом, поетичним портретом країни, моральною підтримкою і пропагандою.

Але деякі з цих фільмів пережили свій час. Вони не залишилися тільки агітаційним матеріалом. Чому? Бо в них була не лише правильна державна теза. У них була людська правда, художня форма, точність спостереження. Лозунг старіє швидко. А людська правда — ні.

Після Другої світової різні країни по-різному працювали з пам'яттю війни. Польське кіно, зокрема воєнна трилогія Анджея Вайди «Покоління» / *Pokolenie* / *A Generation*, «Канал» / *Kanał* / *Canal*, «Попіл і діамант» / *Popiół i diament* / *Ashes and Diamonds*, говорило не лише про героїзм, а й про моральну поразку, травму, складність вибору, неможливість швидко очистити пам'ять від болю. Ізраїльський фільм Арі Фольмана «Вальс із Баширом» / *Vals Im Bashir* / *Waltz with Bashir* показав, як документальне кіно може працювати з витісненою пам'яттю, провинною і травмою.

Ці приклади важливі не для того, щоб прирівнювати різні війни між собою. Вони важливі, бо показують: мистецтво під час війни та після війни завжди опиняється між трьома силами — правдою досвіду, потребою держави та майбутньою пам'яттю. Держава потребує мобілізації. Людина потребує сенсу. Пам'ять потребує правди. І мистецтво має витримати тиск усіх трьох.

Україна сьогодні проходить це не після війни, а всередині неї. Ми одночасно свідчимо, мобілізуємо, оплакуємо, лікуємо, боремося за міжнародну увагу, захищаємо власну культуру, деколонізуємо пам'ять і намагаємося не втратити людину в собі.

Пропаганда і межа мистецтва

Слово «пропаганда» для багатьох звучить майже як лайка. І це зрозуміло. Ми знаємо, як пропаганда може брехати, маніпулювати, знелюднювати, готувати суспільство до злочину. Російська пропаганда сьогодні є частиною війни так само, як ракети, танки й дрони. Вона роками переконувала людей, що України «немає», що українська мова — випадковість, що українська держава — помилка, що нас можна «звільнити» шляхом знищення. Але

в оборонній війні комунікація також потрібна. Потрібен рекрутинг. Потрібне пояснення, за що ми воюємо. Потрібна підтримка військових. Потрібна розповідь про тих, хто захищає країну. Потрібне донесення правди до світу. Потрібне вшанування загиблих. Потрібне формування ненависті до зла, бо без цієї енергії суспільство може не витримати.

Тому треба розрізняти: є пропаганда агресора, яка приховує злочин і створює брехливу реальність, і є оборонна мобілізаційна культура, яка називає злочин злочином і допомагає суспільству вистояти. Але навіть справедлива пропаганда має небезпеку. Вона любить прості форми. Герой — без слабкості. Ворог — без обличчя. Смерть — як красива жертва. Перемога — як неминучість. Народ — як єдине тіло без сумнівів. У момент загрози це може бути потрібно. Але якщо така мова стає єдиною, мистецтво починає втрачати свою силу. Бо людина на війні не складається тільки з героїзму. Вона складається ще й зі страху, втоми, злості, провини, любові, сорому, гумору, тілесного болю, бажання додому, мовчання, безсоння. Якщо мистецтво не говорить про це, воно починає брехати, навіть коли служить правій справі.

Пропаганда каже: «Тримайся». Мистецтво може сказати: «Тримайся, але я бачу, як тобі важко». Пропаганда каже: «Герої не вмирають». Мистецтво може відповісти: «Вони вмирають, і саме тому ми мусимо пам'ятати їх як живих». Пропаганда каже: «Ворог — нелюд». Мистецтво може сказати: «Ворог чинить нелюдське, але ми не повинні дозволити йому зробити нелюдськими нас». Ця межа дуже тонка. Але саме на ній сьогодні й існує українське мистецтво.

Довженко: українська правда всередині імперії

У розмові про мистецтво під час війни важливо згадати Олександра Довженка. Не лише як класика українського кіно, а як митця, який дуже гостро відчув головну небезпеку воєнної пропаганди: вона не терпить правди про народ, якщо ця правда не вкладається в офіційний міф.

Його кіноповість і сценарій «Україна в огні» були написані з болю за Україну в Другій світовій війні. Але радянська влада не прийняла цієї правди. Сам Довженко записав у щоденнику, що Сталіну не сподобалася його повість і що її було заборонено для друку й постановки. Сергій Тримбач формулює головну причину цього конфлікту дуже точно:

в «Україні в огні» Довженко показав не усереднену «радянську людину», а українців, тобто Україну як окремих суб'єкт історії.

Сталіну не потрібна була Україна як жива країна зі своїм горем, своїми втратами, своїм пригнобленням, своїм стражданням. Йому потрібна була правильна радянська картина війни. Народ мав бути героїчним, партія — мудрою, держава — безпомилковою. А Довженко показував трагедію українського народу. Не декоративну. Не зручну. Не таку, яку можна було безболісно вставити в імперський міф. У цьому сенсі Довженко для нас сьогодні дуже важливий. Бо він показує, що справжнє мистецтво війни не завжди збігається з державною пропагандою. Мистецтво хоче сказати правду про людину. А пропаганда дуже часто хоче сказати тільки те, що корисно системі. Для українського митця ця напруга завжди мала ще один вимір — імперський. Українське мистецтво мусило боротися не лише з війною як такою, а й із системою, яка дозволяла говорити про Україну тільки тоді, коли ця Україна була зручною для імперського міфу.

Кіно як духовне роззброєння

Кіно може не тільки відкривати правду. Воно може роками готувати суспільство до поразки. Не прямим наказом. Не обов'язково грубою агітацією. А щоденним привчанням до чужої картини світу. Перед повномасштабним вторгненням український глядач роками жив у просторі російських фільмів, серіалів, телевізійних форматів, музики, гумору, ток-шоу, спільних виробництв. Частина цього продукту знімалася або вироблялася в Україні, частина приходила з Росії, але часто працювала в одному напрямку: вкорінювала уявлення про «спільний культурний простір», про «братні народи», про те, що різниці нібито немає або вона не має значення. Це не завжди виглядало як пропаганда. Навпаки, часто це була мелодрама, комедія, детектив, сімейний серіал, кримінальна історія, романтична казка. Але саме тому воно й працювало глибше. Грубу пропаганду легше розпізнати. А серіал, який щовечора заходить у дім, працює інакше. Він створює звичку. Він формує інтонацію. Він робить російську присутність нормальною, домашньою, буденною. Він привчає, що Москва — природний центр. Що російська мова — природна мова великого світу. Що російський силовик — герой. Що радянське минуле — спільна ностальгія. Що українська

окремішність — щось другорядне, провінційне або надто політизоване. Це була не просто культурна присутність. Це була програма духовного роззброєння. Бо якщо людину довго переконувати, що «какая разница», то в момент небезпеки їй важче пояснити, за що саме треба боротися. Якщо роками повторювати, що ми «один народ», то агресія потім приходиться уже не як напад чужого, а як нібито «внутрішній конфлікт», «непорозуміння», «братня сварка». Якщо російський культурний продукт роками займає простір уяви, то перед танками спочатку приходиться мова танків: м'яка, телевізійна, жартівлива, серіальна, мелодраматична.

Після 2014 року Україна почала обмежувати поширення частини російського аудіовізуального продукту, зокрема фільмів, які популяризували органи держави-агресорки або радянські й російські силові структури. Але проблема була ширша за юридичні заборони. Мовилося про простір уяви. Про те, хто в ньому герой. Якою мовою він говорить. Де розташований центр світу. Чия пам'ять вважається нормальною, а чия — провінційною.

Цю логіку потім уже відкрито проговорила російська держава. У липні 2021 року з'явився текст Володимира Путіна «Про історичну єдність росіян і українців» / Об историческом единстве русских и украинцев / On the Historical Unity of Russians and Ukrainians. Український інститут національної пам'яті описав його як набір старих тез антиукраїнської пропаганди, а Центр Разумкова дослідив, як українці реагували на головні тези цієї статті. У центрі там була ідея про українців і росіян як нібито «один народ» і про Україну як частину спільного з Росією історико-культурного простору.

Тому сьогодні українське мистецтво має не тільки створювати нові твори. Воно має розмінювати простір уяви. Повернути нам здатність бачити, де була чужа оптика, де була імперська інтонація, де нам підміняли близькість залежністю, спільність — підкоренням, культуру — асиміляцією. Бо перед тим як знищити країну фізично, імперія завжди намагається переконати її, що вона не зовсім країна.

Кіно як відповідь на питання «за що?»

Саме тому для мене особливо важливим є досвід показів українського кіно військовим. Якщо російський аудіовізуальний простір роками розмивав питання «хто ми?», то український фільм

у військовій аудиторії часто повертає це питання з максимальною силою. Він не просто розважає і не просто пояснює історію. Він допомагає сформулювати: за що ми стоїмо, за що ризикуємо, за що маємо право боротися.

Є один досвід, який повторювався зі мною кілька разів і який я досі не можу спокійно осмислити. Командири збирали свої підрозділи, ми дивилися фільм, потім довго говорили. І після цих розмов вони в різних формах, різними словами, але по суті казали мені одну й ту саму фразу:

«Нам треба такі фільми. Ми мусимо знати, за що будемо готові віддати своє життя, а краще — забрати життя ворога».

Для митця це дуже важка фраза. Вона звучить майже нестерпно, бо в ній мистецтво раптом виходить за межі естетики, індустрії, авторського висловлювання чи навіть культурної підтримки. Воно входить у простір життя і смерті.

Фільм, який ти створював як історію, як драматургію, як емоційний і візуальний досвід, у військовому середовищі може стати відповіддю на питання: заради чого я живу, заради чого я воюю, заради чого я можу загинути, і заради чого я маю моральне право зупинити ворога силою?

Це не означає, що мистецтво повинно романтизувати смерть або насильство. Навпаки, саме тут потрібна найбільша відповідальність. Бо культура не має права легко говорити про жертву, ніби смерть є красивою частиною сюжету. Але в цій фразі я чую не культ смерті. Я чую потребу в сенсі. Люди, які щодня живуть поруч із можливістю смерті, потребують не пафосу, а підтвердження, що вони захищають не абстракцію. Вони захищають світ, у якому є дім, любов, мова, пам'ять, свобода, діти, родина, право бути собою.

Людина не може довго воювати лише проти чогось. Вона мусить воювати за щось. І мистецтво здатне це «за» зробити видимим. І майже після кожної такої зустрічі звучить ще одне питання: «А ви про нас колись знімете кіно?» Це питання не про славу. Принаймні не тільки про славу. Це питання про пам'ять. Про страх бути непобаченим. Про бажання, щоб життя і вчинок не зникли в статистиці. Щоб хтось потім розповів: вони були, вони тримали, вони сміялися, сварилися, боялися, любили, помилялися, робили неймовірні речі, витримували

неможливе. Я зазвичай відповідаю: «Звичайно, знімемо». Бо ви для нас теперішні герої. Ви ті, чий життя і вчинки ми будемо пам'ятати. На папері це може звучати як пропагандистська фраза. Але в живій зустрічі це не пропаганда. Це обіцянка. І, можливо, одна з моральних відповідальностей митця сьогодні — не дати цим людям зникнути без образу, без голосу, без історії.

Військовий глядач: правда замість пафосу

Мій досвід щотижневих зустрічей із військовослужбовцями показує, що значна частина цієї аудиторії потребує досить ясних, емоційно виразних, іноді навіть спрощених форм. Добре працює комедія. Добре працюють жанри, де людина може себе впізнати. Добре працюють історії, де є дія, гумор, любов, дружба, випробування, сатисфакція. Гірше працюють твори, побудовані на довгому сумніві, внутрішній розмитості, складній формі, психологічному самокопанні. Це не означає, що військові не здатні сприймати складне мистецтво. Мовиться про інше. Людина, яка довго живе в режимі небезпеки, дисципліни, втрат і надмірної концентрації, часто не має ресурсу на ще одне складне проживання. Вона не хоче, щоб мистецтво знову вело її в темряву. Вона й так там була.

У мирному житті складний твір може розширювати людину. Під час війни іноді він просто добиває. Тому ясність форми може бути не ознакою художньої слабкості, а формою турботи. Дуже цікавим був досвід показу фільму «Довбуш». Це історія не про сьогоднішню війну, а про події кількасотлітньої давнини. Але саме ця дистанція почала працювати. Військова ситуація, екстремальний вибір, боротьба за землю, любов у часи небезпеки, розрив між родиною і обов'язком — усе це зчитувалося через сьогоднішній день. Люди бачили не музейну історію, а себе. І, можливо, саме тому фільм не ранив прямо, а давав можливість пережити сучасність через історичну форму.

Особливо цікаво, що військові, які близько до передової, часто майже не реагують на сцени вибухів і бойового екшену. Для цивільного глядача це може бути найсильнішим місцем. Для них — це робоча обстановка. Вони це знають краще, ніж будь-який режисер. А от сцени любові, простого людського вчинку, ліричні моменти, у яких герой не виголошує пафосну промову, а просто робить щось чесне, можуть вразити значно сильніше. Фронтон

вий глядач дуже гостро відчуває фальш. Його важко обдурити героїчним пафосом. Коли він чує надто пряму мотиваційну риторику, вона може сприйматися майже як спроба «забити баки». Йому потрібна не штучна героїзація. Йому потрібна правда. І ця правда часто дуже проста: я жив не дарма. Я захищаю не абстракцію, а свій дім. Я маю право любити. Я маю право хотіти щастя. Я маю право бути не бронзовим героєм, а живою людиною.

Втома від болю

За ці роки роботи з військовими, ветеранами, пораненими, людьми в госпіталах і реабілітаційних центрах для мене стало очевидним — глядач війни змінюється. І це не один глядач. Є фронтовий військовий. Є поранений ветеран. Є людина після полону. Є цивільна людина, яка втратила дім. Є дитина в укритті. Є іноземний глядач, який дивиться на українську війну з безпечної країни. Усі вони дивляться по-різному.

На початку повномасштабного вторгнення документальні кадри, відео з соцмереж, репортажі з місць трагедій сприймалися дуже гостро й мобілізаційно. Вони були частиною правди. Вони збільшували гнів, ненависть до ворога, готовність допомагати. Навіть якщо ці фільми чи відео не створювалися як пропаганда, вони часто виконували оборонну пропагандистську функцію: показували, що відбувається, і чому ми не маємо права зупинитися.

Але з часом накопичення болю змінило сприйняття. Зараз українське документальне кіно переживає дуже важливий світовий момент. Фільм Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі» / 20 Days in Mariupol отримав Oscar / Academy Award здобув премію «Оскар» за найкращий документальний фільм і став таким першим українським фільмом. Такі фільми потрібні. Вони мають величезну силу. Вони говорять те, що світ мусить бачити. Але всередині України багато людей уже не мають сили дивитися це за один раз. Я багато разів чув реакцію приблизно таку: «Я знаю, що це хороший фільм. Я знаю, що він важливий. Я знаю, що його треба дивитися. Але я не можу. Мене розриває. Я зупиняю, потім повертаюся, потім знову зупиняю». Це не байдужість. Це не небажання знати правду. Це втома від болю. Точніше — втома від свідчення. Людина не заперечує реальність, але в неї вже немає сил знову входити в неї всім тілом.

Тому сьогодні українське мистецтво мусить

виконувати дві різні функції. Одна — свідчити світові. Показувати злочини, руйнувати байдужість, документувати, говорити за тих, кого вбили. Інша — допомагати своїм людям жити далі. Не завжди знову відкривати рану. Іноді — дати можливість усміхнутися, впізнати себе, відчути любов, відновити дихання, повернутися до фантазії, до гри, до простого людського тепла.

Люди після полону: коли реакції не видно

Втома від болю має різні форми. Іноді людина не може додивитися документальний фільм за один раз. А іноді вона вже не може показати реакцію взагалі. Зовсім інший досвід — робота з людьми, які повернулися з російського полону. Тут не можна орієнтуватися на звичні глядацькі реакції. Людина може дивитися фільм або виставу майже без жодного зовнішнього прояву емоцій. Ні сміху, ні сліз, ні міміки, ні видимого напруження. З боку може здатися, що її не зачепило. А потім вона підходить після показу й тихо дякує. Каже, що це дуже вразило. Що вона ніби на мить повернулася до себе живої. Що щось усередині почало відтавати. Це страшний і важливий досвід. Бо люди, які пройшли російські тюрми й табори, часто навчені не показувати нічого. За слово, погляд, емоцію, підняті очі, неправильний жест вони могли отримати покарання або тортури. Їхнє тіло навчилося виживати через повне закриття. Тому мистецтво не може одразу «відкрити» людину. Воно може тільки дуже обережно створити умови, у яких повернення стане можливим. Це повернення триває місяці, іноді більше. Людина знову вчиться говорити, реагувати, дивитися в очі, сміятися, довіряти, любити, а не тільки ненавидіти. У цьому сенсі мистецтво не є терапією в прямому медичному значенні. Але воно може бути частиною великого процесу повернення до людського стану.

Сцена як реабілітація:

«Енеїда» Театру ветеранів

Одним із найважливіших прикладів мистецької практики, яка працює не лише як вистава, а як реабілітаційний і суспільний процес, є «Енеїда» Театру ветеранів. Цей приклад принциповий. Бо тут ми бачимо не просто «соціальний проєкт», не просто добра справа, не просто присутність ветеранів на сцені. Ми бачимо, як класичний текст, професійна режисерська й пластична робота, тривалий

репетиційний процес і реальний досвід війни створюють нову якість.

На сцені — люди з ампутаціями, протезами, слідами тяжких поранень, контузіїми, втратою зору, психологічними травмами. Деякі з них на початку роботи були майже з паралізованою волею. Комусь було важко говорити про себе. Комусь — рухатися. Комусь — просто витримати увагу іншої людини.

І раптом вони опиняються в театрі. У просторі, де треба працювати з тілом, голосом, партнером, текстом, ритмом, уявою. Де треба не просто «бути пораненим ветераном», а бути виконавцем. Бути учасником спільної дії. Бути на сцені. Через рік такої роботи стає видно, як люди змінюються. Вони краще відчують один одного. Краще володіють тілом. Витримують сценічну присутність. Починають довіряти партнерам. Повертають собі голос. Це і є групова мистецька терапія — але не в пласкому сенсі «мистецтво лікує все». Ні, не лікує все. Але воно створює простір, у якому людина може знову діяти.

Дуже важливо, що це саме «Енеїда». Котляревський тут працює не як музейна класика, а як жива структура. Еней — це той, хто виходить із катастрофи старого світу й мусить нести людей далі. Це історія мандрівки після руйнування. Історія втрати дому й майбутнього заснування нового. Травестійність «Енеїди» дозволяє поєднати високе й низове, героїчне й смішне, смерть і життєву силу, епос і побут. Для ветеранського досвіду це дуже точна форма. Бо ветеран не може бути тільки героєм. І не повинен бути тільки жертвою. У ньому є біль, сміх, сором, гідність, любов, тілесність, пам'ять, грубість, ніжність, сила, втома. «Енеїда» дозволяє всьому цьому бути разом.

Але найцікавіше — це не лише те, що вистава робить з учасниками. Не менш важливо, що вона робить із залом. Associated Press описувало цю постановку, як адаптацію «Енеїди» Івана Котляревського, у якій ветерани з ампутаціями, опіками та втратою зору перетворюють класичний текст на живе свідчення війни.

Перші хвилини багато глядачів перебувають у стані шоку. Вони не звикли бачити на сцені людей із протезами, людей без кінцівок, людей із видимими слідами війни. Суспільство часто не знає, як на них дивитися. А тут вони не сховані. Вони в центрі. Вони діють. Вони можуть знімати протези, використовувати їх як реквізит, робити з власного

пораненого тіла частину театральної мови. І поступово зал змінюється. Спочатку він бачить травму. Потім — виконавця. Потім — людину. Потім — історію. І в якийсь момент стає зрозуміло: реабілітація відбувається не тільки на сцені, а й у залі. Суспільство вчиться бачити пораненого ветерана не як страшний образ війни, не як святиню, до якої не можна наблизитися, не як моральний докір, а як людину, з якою треба жити поруч.

Після одного з показів «Енеїди» я повів за куліси своїх іноземних колег — психологів і військових психіатрів, які приїхали в Україну досліджувати психологію війни й допомагати українцям. За кулісами було багато дітей: дітей акторів, знайомих і незнайомих для трупи, тих, хто просто прийшов після вистави. Мої колеги були вражені вже самим фактом, що дітей пускають на таку виставу. На сцені були люди з видимими пораненнями: без кінцівок, із протезами, з обпеченими обличчями, з втратою зору. У їхній професійній оптиці це мало б бути травматичним видовищем для дитини, але діти не боялися. Вони дивилися на цих людей не як на страшний образ війни, а як на артистів. Їм було цікаво, як знімається протез, як актор рухається на одній нозі, чи він справді не бачить, чи це така роль. Для дітей це були не «каліки» і не «жертви», а люди, які їх захищали, а тепер розповідають історію на сцені.

Коли іноземні колеги обережно питали про це батьків, ті відповідали просто:

«Це наші люди. Вони нас захищали. Вони наші герої — справжні, а не придумані».

У цій відповіді було, можливо, більше психологічної правди, ніж у багатьох теоретичних поясненнях. Після цього мої колеги довго говорили, що не можуть повністю пояснити побачене своїми попередніми професійними схемами. Один із них сказав приблизно так: за такого рівня стресу його пацієнти на Заході давно потребували б тривалого медикаментозного лікування і стаціонару, а для українців це вже стало частиною щоденного життя. Не тому, що ми не травмовані. А тому, що травма тут не зупинила життя. Мені здається, це дуже важливий момент. Стійкість не означає відсутності болю. Стійкість означає, що життя все одно перемагає всередині болю. Діти не відвертаються від поранених. Поранені виходять на сцену. Батьки не

ховають від дітей реальність, але й не перетворюють її на жах. Театр не скасовує війну, але створює простір, у якому люди знову можуть бути разом. І, можливо, саме це ми сьогодні можемо передати світові як один із найважливіших досвідів: під вибухами можна не лише виживати. Можна грати вистави, слухати музику, приводити дітей у театр, дивитися на поранених без страху, повертати їм не тільки повагу, а й звичайну людську присутність. Це не романтизація війни. Це доказ того, що життя чинить опір не гірше за зброю.

Уява під обстрілами

Інший важливий приклад — ляльковий театр у Харкові. Уже навесні 2022 року актори Харківського театру ляльок імені Афанасьєва грали вистави для дітей і дорослих у метро — там, де люди ховалися від російських обстрілів. На перший погляд це може здатися маленькою культурною подією на тлі великої війни. Але в цьому є щось дуже глибоке. Ляльковий театр повертає людину до уяви. Лялька зроблена з тканини, пап'є-маше, дерева, вати, простих матеріалів. Ми знаємо, що вона нежива. Але коли актор бере її в руки, вона раптом починає мати душу. Ми дозволяємо собі в це повірити.

Під час війни ця здатність вірити в оживання неживого є надзвичайно важливою. Бо війна вбиває уяву. Вона звужує світ до виживання: тривога, укриття, вода, світло, новини, втрати, вибухи. А театр, навіть маленький, навіть у метро, повертає інший режим існування. Він каже дитині: світ ще може бути казкою. Він каже дорослому: у тобі ще є дитина, яка здатна дивитися, дивуватися, співпереживати. Це теж реабілітація. Не така, як у госпіталі. Не така, як у театрі ветеранів. Але дуже важлива. Бо якщо людина повністю втрачає здатність до фантазії, вона втрачає частину майбутнього.

Внутрішній і зовнішній глядач

Одна з найскладніших проблем сьогодні — величезна різниця між тим, як українське мистецтво сприймається всередині України, і тим, як воно сприймається за кордоном.

Ми живемо всередині війни. Для нас багато речей не потребують пояснення. Ми чуємо марки, які іноземний глядач не зчитує. Ми бачимо деталі, які для нього невидимі. Ми переносимо події на себе, бо загроза не є абстрактною. Вона буквально може прийти в наш дім.

Іноземний глядач, навіть дуже щирий, живе в іншому контексті. Він може співчувати, підтримувати, плакати після фільму, аплодувати після вистави. Але потім він виходить із залу в мирне місто. Він повертається до життя, де немає сирени, де не треба щодня перевіряти новини, де війна не входить у тіло як постійне очікування.

Через це один і той самий твір має різні функції. За кордоном український документальний фільм може бути відкриттям. Він пояснює, що відбувається. Він пробиває байдужість. Він формує солідарність. В Україні той самий фільм може стати повторним входженням у біль.

Те саме з тоном. Наша чесність і прямота, до якої ми звикли тут, за кордоном іноді сприймається майже як агресія. Коли ми говоримо: це зло, це агресор, це відповідальність, це не можна пом'якшувати словами про «складність ситуації», — частина мирної аудиторії відчуває дискомфорт. Їм хочеться балансу, діалогу, нейтральності, «обох сторін». Нам — ні. Бо ми знаємо ціну такого балансу. І тут важливо не почати соромитися власної ясності. Ми називаємо чорне чорним і біле білим не тому, що стали примітивнішими. А тому, що війна оголила базові цінності. Життя важливіше за майно. Люди важливіші за комфорт. Свобода важливіша за компроміс із рабством. Гідність важливіша за безпеку, куплену ціною приниження.

Для світу ми мусимо перекладати свій досвід. Не пом'якшувати його, але робити зрозумілим. Український інститут у пам'ятці для українських митців за кордоном слушно попереджав про небезпеку абстрактного «мистецтва за мир», яке стирає відповідальність агресора й послаблює українську позицію. Культурний переклад не означає пом'якшення правди. Він означає пошук форми, у якій ця правда буде почута.

Україна сьогодні має бути побачена не лише через війну. Війна відкрила світові нашу мужність. Але наступне завдання культури — показати нашу глибину. Не тільки те, що ми здатні захищатися. А й те, що ми здатні творити світ, який має значення для інших.

Після війни: культурна реабілітація всіх

Коли ми говоримо про реабілітацію, часто маємо на увазі військових, поранених, людей після полону. І це правильно. Вони потребують величезної підтримки: медичної, психологічної, соціальної.

ної, культурної. Але після війни реабілітації потребуватимемо всі.

Війна змінює не тільки тих, хто був на фронті. Вона змінює дітей, які ночували в метро. Жінок, які чекали повідомлень. Батьків, які ховали синів. Людей, які втратили дім. Митців, які роками говорили про біль. Глядачів, які більше не можуть дивитися документальні фільми за один раз. Суспільство, яке навчилося ненавидіти ворога, бо інакше не могло вижити. І колись нам доведеться повертатися. Не обов'язково до примирення з ворогом. Це окреме питання, і воно неможливе без справедливості. Але передусім — до примирення із самими собою. З тим, що ми пережили. З тим, що ми втратили. З тим, що ми робили, щоб вижити. З тим, як війна змінила нашу мову, наші тіла, наші сни, наші стосунки, наше уявлення про майбутнє.

Мистецтво може стати одним із головних способів такого повернення. Не тому, що воно все вилікує. Не вилікує. Але воно може створити простір, де людина знову стає більше, ніж її травма. Більше, ніж роль. Більше, ніж поранення. Більше, ніж статус ветерана, переселенця, вдови, сироти, волонтера, біженця.

Мистецтво повертає обличчя там, де війна залишає функцію. Війна весь час перетворює людей на категорії: військові, цивільні, загиблі, поранені, полонені, евакуйовані, зниклі безвісти. Мистецтво може знову сказати: ні, перед нами людина. Конкретна. Жива. Неповторна.

Оборона людини

Мистецтво під час війни існує між кількома силами. Воно мусить свідчити. Мусить мобілізувати. Мусить підтримувати. Мусить пояснювати світові, що відбувається. Мусить допомагати своїм витримати. Мусить пам'ятати загиблих. Мусить працювати з ветеранами, дітьми, цивільними, по-

раненими, людьми після полону. Мусить іноді бути простим, ясным, майже плакатним. А іноді — навпаки, повертати складність там, де війна все спростила.

Це важка місія. Бо мистецтво не може бути нейтральним у ситуації агресії. Нейтральність тут часто є формою моральної сліпоты. Але мистецтво також не може повністю віддати себе ненависті. Воно має право на гнів. Має право на непримиримість. Має право називати зло злом. Але якщо воно остаточно втратить людину, воно програє навіть тоді, коли говоритиме правильні слова.

Можливо, головне завдання українського мистецтва сьогодні — не примирити нас із ворогом. Це зараз не є чесною метою. Головне завдання — не дати ворогу визначити, ким ми станемо.

Ми можемо ненавидіти зло, але не мусимо ставати його дзеркалом. Ми можемо боротися, але не мусимо відмовлятися від майбутньої людяності. Ми можемо створювати твори для світу, але не маємо забувати про власного втомленого глядача. Ми можемо говорити про героїв, але мусимо пам'ятати, що герой — це теж людина, яка хоче жити, любити, сміятися, повернутися додому.

Висновки. Імперія за часів СРСР роками розмивала українську суб'єктність через культуру. Війна жорстоко повернула питання «хто ми?». Українське мистецтво сьогодні має відповісти не тільки світові, а й нам самим: за що ми живемо, за що боємось і як після всього не втратити людину?

Україна сьогодні не лише захищає своє минуле й теперішнє. Вона виробляє досвід майбутнього. Болісний, непроханий, страшний досвід, але саме з нього можуть народитися нові форми мистецтва, нова етика, нова мова пам'яті, нове розуміння свободи та ідентичності. І якщо мистецтво зможе пройти через цю війну, не втративши людину, як особистість — це вже буде одна з наших перемог.

Література:

- Воронова, Вілена. (2025). Щастя українців в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 51, 434–440. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1081>
- Горицька, Галина. (2023). Війна. Вогонь запеклих не пече. 2014–2021 роки. Київ.
- Греков, Олександр. (2026). Візуальні наративи спротиву: Графіка як форма протесту митця в реаліях російсько-української війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 52, 127–132. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1129>
- Забужко, Оксана. (2022). Найдовша подорож. Київ: Комора.

- Київський національний академічний Молодий театр. (2026). Сторінка вистави «Енеїда»; Associated Press. In War-Weary Kyiv, Wounded Ukrainian Veterans Turn Epic Poetry into Living Testimony — «У виснаженому війною Києві поранені українські ветерани перетворюють епічну поезію на живе свідчення». <https://molodyytheatre.com/repertoire/eneida/>
- Левенець, Марія. (2026). Культурний опір: мистецтво України під час війни. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, 52. С. 577–583. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1196>
- Левченко, М., Лимаренко, Л., & Терещенко, Н. (2025). Мистецтво на передовій: візуальна культура війни та образ перемоги в українському арт-дискурсі 2022–2024 років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 50. С. 100–108. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.944>
- Логвиненко, Богдан. (2023). Деокупація. Історії опору українців. 2022. Київ: Ukraïner.
- Максимова, Л., & Самойленко, О. (2026). Візуалізація внутрішнього досвіду ізоляції у сучасному українському живописі в умовах воєнного часу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 52, 87–92. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1121>
- Михед, Олександр. (2023). Позивний для Йова. Хроніки вторгнення. Львів: Видавництво Старого Лева.
- Паплаускайте, Марічка. (2022). Збірка репортажів. «77 днів лютого. Україна між двома символічними датами російської ідеології війни», *Reporters*. Київ: Лабораторія.
- Петрова, Ірина. (2026). Культурна ідентичність як процес репрезентації: концепція Стюарта Голла. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 52, 343–349. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1160>
- Плохій, С. (2023). Російсько-українська війна: повернення історії. Переклад з англійської М. Ларненка. Харків: Книжковий Клуб.
- Рафікова, О. О. (2024). Міфологізація української історії в інтерв'ю Володимира Путіна американському політичному оглядачу Такеру Карлсону. «Українознавчі рефлексії сучасних соціокультурних процесів». *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 190-й річниці відкриття Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Київ. С. 334–336.
- Суспільне Харків. (2022). «Актори лялькового театру зіграли у метро Харкова дві вистави для дітей». <https://suspilne.media/kharkiv/229511-aktori-lalkovogo-teatru-zigrali-u-metro-harkova-dvi-vistavi-dla-ditej/>
- Сухорукова, Надія. (2023) #Маріуполь #Надія. Київ: Лабораторія.
- Тримбач, Сергій. (2002). «Україна в огні, або зачистка кінематографа». ZN.UA; Олександр Довженко. «Щоденник». https://zn.ua/ART/ukraina_v_ogne_ili_zachistka_kinematografa.html
- Український інститут. (2025). Що не так з мистецтвом «за мир»? Пам'ятка для українських митців за кордоном; LB.ua. Cultural Diplomacy in Wartime: Asserting Ukraine's Sovereignty and Subjectivity — «Культурна дипломатія під час війни: утвердження суверенітету й суб'єктності України». https://en.lb.ua/news/2025/05/14/35950_cultural_diplomacy_wartime.html
- Чорний, В. С. (2024). Напрями підтримання психологічної стійкості військослужбовців в умовах бойових дій з урахуванням досвіду провідних країн членів НАТО. «Українознавчі рефлексії сучасних соціокультурних процесів». *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 190-й річниці відкриття Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Київ. С. 157–161.
- Digital Security Lab Ukraine. (2016). Ban on Films Containing Popularisation and Propaganda of the Aggressor State and Soviet Security Services — «Заборона фільмів, що містять популяризацію та пропаганду держави-агресора і радянських спецслужб». https://zaxid.net/derzhkino_zaboronilo_ukrayinski_filmi_cherez_propagandu_organiv_derzhaviagresora_n1407490
- Folman, A. (n. d.). «Вальс із Баширом» / Vals Im Bashir / Waltz with Bashir. <https://uakinogo.io/multifilmy/30667-vals-s-bashirom.html>
- Fussell, Paul. (2013). The Great War and Modern Memory — «Велика війна і модерна пам'ять».
- Library of Congress. (n. d.). Why We Fight — «Чому ми воюємо»; British Film Institute. Listen to Britain — «Слухайте Британію». <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-listen-to-britain-1942-online>
- PEN Ukraine. (2024). 20 Days in Mariupol Wins Best Documentary Oscar — «20 днів у Маріуполі» здобув «Оскар» за найкращий документальний фільм. <https://www.pravda.com.ua/eng/news/2024/03/11/7445845/>
- UNESCO. (n. d.). Memory of the World. The Battle of the Somme — «Битва на Соммі». <https://unesco.org.uk/our-network/memory-of-the-world/battle-of-the-somme>
- UNESCO. (n. d.). Damaged Cultural Sites in Ukraine Verified by UNESCO — «Пошкоджені культурні об'єкти в Україні, верифіковані ЮНЕСКО». <https://www.unesco.org/uk/ukraine-war/damaged-cultural-sites>
- Wajda, Andrzej. (n. d.). «Покоління» / Pokolenie / A Generation; «Канал» / Kanał / Canal; «Попіл і діамант» / Popiół i diament / Ashes and Diamonds. <https://www.youtube.com/watch?v=jFNAqxqX2I8>

References:

- Chornyi, V. S. (2024). Napriamy pidtrymannia psykholohichnoi stiikosti viiskovosluzhbovtiv v umovakh boiovykh dii z urakhuvanniam dosvidu providnykh krain-chleniv NATO [Directions for maintaining the psychological resilience of military personnel in combat conditions, taking into account the experience of leading NATO member states]. In *Ukrainoznavchi refleksii suchasnykh sotsiokulturnykh protsesiv* [Ukrainian studies reflections on contemporary sociocultural processes]: *Materialy Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii, prysviachenoj 190-i richnytsi vidkryttia Kyivskoho natsionalnogo universytetu imeni Tarasa Shevchenka* [Proceedings of the International Scientific and Practical Conference dedicated to the 190th anniversary of the founding of Taras Shevchenko National University of Kyiv] Pp. 157–161. (in Ukrainian)
- Digital Security Lab Ukraine. (2016). Derzhkino zaboronylo ukrainski filmy cherez "propahandu orhaniv derzhavy-ahresora" [The State Film Agency banned Ukrainian films for "propaganda of the aggressor state's institutions"]. https://zaxid.net/derzhkino_zaboronilo_ukrayinski_filmi_cherez_p_ropagandu_organiv_derzhaviagresora_n1407490 (in Ukrainian)
- Folman, A. (n. d.). «Вальс із Баширом» / Vals Im Bashir / Waltz with Bashir. <https://uakinogo.io/multifilmy/30667-vals-s-bashirom.html>
- Fussell, Paul. (2013). The Great War and Modern Memory — «Велика війна і модерна пам'ять».
- Horytska, H. (2023). Viina. Vohon zapeklykh ne peche. 2014–2021 roky [War. The fire of the fierce does not burn. 2014–2021]. Kyiv: Komora. (in Ukrainian)
- Hrekov, O. (2026). Vizualni naratyvy sprotyvu: Hrafika yak forma protestu myttisia v realiiakh rosiisko-ukrainskoi viiny [Visual narratives of resistance: Graphics as a form of artistic protest in the realities of the Russo-Ukrainian War]. *Ukrainska kultura: Mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 52, 127–132. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1129> (in Ukrainian)
- Kyiv National Academic Molodyi Theatre. (2026). Storinka vystavy "Eneida" ["Eneida" performance page]. Associated Press. U vysnazhenomu viinoiu Kyievi poraneni ukrainski veterany peretvoriliu epichnu poeziiu na zhyve svidchennia [In war-weary Kyiv, wounded Ukrainian veterans turn epic poetry into living testimony]. <https://molodytheatre.com/repertoire/eneida/> (in Ukrainian)
- Levchenko, M., Lymarenko, L., & Tereshchenko, N. (2025). Mystetstvo naпередovii: Vizualna kultura viiny ta obraz peremohy v ukrainskomu art-dyskursi 2022–2024 rokiv [Art on the front line: The visual culture of war and the image of victory in Ukrainian art discourse, 2022–2024]. *Ukrainska kultura: Mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 50, 100–108. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.944> (in Ukrainian)
- Levenets, M. (2026). Kulturnyi opir: Mystetstvo Ukrainy pid chas viiny [Cultural resistance: Ukrainian art during wartime]. *Ukrainska kultura: Mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 52, 577–583. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1196> (in Ukrainian)
- Library of Congress. (n. d.). Why We Fight — «Чому ми воюємо»; British Film Institute. Listen to Britain — «Слушайте Британію». <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-listen-to-britain-1942-online>
- Lohvynenko, B. (2023). Deokupatsiia. Istoriia oporu ukrainsiv. 2022 [Deoccupation: Stories of Ukrainian resistance. 2022]. Kyiv: Ukraïner. (in Ukrainian)
- Maksymova, L., & Samoilenko, O. (2026). Vizualizatsiia vnutrishnoho dosvidu izoliatsii u suchasnomu ukrainskomu zhyvopysi v umovakh voiennoho chasu [Visualization of the inner experience of isolation in contemporary Ukrainian painting during wartime]. *Ukrainska kultura: Mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 52, 87–92. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1121> (in Ukrainian)
- Mykhed, O. (2023). Pozyvnyi dlia Yova. Khroniky vtorhnnennia [Call sign for Job: Chronicles of the invasion]. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva. (in Ukrainian)
- Paplauskaitė, M. (2022). Zbirka reportazhiv. "77 dнів liutoho. Ukraina mizh dvoma symbolichnymy datamy rosiiskoi ideolohii viiny" [A collection of reports: "77 days of February: Ukraine between two symbolic dates of Russian war ideology"]. Reporters. Kyiv: Laboratoriia. (in Ukrainian)
- PEN Ukraine. (2024). 20 Days in Mariupol Wins Best Documentary Oscar — «20 днів у Маріуполі» здобув «Оскар» за найкращий документальний фільм. <https://www.pravda.com.ua/eng/news/2024/03/11/7445845/> (in Ukrainian)
- Petrova, I. (2026). Kulturna identychnist yak protses reprezentatsii: Kontseptsiiia Stiuarda Holla [Cultural identity as a process of representation: Stuart Hall's concept]. *Ukrainska kultura: Mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 52, 343–349. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1160> (in Ukrainian)
- Plokhii, S. (2023). Rosiisko-ukrainska viina: Povnennia istorii [The Russo-Ukrainian War: The return of history] (M. Larnenko, Trans.). Kharkiv: Knyzhkovyi Klub. (in Ukrainian)

- Rafikova, O. O. (2024). Mifolohizatsiia ukrainskoi istorii v interv'iu Volodymyra Putina amerykanskomu politychnomu ohliadachu Takeru Carlsonu [Mythologization of Ukrainian history in Vladimir Putin's interview with American political commentator Tucker Carlson]. In *Ukrainoznavchi refleksii suchasnykh sotsiokulturnykh protsesiv* [Ukrainian studies reflections on contemporary sociocultural processes]: *Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, prysviachenoj 190-i richnytsi vidkryttia Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka* [Proceedings of the International Scientific and Practical Conference dedicated to the 190th anniversary of the founding of Taras Shevchenko National University of Kyiv] Kyiv. Pp. 334–336. (in Ukrainian)
- Sukhorukova, N. (2023). #Mariupol #Nadiia [#Mariupol #Nadiia]. Kyiv: Laboratoriia. (in Ukrainian)
- Suspilne Kharkiv. (2022). Aktory lialkovoho teatru zihraly u metro Kharkova dvi vystavy dlia ditei [Puppet theater actors performed two shows for children in the Kharkiv metro]. <https://suspilne.media/kharkiv/229511-aktori-lialkovogo-teatru-zigrali-u-metro-harkova-dvi-vistavi-dla-ditej/> (in Ukrainian)
- Trymbach, S. (2002). Ukraina v ohni, abo zachystka kinematohrafa [Ukraine in the flames, or the purge of cinema]. ZN.UA. https://zn.ua/ART/ukraina_v_ogne_ili_zachistka_kinematografa.html (in Ukrainian)
- Ukrainian Institute. (2025). Shcho ne tak z mystetstvom "za myr"? Pamiatka dlia ukrainskykh myttsiv za kordonom [What is wrong with "art for peace"? A guide for Ukrainian artists abroad]. LB.ua. https://en.lb.ua/news/2025/05/14/35950_cultural_diplomacy_wartime.html (in Ukrainian)
- UNESCO. (n. d.). Memory of the World. The Battle of the Somme — «Битва на Соммі». <https://unesco.org.uk/our-network/memory-of-the-world/battle-of-the-somme>
- UNESCO. (n. d.) Damaged Cultural Sites in Ukraine Verified by UNESCO — «Пошкоджені культурні об'єкти в Україні, верифіковані ЮНЕСКО». <https://www.unesco.org/uk/ukraine-war/damaged-cultural-sites>
- Voronova, V. (2025). Shchastia ukraintsiv v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny: Kulturolohichniy aspekt [Happiness of Ukrainians during the Russo-Ukrainian War: A cultural studies perspective]. *Ukrainska kultura: Mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 51, 434–440. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1081> (in Ukrainian)
- Wajda, Andrzej. (n. d.) «Покоління» / Pokolenie / A Generation; «Канал» / Kanał / Canal; «Попіл і діамант» / Popiół i diament / Ashes and Diamonds. <https://www.youtube.com/watch?v=jFNAqxqX2I>
- Zabuzhko, O. (2022). *Naidovsha podorozh [The longest journey]*. Kyiv: Komora. (in Ukrainian)

Oles Sanin

Art during wartime: an attempt by a practicing artist to reflect on their work based on field research

Abstract. This article attempts to provide an answer not from the perspective of a theorist viewing the war from a safe distance, but from that of a practicing artist working within the Ukrainian experience over these years—meeting with soldiers, screening films, speaking with the wounded, veterans, and former captives, visiting hospitals and rehabilitation centers, and observing audience reactions both inside and outside the screening venues. This is not sociology in the strict academic sense, but rather field observation—regular, repetitive, and physically and emotionally close to the reality of the war.

It seems to me that art in wartime exists in a state of constant contradiction. It must be useful—but not merely useful. It must be honest—but not destructive. It must bear witness—but cannot always keep reopening the wound. It must speak to the world about our pain—but must also help us endure that pain ourselves.

Keywords: war, art, field research, field observations, inventory of valuables, language of art, creative rehabilitation.

УДК: 008:[179.6:165.62:316.658]:355.48(470:477)

ORCID ID <https://orcid.org/0009-0002-8983-4759>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.85-95>

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКИХ ГЕРОЇВ: І МЕРТВИХ, І ЖИВИХ, І НЕНАРОДЖЕНИХ

Богущий**Артем Олегович**

аспірант кафедри культурології,
Національний університет
«Києво-Могилянська академія»
(НаУКМА), м. Київ
arten.bogut@gmail.com
artem.bogutsky@ukma.edu.ua

Artem Bohutskyi

postgraduate student
at the Department of Cultural Studies,
National University of Kyiv-Mohyla
Academy (NaUKMA), Kyiv
arten.bogut@gmail.com
artem.bogutsky@ukma.edu.ua

Анотація. У дослідженні проведено аналіз феноменології українських героїв. Висвітлено, що з початком російсько-української війни 2014 року й особливо її повномасштабної фази 2022 року, українські практики комеморації, пов'язані з де/героїзацією, зазнали кількісних та якісних змін. По-перше, відбувся процес переосмислення вітчизняного пантеону героїв, який на початок війни знаходився під впливом радянсько-імперських міфів. По-друге, війна стала потужним стимулом для переоцінки героїчних вчинків та героїв. Сьогодні важливий не просто останній вчинок, який переважно пов'язаний з ризиком для життя, а вчинки, які людина здійснювала протягом свого життя. Герої відіграють одну з ключових ролей у формуванні вітчизняного комеморативного простору, слугуючи моральними та ціннісними орієнтирами, тим самим відображаючи конкретний державний метанаратив. У дослідженні наголошується, що розвиток та трансформація вітчизняного комеморативного середовища повинні відбуватися так, щоб живі герої здобували таку саму шану й визнання, як і мертві.

Ключові слова: ідентичність, соціокультурні практики, війна, комеморативні практики, культурний вимір, міждисциплінарність, культурні проблеми, культурна сфера, історична пам'ять, сакральність.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими розвідками. Актуальність представленої дослідження зумовлена необхідністю, по-перше, віддати шану звитяжному спротиву української нації та висвітлити його, а по-друге, сучасна стрімка динаміка розвитку сучасного соціокультурного середовища й особливо простору пам'яті героїв: живих, мертвих та ненароджених — зумовлює необхідність дослідити цей елемент вітчизняного соціокультурного простору. Водночас необхідним також є деконструкція його проблематики про те, що вітчизняний простір комеморації, особливо періоду війни, усе частіше культивує героїзм та героїчний вчинок як єдині можливі засоби спротиву агресії і як наслідок перетворення їх на рутину, а не крайній та вимушений ступінь боротьби кожного індивіда в екзистенційній війні, у якій за героїзмом зачасти стоїть як мінімум одне втрачене життя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження героїчних актів — подвигів та осіб — героїв, які їх вчинили, сягають міфологічних шарів розвитку людства. Геракл, Гільгамеш, Тор та безліч інших героїчних постатей стали знаковими фігурами в культурно-цивілізаційному процесі. Проте саме сучасній науковій, суспільній, культурній та націотворчій традиції притаманна наукова деконструкція простору «героїки». Зокрема лише в другій половині XX століття американським дослідником Джозефом Кемпбеллом у праці «Тисячолікий герой» (1949) була висунута концепція «мономіфу». Відповідно до цієї концепції для міфології всіх народів світу характерна історія про героя, який вирушає в мандри з метою поліпшити життя його спільноти, і під час подорожі йому необхідно додати різноманітні труднощі. Наприкінці XVIII століття розпочався стрімкий період створення та трансформації різноманітних національних держав, які для легітимації потребували політичного міфу — міфу національного.

Німецький філософ Ернст Кассіерер вважав, що двадцяте століття стало початком того, що

«перед нами постав міф нового типу — міф повністю раціоналізований. Нашому XX століттю — великій епосі технічної цивілізації — призначено було створити й нову техніку міфу, оскільки міфи можуть створюватися точно так само й відповідно до тих самих правил, як і будь-яка інша сучасна зброя, будь то кулемети чи літаки. Це новий момент, що має принципове значення. Він змінить все наше соціальне життя» (Шайгородський 2012, с. 137).

Продуктування міфів дійсно вплинуло на зміни в соціальному житті. Протягом 69 років українці та багато інших націй відчули на собі увесь тягар так званої «в'язниці народів» — СРСР, що функціонувала відповідно до штучно створеного міфу, згідно з яким

*Союзом незламним республіки вільні
Навіки з'єднала Великая Русь.*

Системні геноцидальні практики, знищення національних ідентичностей та культур стали необхідними засобами у творенні гомогенної радянської нації. Проте 1991 року відбулося те, що американ-

ський антрополог з російським корінням Олексій Юрчак відобразив у назві своєї книги «Це було назавжди, поки не закінчилося. Останнє радянське покоління» (2014). Штучно створений радянський міф був знищений, проте ненадовго, адже сама

«можливість знищити міф — це міф. Руйнування одного міфу неминуче призводить до створення нового. Деміфологізація призводить до ціннісних зсувів» (Шайгородський, 2012, с. 140).

Врешті більшість нових міфів були проявами національної свідомості, тобто

«системи колективних соціально-психологічних феноменів, сутністю яких насамперед є уявлення про свою спільноту як національну, окрему від інших спільнот» (Шайгородський, 2012, с. 137)

і центральне місце в них посідає пантеон з героїв, які боролися за те, щоб у кожній нації та народу була своя держава.

Проте для самої росії руйнування міфу радянського стало тотожним руйнуванню міфу екзистенційного, відповідно, її сучасна політика зумовлена потребою відновити цей міфічний простір. Врешті росія активно використовує те, що радянський соціокультурний простір з відповідними міфами та героями був до певного часу спільним для багатьох східноєвропейських націй. Численні праці російських дослідників та філософів, таких як Олександр Дугін, генерують політичний міф та створюють простір сучасної російської героїки, який би відповідав неоімперським потребам рф. Дослідженням такої «банальності зла» зокрема займався американський психолог Філіп Зімбардо, автор книги «Ефект Люцифера. Чому хороші люди перетворюються на лиходіїв», у якій він на прикладі відомого Стенфордського експерименту деконструював причини появи авторитаризму та насилля на прикладі експерименту, але також вказав на фактор «героїзму», який притаманний кожному індивіду.

Вітчизняні дослідження героїзму представлені зокрема колективною монографією Євгенія Кононенка, Олександра Різника, Миколи Рябчука «Герої та знаменитості в українській культурі» (1999), Катерини Голдштейн «Героїзм як соціальний

феномен: особливості символічного відображення» (2024), Василя Кротюка «Феномен героїзму в контексті патріотичного виховання» (2020). Революція Гідності та початок російсько-української війни 2014 року та особливо повномасштабна фаза російської агресії 2022 року актуалізували дослідження вітчизняного соціокультурного простору комеморації. Також необхідно вказати на декомунізаційні заходи, одним з інструментів яких є демонтування монументів радянських героїв: політичних чи культурних діячів, які є символами імперського соціокультурного простору. Цьому зокрема присвячена праця Олександри Гайдай «Кам'яний гість. Ленін у Центральній Україні» (2018).

Мета дослідження — аналіз та висвітлення особливостей феномену українського героїзму як важливої частини соціокультурного простору України та її комеморативного середовища в умовах російсько-української війни.

Виклад основного матеріалу. Вважаємо за доцільне розпочати наше дослідження з окреслення терміну «герой». Сучасний тлумачний словник української мови трактує його як

«видатна своїми здібностями й діяльністю людина, що виявляє відвагу, самовідданість і хоробрість у бою і в труді» (СЛОВНИК.ua).

Водночас «героїзм» трактується як

«найвище виявлення самовідданості й мужності у виконанні громадянського обов'язку» (СЛОВНИК.ua).

Необхідно також уточнити, що

«героїзм і статус героя завжди існують у соціальному контексті. Звання героя присвоюють людині інші люди, а не вона сама. Щоб вчинок вважався героїчним, а людина — героєм, необхідна соціальна згода. Проте варто зауважити, що палестинського терориста-смертника, який загинув і забрав із собою життя невинних мирних жителів Ізраїлю, у Палестині вважають героєм, а в Ізраїлі — виплодком Пекла. Точно так само його можуть визнати героїчним борцем за свободу або боягузливим поплічником тероризму, залежно від того, хто робить цю оцінку» (Zimbardo, 2007, p. 291).

Українська дослідниця Ліщинська у своїй статті «Образ сучасного героя: репрезентації в царині українського актуального мистецтва» (2017) зазначає, що

«сучасний герой — конкретно історичний чи узагальнений образ — це, насамперед, звитяжець, войовник (від традиційного козака Мамая до осучасненого борця-захисника України), герой-митець, мислитель (класики української культури), а також людина в пошуках сенсу життя, свого призначення» (Ліщинська, 2017, с. 60).

Українській нації ніколи не бракувало героїв, адже існування на межі цивілізацій Сходу та Заходу зумовило необхідність постійної боротьби за своє життя. Проте феномен саме українського героїзму починає формуватися з початком стрімкого процесу українського державотворення на початку ХХ століття. Також варто відзначити, що героїзм характерний не тільки для військових, зокрема 22 травня 2023 року на тематичній зустрічі до Дня героїв, яка була організована Інститутом Національної пам'яті України, тодішній голова Інституту Антон Дробович у своїй промові зауважив, що

«... у суспільному плані важливо зберігати пам'ять про вчинки попередників: гетьманів, про князів, про борців, які боролися за незалежність України в ХХ столітті, це стосується як борців за Українську Народну Республіку і не тільки воїнів, але й політиків, людей, які ризикували, планували сміливі ідеї. Так само повстанців під час Другої світової війни, які боролись проти тоталітарних режимів... вони йшли на інтелектуальний ризик чи ризик самим життям, до якого не наважувалися інші» (Український інститут національної пам'яті, 2023).

На відміну від Росії, в Україні героїзм не є продуктом волі держави чи інших суб'єктів суспільства, героїзм це — прояв та заслуги конкретних громадян. Якнайбільше варто наголосити на тому, що, досліджуючи феномен героїзму, ми передусім повинні наголошувати на правдивості вчинків, які вважаються героїчними. Тривала окупація українського соціокультурного простору імперсь-

ко-радянським режимом нав'язала цілий пантеон «героїв», які на сьогодні не витримують критики. Найвідоміші з них це «герої» так званої «Великої Вітчизняної війни», яка, по-перше розпочалася через два роки після окупації та територіального розділення сфер впливу між СРСР та Третім Рейхом, а по-друге, простір радянської «вітчизни» значно збільшився після «звільнення», а точніше окупації частини Європейських країн. Подвиг так званих 28-ми панфіловців чи подвиг Гастелло — усі ці та багато інших правдивих та не дуже історій про героїчні вчинки радянських громадян стали важливою частиною у формуванні радянського народу, гомогенного в національному відношенні. Крім героїв війни, були також герої, які уособлювали соціалістичну працю, наприклад Стаханов. Проте зазначені нами герої не були національними з огляду на державну політику національної нівелювання та універсальності. Воїни та інтелектуали, які відображали боротьбу за незалежність української держави всіляко переслідувалися. Українські бійці ОУН УПА, які до 1947 року боролися проти радянського тоталітарного режиму, цим же режимом прирівнювалися до ворогів народу.

Аналогічна ситуація була з українськими інтелектуалами: діячі «розстріляного відродження», «шестидесятники» — усі вони отримали покарання за те, що прагнули відродити, творити та розвивати українську культуру окремо від радянської. Водночас були й ті, кому вдалося пережити репресії радянського режиму завдяки співпраці з радянською владою, передусім спецслужбами. Активне дослідження та рефлексії щодо українського минулого й, зокрема, зняття грифу секретності з багатьох архівів радянських спецслужб з початком російсько-української війни відкрило багатьом українцям незручну правду щодо біографії багатьох українських інтелектуалів. Незважаючи на те що Володимир Сосюра, Павло Тичина, Максим Рильський, Микола Бажан та багато інших українських інтелектуалів, були вимушені прославляти радянський устрій та оспівувати Сталіна (Бажан, 1939), їхній український творчий доробок без жодних заперечень можна назвати важливою частиною у творенні вітчизняного соціокультурного простору.

Українська літературознавиця Віра Агеєва у своїй праці «За лаштунками імперії: есеї про українсько-російські культурні відносини» (2021) вказує на те, що

«політична лояльність щодо радянського режиму (чи принаймні непричетність до протестного руху) часто поєднувалися з українською культурною ідентичністю і спробами за найменшої змоги втілювати літературні, мистецькі проєкти, балансує на межі дозволеного. Шістдесятники дуже багато зробили для відновлення колективної пам'яті. Якраз на останні радянські десятиліття припадає активізація української історичної романістики» (Агеєва, 2021).

Як результат, окреслена нами вище парадигма може призвести до помилкового висновку, що всі, хто загинули, — «герої», а всі, хто вижили, — «зрадники». Зокрема в українському соціокультурному середовищі одним із національних міфів є пов'язаний з героїчною боротьбою за здобуття держави, у якій успіхом вважається героїчна загибель, і сенс якого найкраще передає декалог українського націоналіста: «Здобудеш Українську Державу, або загинеш у боротьбі за Неї». Врешті Павло Скоропадський, Михайло Грушевський, Іван Кожедуб та безліч інших історичних особистостей, які долучилися до розбудови української держави, заслуговують на однакове визнання, незважаючи на те, що для кожного з них українська батьківщина була різною.

Початок російсько-української війни й особливо повномасштабна її фаза вплинули на трансформацію цього міфу відповідно до твердження, що «За Україну не потрібно помирати, за неї потрібно вбивати». Український волонтер та співзасновник Першого добровольчого шпиталю імені Миколи Пирогова Геннадій Друзенко зазначає,

«що сповідувати декалог українського націоналіста значно простіше, аніж намагатися жити так, як проповідував Митрополит Андрей чи заповідав Василь Стус: «Коли ти озлобишся, коли повіриш, що світ — жорстокий, і щоб жити в ньому, ти маєш стати злим, світ закриється від тебе, бо твоя жорстокість перетворює широко відкриті до світу очі на бійниці ненависти, із яких вона струмуватиме до світу. Тоді й від світу ти матимеш те саме. Попри всю несправедливість, треба вміти любити, вірити, зберігати надію, бо наш світ — добрий, але обмеженість людських поглядів викривила його

в нашому сприйнятті. Знай це, або, поки, вір»» (Друзенко).

Варто зазначити, що викладена вище позиція не означає, що в часи екзистенційної боротьби необхідно «пробачити» тим, хто прийшов нас вбивати. Проте, ми живемо у світі, у якому агресорів примушували до спокути тільки багнети переможців. Нацистська Німеччина, фашистська Італія, імператорська Японія — усі вони та багато інших диктаторський режимів були повалені не завдяки внутрішньому прагненню громадян кожної з цих країн. Пацифікація, демілітаризація були нав'язані тими, хто виграв Другу світову війну, і як відомо: «переможців не судять».

Вшанування загиблих героїв повинно також бути інституалізоване відповідно до національної комеморативної стратегії. Відповідно до неї, 23 серпня 2019 року указом президента України № 621/2019 «Про День пам'яті захисників України, які загинули в боротьбі за незалежність, суверенітет і територіальну цілісність України» була запроваджена нова пам'ятна дата: 29 серпня, що стала «Днем пам'яті захисників України, які загинули в боротьбі за незалежність, суверенітет і територіальну цілісність України». Під час відзначення роковин цієї пам'ятної дати в перший рік повномасштабного вторгнення в той час ще головнокомандувач Збройних Сил України Валерій Залужний виголосив промову та вказав на необхідність слідувати одному з засадничих принципів вітчизняного комеморативного простору:

«На жаль, герої вмирають. Вони здобувають вічне життя і вічну славу, залишаються нашим духовним орієнтиром і прикладом для прийдешніх поколінь українців. Але їх більше немає для тих, кому вони потрібні живі» (Степурко, 2022).

Врешті саме наголос на подальшому житті відрізняє українську націю та її соціокультурний простір від танатолатричного простору росії та її народу. Зокрема українська активістка та співаторка проекту Пантеон Героїв Дарця Веретюк вказує на те, що

«під час загибелі війна надзвичайно важливим є поетапне прийняття цього факту сім'єю

воїна, його побратимами й посестрами, його близькими і друзями, його цивільними колегами, громадою, у якій він проживав і нацією загалом, що забезпечує гідне організоване вшанування його подвигу, ритуальне прощання з ним та створення можливостей для пам'ятання про його індивідуальний чин, вписаний у загальний історичний контекст. Військова комеморація — саме про це. А не про «якнайшвидше закопати»» (Веретюк, 2025).

Для вітчизняного соціокультурного простору також відомий український публіцист та педагог у своїй праці «Проблеми виховання всебічно розвинутої особистості» (1976) наголошує на тому, що

«... треба особливо суворо і вимогливо торкатися понять і слів «вітчизна», «доблесть», «героїзм», «подвиг», так само як і змісту тієї діяльності, яка включається в ці поняття і слова» (Сухомлинський, 1977, с. 132).

На думку американського психолога Філіпа Зімбардо, «героїзм» не обмежується лише «жертвою», героїзм та герой «повертає нас до найкращих якостей людської природи» (Zimbardo, 2007, р. 292). Психолог додає, що

«на підставі аналізу людських чеснот послідовники «позитивної психології» створили набір із шести основних категорій доброчесної поведінки, які визнаються майже в усіх культурах. Ось ці категорії: мудрість і знання, хоробрість, людяність, справедливість, помірність і трансценденція. Хоробрість, справедливість і трансценденція — основні аспекти героїзму. Трансценденція передбачає переконання і дії, що виходять за межі особистості» (Zimbardo, 2007, р. 292).

Наведені критерії героїзму, запропоновані Філіпом Зімбардо, дозволяють нам стверджувати, що формування героїчного простору може відбуватися не тільки героїкою війни, а також іншими формами героїчних вчинків, які все ще є найвищими проявами громадянської свідомості. Проте героїчні вчинки та герої під час війни перебувають у фокусі через те, що героїчний акт для них завжди пов'язаний з ризиком для їхнього життя. Як бачимо,

на 25 липня 2025 року «684 українських воїни відзначені званням Герой України, 428 з них посмертно» (Мурашко 2025). Якщо говорити про загальну статистику, яка з кожним днем змінюється, то в період з початку повномасштабного російського вторгнення 24 лютого 2022 по 30 січня 2026 року, за запитом: «звання герой України», на офіційній інтернет-сторінці Офісу Президента України ми можемо знайти 767 указів президента України «про присвоєння звання Героя України» (Офіційне інтернет-представництво Президента України).

Водночас необхідно також зазначити, що попри описану нами вище різноманітність українського пантеону героїв минулого, сьогодні, у часи екзистенційної війни, кожен день в Україні з'являються нові герої, які своїми прикладами демонструють звитяжність та важливість сучасної боротьби і не тільки на фронті. Щобільше, саме сьогодні ми маємо можливість віддати шану живим героям, а не тільки полеглим. І якщо сьогодні ще можливо дискутувати, наприклад, щодо того, чи був гетьман Скоропадський відданий ідеї української держави попри те, що генерал російської армії Денікін писав про нього так:

«Я викликав до себе генерала Скоропадського й запропонував йому стримати різкий хід українізації та, зокрема, відновити права командного складу або відпустити його з корпусу. Майбутній гетьман заявив, що про його діяльність склалася хибна думка, імовірно, за історичним минулим роду Скоропадських; що він істинно російська людина, гвардійський офіцер і зовсім далекий самотійності; виконує тільки покладене на нього начальством доручення, якому сам не співчуває...» (Деникін, 1991, с. 201–202).

Проте сьогодні немає жодних сумнівів, що ідеї вільної та незалежної України був відданий Герой України Дмитро Коцюбайло «Да Вінчі», який загинув 7 березня 2023 року, боронячи Бахмут. Немає жодного сумніву, що цій же ідеї був відданий воїн Олександр Мацієвський, останніми словами якого перед розстрілом російськими окупантами були «Слава Україні». Вважаємо за необхідне не допустити в нашій країні тенденції щодо творення, аналогічного до росії, культу мертвих (танатолатрії). Цей простір

«охоплює низку вірувань, практик і культурних проявів, які підносять смерть до священного статусу. Це включає прославлення та шанування смерті як трансформаційної події та часто тягне за собою прославлення мучеників, жертвоприношень і загробного життя» (Богущий, 2024, с. 171).

Ініціатором створення будь-яких практик є постать

«одного єдиного беззмінного та культурно-безсмертного героя російської федерації — президента путіна, чи не єдиного в рф, хто існує поза будь-якими усталеними нормами моралі в державі, бо він сам виступає «мірилом усіх речей»» (Богущий, 2024, с. 174).

Героїзм та герої існують відповідно до імперативу, у якому «... усіх перемаємо, усіх вб'ємо, усіх, кого треба, пограбуємо. Усе буде, як ми любимо!» (Богущий, 2024, с. 174). Як бачимо, українському комеморативному простору необхідно бути адаптивним та розвиватися відповідно до умов сучасності, у яких життя повинно утверджуватися над смертю, а не навпаки. І в умовах повномасштабної війни українська нація повною мірою відчуває на собі всю псевдогероїчність російського народу, який веде агресивну та загарбницьку війну.

Водночас необхідно наголосити, що сьогодні, крім шани живим та полеглим героям, відбувається деформація простору героїки. Головним чином це спричинено «рутинізацією» героїчного акту. Розвиток цього феномену особливо характерний для тих, хто знаходяться далеко за межами війни, як культурними, так і територіальними. Перші дні, тижні та місяці після 24 лютого переважна більшість світових інформаційних видань рясніла заголовками про «український героїчний спротив». 2026 року почався п'ятий рік від початку повномасштабної агресії росії і 13-й рік російсько-української війни загалом. Стрімкий «спринт» у бойових діях 2022 року обернувся на затяжну війну на виснаження. Для стороннього спостерігача ця війна все ще про героїзм, у той час як для безпосередніх акторів — на виживання. З початком російсько-української війни та її активізації пересічний західний громадянин, на жаль, досі сприймає цю війну як щось локальне. 2015 року український історик

Сергій Плохій представив західному читачу книгу «Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до Незалежності», з того моменту Україна сприймається саме як оборонна споруда — Брама, яку боронять герої. Проте ми не даремно навели цитату колишнього головнокомандувача української армії Валерія Залужного про те, що герої «помирають» і сучасна війна потребує далеко не героїчного підходу до ведення бойових дій та особливо переосмислення таких категорій як «жертвність» та «героїзм», бо, на жаль, Україна не має такої кількості ресурсів, яку має сучасна росія. І російський керманіч кремля цим активно користується.

Сьогодні ми можемо стверджувати, що путіну цілком вдалося сформувати новітній пантеон російських «героїв», які поповнюються з кожним днем бойових дій. Єдина проблема в тому, що ніде, крім росії, героїчними вчинки цих військових не сприймаються, бо вони є солдатами армії, яка веде загарбницьку війну, що не цурається мародерства, терору цивільних та загалом порушення правил ведення війни.

Водночас вважаємо за необхідне вказати на використання опції героїчного як важливої складової у творенні політичного міфу. Наприклад, у сучасній Франції один з вождів кельтського племені Верцингеторикс з Галлії вважається національним героєм. Як бачимо, Франція демонструє історичну та культурну тяглість з тими народностями, які жили на її теренах. Сучасними тенденціями, які також відображають історичну та культурну тяглість є герої серії коміксів, тобто продукту масової культури — Астерікс та Обелікс. Створені 1959 року письменником Рене Госіні та художником Альбером Удерзо художні образи доволі швидко завоювали світову популярність. Історії їхніх пригод завжди пов'язані з захистом свого галльського племені, адже воно єдине не підкорилося Римській Імперії. Описане нами є демонстрацією того, як національний герой давнини завдяки засобам масової культури став інструментом для популяризації культури вітчизняної. Ми авжеж можемо припустити, що у випадку сучасної Франко-Італійської війни образи Астерікса та Обелікса, як і Верцингеторикса, могли б використовуватися як певні ідеологічні символи для пропаганди, проте жодна з цих країн після Другої світової, на відміну від росії, не проявляє жодних експансіоністських прагнень, хоча Франція була імперією, а Італія в часи правління Муссоліні пра-

гнула наслідувати Римську Імперію. Проте описаний нами приклад сьогодні не має жодної ідеологічної інтеції, тільки культурну репрезентацію.

Сьогодні в Україні поки не з'явилися схожі з Астеріксом та Обеліксом герої-символи, бо сьогодні в умовах війни героїзм не може бути представлений як продукт масової культури, принаймні зараз. Щобільше, навіть створення вітчизняного персонажа, на зразок супергероя американських коміксів про Капітана Америку, які з'явилися 1940 року як реакція на гітлерівську експансію, малоймовірні. Бо сучасна війна своєю жорстокістю, масштабами та екзистенційністю, з постійною загрозою життю не тільки окремого індивіда, але й нації загалом залишає мінімальний простір для творчості, яка б не була пов'язана з дослідженням простору травми (колективної та індивідуальної) та документуванням дійсності. Водночас, наприклад, у росії, яка розпочала агресивну війну проти України, ситуація з героїчним простором побудована діаметрально навпаки. Сучасні «герої» росії, які беруть участь у так званій СВО, навіть з усією пропагандою, є героями тільки цієї війни. І у випадку, як це було з так званим бунтом Пригожина — лідера приватної військової кампанії «Вагнер», пам'ять про них може занепасти, тому у творенні політичного міфу та героїчного семантичного простору росіяни послугуються зверненням до історичного минулого.

Зокрема, 2016 року в «День всенародної єдності» був споруджений пам'ятник Володимиру Великому. На другий рік російсько-української війни його встановлення пов'язане з, по-перше, формуванням наративу не тільки про спільну з українцями історію, а про виняткове право росіян на цю історію та територію. Крім цього, у самому пам'ятнику простежуються мистецькі аналогії з пам'ятником Володимиру Хрестителю в Києві, на Володимирській гірці. По-друге, необхідно вказати на символізм у проведенні очевидних паралелей з чинним очільником кремля, якого теж звати Володимир і який так само прагне стати «Великим». У випадку з російським соціокультурним простором героями-символами, продуктами масової культури, стали богатирі: Ілля Муромець, Добриня Никитич та Альоша Попович.

Водночас, російський імперський ресентимент з використанням вже згаданих героїв-богатирів трапляється також у візії дитячих казок

російськими авторами, зокрема у творі Олександра Пушкіна «Казка про мертву царівну і про сім богатирів» ми знаходимо такі рядки:

*Руку правую потешить,
Сорочина в поле спешить,
Иль бабку с широких плеч
У татарина отсечь,
Или вытравить из леса
Пятигорского черкеса...*
(Пушкин, 1977, с. 349).

На початок 2026 року створено 13 мультфільмів про богатирів. «Альоша Попович і Тугарин Змій» (2004), «Добряня Микитич і Змій Горинич» (2006), «Ілля Муромець і Соловей-Розбійник» (2007), «Три богатирі і Шамаханська цариця» (2010), «Три богатирі на далеких берегах» (2012), «Три богатирі. Хід конем» (2015), «Три богатирі і морський цар» (2016), «Три богатирі і принцеса Єгипту» (2017), «Три богатирі і спадкоємиця престолу» (2018), «Кінь Юлій і великі перегони» (2020), «Три богатирі і Кінь на троні» (2021), «Три богатирі і Пуп Землі» (2023) і «Три богатирі. Ні дня без подвигу» (2024). Принагідно зазначимо про екранну трансформацію князя Русі. Володимир у більшості мультфільмів постає не як мудрий правитель, але простак, який у всіх своїй справах покладається на бояр або на богатирів. Особливу увагу привертають окремі деталі, які характерні не для періоду Київської Русі, але притаманні Московському царству. Зокрема, бояр зображено в характерному вбранні московських бояр XVI–XVII століть. У мультфільмах постійно згадуються «матрьошкі», балалайки та самовари як символи Києва та Русі.

У мультфільмі 2007 року «Ілля Муромець та Соловей Розбійник» під час сутичок головні герої наголошують на тому, що «русские не здаются». У такий спосіб індоктринація культу влади, сили та численні історичні маніпуляції спрямовані передусім на дітей. Викладач Вільнюського державного технічного університету Томас Міткус наголошує на тому, що це робиться спеціально, адже

«у дітей немає фільтрів, тому анімація є однією з найсильніших форм пропаганди. Діти навіть не розуміють, що може існувати брехня, якісь збочення істини. Тому все, що вони приймають, вони приймають за чисту монету».

ту. Практично вся російська мультиплікація підкреслює образ сильного лідера. Суспільство щасливе тоді, коли його може захистити лідер. Як Путін? Так, ця паралель, радше за все, очевидна» (Кравчук, 2022).

Врешті в кожному з мультфільмів про богатирів їм та князю Володимиру вдається досягти перемоги. А отже, російська мультиплікація підкреслює образ сильного лідера, який, спираючись на допомогу своєї дружини — війська, яке уособлюють ці герої-богатирі, зможе добитися того, щоб Русі не загрожували вороги. Ми повинні також вказати на те, що моці одного з цих богатирів — Іллі Муромця знаходяться в Ближніх печерах Києво-Печерської лаври (Смолій, 2011, с. 1348).

Дослідження агресивних російських соціокультурних практик, зокрема крадіжка російськими військами під час відступу з Херсона решток князя Потьомкіна, дозволяє нам зробити припущення щодо потенційної долі останків Іллі Муромця, якби Київ був окупований. Зокрема 26 січня 2026 року внаслідок російського обстрілу була пошкоджена низка об'єктів історичної та культурної спадщини ЮНЕСКО, які є частиною монастирського комплексу Києво-Печерської лаври (Суспільне, 2026).

Досліджуючи ж долю самих решток, ми бачимо, що сьогодні в інформаційному просторі росії відсутня будь-яка інформація щодо подальшого перебування останків князя Потьомкіна. У жовтні 2022 року Володимир Сальдо, так званий «голова Херсонської області», який був поставлений на цю посаду російською окупаційною армією, оголосив про те, що рештки були перевезені на підконтрольну російськими військами частину Херсонської області (Santora, 2022). 2023 року заступник голови комітету в справах СНД, євразійської інтеграції та зв'язків з співвітчизниками державної думи рф Костянтин Затулін заявив про необхідність поховати рештки князя Потьомкіна в Криму (Крим Реалії, 2023).

Висновки з дослідження й перспективи подальших розвідок у обраному напрямі. Завершуючи, хочемо наголосити на тому, що в умовах екзистенційної війни на винищення державним інституціям та українській нації необхідно формувати український соціокультурний простір у такий спосіб, коли «героїзм», як то політичний чи громадський, здобудуть ще більше визнання, утверджуючи

принцип, що за Україну можна не тільки вмирати чи вбивати, але й жити. Водночас, героїзм, безпосередньо пов'язаний з загрозою для життя, буде останньою з вимушених дій, до яких може вдатися громадянин у боротьбі за націю та державу і коли

всі інші інструменти не дали жодного результату. Проте, якщо це не вдасться реалізувати, то в такому випадку необхідно робити все, щоб живих героїв було більше, ніж полеглих, а для останніх був би створений гідний комеморативний простір.

Література:

- Агеева, В. (2021). За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ: Віхола. <https://coollib.in/b/616962-vira-ageyeva-za-lashtunkami-imperiyi/read>
- Бажан, М. (1939). Великому Сталіну народ квітучої України: збірник. Київ: Держлітвидав.
- Богущий, А. (2024). Танатолатрія як означник тоталітарної ідеології (на прикладі росії). *Культурологічна думка*, 25 (1), 170—181. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-25-2024-1.170-181>
- Веретюк, Д. (2025, 21 грудня). «Платон мені друг, та істина дорожча», або короткий виклад про культуру смерті та вшанування воїна. *Українська правда. Життя*. <https://life.pravda.com.ua/columns/yak-v-ukrajini-vlashtovani-proshchannya-z-poleglimi-i-chomu-se-ne-pracyuye-312182/>
- Деникин, А. И. (1991). Очерки русской смуты. Т. I. Крушение власти и армии. (Февраль-сентябрь 1917). М.: Наука. С. 201–202. ISBN 5-02-008582-0.
- Друзенко, Г. (2022, 5 січня). Україну варто будувати за рецептами Шептицького і Стуса, а не Бандери. *ГЛАВКОМ*. https://glavcom.ua/columns/gennadiy_druzenko/ukrajinu-varto-buduvati-za-receptami-sheptickogo-i-stusa-a-ne-banderi-812115.html
- Кравчук, А. (2023). Три відомі російські мультики, які кишать пропагандою і возвеличують Росію. <https://news.obozrevatel.com/ukr/kino/tri-vidomi-rosijski-multiki-yaki-kishat-propagandoyu-i-vozvelichuyut-rosiyu.htm>
- Ліщинська, О. І. (2017). Образ сучасного героя: репрезентації в царині українського актуального мистецтва. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. Випуск 20. С. 59–62. http://nbuv.gov.ua/UJRN/aprfc_2017_20_17
- Мурашко, А. (2025, 26 липня). Зеленський озвучив, скільки воїнів від початку повномасштабного вторгнення по-смертно удостоєні звання Герой України. *Українські Національні Новини (УНН)*. <https://unn.ua/news/zelenskyi-ozvuchyv-skilky-voiniv-vid-pochatku-povnomashtabnoho-vtorhnennia-posmertno-udostoieni-zvannia-heroi-ukrainy>
- Офіційне інтернет-представництво Президента України. (б.д.). <https://www.president.gov.ua/>
- Поховання Іллі Муромця (бл. 1188). (Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра). *Звід пам'яток історії та культури України: Енциклопедичне видання*. Кн. 1. Ч. 3: С–Я. Київ. С. 1348.
- Пушкин, А. С. (1977). Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях. *Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. Поэмы. Сказки*. Л.: Наука. С. 344—357.
- Реалии, Крым*. (2023, 20 квітня). В Госдуме РФ предложили перезахоронить в Крыму похищенные в Херсоне останки князя Потемкина. <https://ru.krymr.com/a/news-gosduma-rf-perezakhoronit-v-krymu-ostanki-knyazyapotemkina/32372507.html>
- СЛОВНИК*. (б.д.). Тлумачний словник української мови, орфографічний словник онлайн. <https://slovnyk.ua/index.php>
- Смолій, В. (Ред.) (1999–2011). Звід пам'яток історії та культури України: 3–43 Енциклопедичне видання: У 28 т. Київ: Головна редакція Зводу пам'яток історії та культури при видавництві «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана.
- Степоров, Н. (2026, 8 лютого). Пам'ятаємо всіх: Залужний виступив зі зверненням на честь Дня пам'яті захисників України. *Новини України — останні новини України сьогодні — УНІАН*. <https://www.unian.ua/war/pamyatayemo-vsikh-zaluzhnyi-vistupiv-zi-zvernenniam-na-chest-dnya-pam-yati-zahisnikiv-ukrajini-11958636.html>
- Суспільне. (2023). Вперше з часів Другої світової: російський обстріл пошкодив об'єкти Києво-Печерської лаври. <https://suspilne.media/kyiv/1223572-vperse-z-casiv-drugoi-svitovoi-rosijskij-obstril-poskodiv-obekti-kievo-pecerskoi-lavri/>
- Сухомлинський, В. О. (1976–1977). Проблеми виховання всебічно розвиненої особистості. Вибрані твори: в 5 т. Київ: Радянська школа. Т. 1. С. 53–206.

- Український інститут національної пам'яті. (2023, 23 травня). Тематична зустріч до Дня героїв. *YouTube*. Відео, 2 год., 8 хв., 10 с. <https://www.youtube.com/watch?v=LMT4uQW2Dfs>
- Шайгородський, Ю. Ж. (2012). Об'єднавчий потенціал сучасного політичного міфу. *Український соціум*, 2. С. 135–146. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Usoc_2012_2_14
- Mackey, R. (2022, October 27). The ghosts of Potemkin: How Russia is using mock bodies to spread propaganda in Ukraine. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2022/10/27/world/europe/ukraine-russia-potemkin-bones.html>
- Zimbardo, P. G. (2007). *The Lucifer effect: Understanding how good people turn evil*. Random House.

References:

- Aheieva, V. (2021). *Za lashtunkamy imperii: Esei pro ukrainsko-rosiiski kulturni vidnosyny* [Behind the empire's scenes: Essays on Ukrainian–Russian cultural relations]. Kyiv: Vikhola. <https://coolib.in/b/616962-vira-ageyeva-zalashtunkami-imperiya/read> (in Ukrainian)
- Bazhan, M. (1939). *Velykomu Stalinu narod kvituchoi Ukrainy: Zbirnyk* [To the great Stalin from the flourishing people of Ukraine: Collection]. Kyiv: Derzhlitvydav. (in Ukrainian)
- Bohutskyi, A. (2024). Tanatolatriia yak oznachnyk totalitarnoi ideolohii (na prykladi rosii) [Thanatology as a marker of totalitarian ideology (the case of Russia)]. *Kulturolohichna Dumka*, 25(1), 170–181. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-25-2024-1.170-181> (in Ukrainian)
- Denikin, A. I. (1991). *Ocherki russkoi smuty* (Vol. 1, Krushenie vlasti i armii. Fevral–sentiabr 1917 [Essays on the Russian turmoil (Vol. 1, The collapse of the government and the army. February–September 1917)]). Moscow: Nauka. Pp. 201–202. ISBN 5-02-008582-0. (in Russian)
- Druzenko, H. (2022, January 5). Ukrainu varto budувaty za retseptamy Sheptytskoho i Stusa, a ne Bandery [Ukraine should be built according to the principles of Sheptytskyi and Stus, not Bandera]. *Hlavkom*. https://glavkom.ua/columns/gennadiy_druzenko/ukrajinu-varto-buduvati-za-receptami-sheptyckogo-i-stusa-a-ne-banderi-812115.html (in Ukrainian)
- Kravchuk, A. (2023). Try vidomi rosiiski multyky, yaki kyshat propahandoiu i vozvelychuiut Rosiiu [Three well-known Russian cartoons filled with propaganda and glorifying Russia]. *Obozrevatel*. <https://news.obozrevatel.com/ukr/kino/tri-vidomi-rosijski-multiki-yaki-kishat-propagandoyu-i-vozvelichuyut-rosiyu.htm> (in Ukrainian)
- Lishchynska, O. I. (2017). Obraz suchasnoho heroia: Reprezentatsii v tsaryni ukrainskoho aktualnogo mystetstva [The image of the contemporary hero: Representations in the field of contemporary Ukrainian art]. *Aktualni Problemy Filozofii ta Sotsiologii*, 20, 59–62. (in Ukrainian)
- Mackey, R. (2022, October 27). The ghosts of Potemkin: How Russia is using mock bodies to spread propaganda in Ukraine. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2022/10/27/world/europe/ukraine-russia-potemkin-bones.html>
- Murashko, A. (2025, July 26). Zelenskyi ozvuchyv, skilky voiniv vid pochatku povnomasshtabnoho vtorhennia posmertno udostoieni zvannia Heroi Ukrainy [Zelenskyy announced how many warriors have been posthumously awarded the title Hero of Ukraine since the beginning of the full-scale invasion]. *Ukrainski Natsionalni Novyny (UNN)*. <https://unn.ua/news/zelenskyi-ozvuchyv-skilky-voiniv-vid-pochatku-povnomashtabnoho-vtorhennia-posmertno-udostoieni-zvannia-heroi-ukrainy> (in Ukrainian)
- Office of the President of Ukraine. (2026, February 8). *Official internet representation of the President of Ukraine*. <https://www.president.gov.ua/>
- Pokhovannia Illi Muromtsia (bl. 1188) [Burial of Ilya Muromets (ca. 1188)]. In *Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy: Entsyklopedychne vydannia* (Book 1, Part 3, S–Ya, p. 1348). Kyiv. (in Ukrainian)
- Pushkin, A. S. (1977). Skazka o mertvoi tsarevne i o semi bogatyriakh [The tale of the dead princess and the seven bogatyrs]. In *Polnoe sobranie sochinenii* (Vol. 4, *Poemy. Skazki*, pp. 344–357). Leningrad: Nauka. (in Russian)
- Realii. Krym. (2023, April 20). V Gosdume RF predlozhili perezakhoronit v Krymu pokhishchennye v Khersone ostan-ki kniazia Potemkina [The Russian State Duma proposed reburying in Crimea the remains of Prince Potemkin taken from Kherson]. <https://ru.krymr.com/a/news-gosduma-rf-perezakhoronit-v-krymu-ostanki-knyaza-potemkina/32372507.html> (in Russian)
- Shaihorodskyi, Yu. Zh. (2012). Obiednavchy potentsial suchasnoho politychnoho mifu [The unifying potential of the con-

- temporary political myth]. *Ukrainskyi Sotsium*, 2, 135–146. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Usoc_2012_2_14 (in Ukrainian)
- SLOVNYK. (n.d.) Tlumachnyi slovnyk ukrainskoi movy, orfohrafichnyi slovnyk onlain [Explanatory dictionary of the Ukrainian language: Online orthographic dictionary]. <https://slovnyk.ua/index.php> (in Ukrainian)
- Smolii, V. (Ed.). (1999–2011). *Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy: Entsyklopedychne vydannia* [Register of historical and cultural monuments of Ukraine: Encyclopedic edition] (28 vols.). Kyiv: Holovna redaktsiia Zvodu pamiatok istorii ta kultury pry vydavnytstvi «Ukrainska entsyklopediia» im. M. P. Bazhana. IZVY 966—95478—0—6 (in Ukrainian)
- Steporuk, N. (2026, February 8). Pamiataiemo vsikh: Zaluzhnyi vystupyv zi zvernenniam na chest Dnia pamiaty zakhysnykiv Ukrainy [We remember everyone: Zaluzhnyi delivered an address on the Day of Remembrance of the Defenders of Ukraine]. *UNIAN*. <https://www.unian.ua/war/pam-yatayemo-vsikh-zaluzhniy-vistupiv-zi-zvernenniam-na-chest-dnya-pam-yati-zahisnykiv-ukrajini-11958636.html> (in Ukrainian)
- Sukhomlynskyi, V. O. (1976–1977). Problemy vykhovannia vsebichno rozvynenoï osobystosti [Problems of educating a comprehensively developed personality]. In *Vybrani tvory* [Selected works] (Vol. 1, pp. 53–206). Kyiv: Radianska shkola. (in Ukrainian)
- Suspilne. (2023). Vpershe z chasiv Druhoi svitovoi: Rosiiskyi obstril poshkodyv obiekty Kyievo-Pecherskoi lavry [For the first time since World War II: Russian shelling damaged the sites of the Kyiv Pechersk Lavra]. <https://suspilne.media/kyiv/1223572-vperse-z-casiv-drugoi-svitovoi-rosiiskij-obstril-poskodiv-obekti-kievo-pecerskoi-lavri/> (in Ukrainian)
- Ukrainian Institute of National Memory. (2023, May 23). Tematychna зустріч до Дня героїв [Thematic meeting for the Day of Heroes] [Video]. *YouTube*. Duration: 2 hours, 8 minutes, 10 seconds. <https://www.youtube.com/watch?v=LMT4uQW2Dfs> (in Ukrainian)
- Veretiuk, D. (2025, December 21). «Platon meni druha, ta istyna dorozhcha», abo korotkyi vyklad pro kulturu smerti ta vshanuvannia voïna ["Plato is my friend, but truth is dearer," or a brief account of the culture of death and honoring the warrior]. *Ukrainska Pravda. Zhyttia*. <https://life.pravda.com.ua/columns/yak-v-ukrajini-vlashtovani-proshchannya-z-poleglimi-i-chomu-ce-ne-pracyuye-312182/> (in Ukrainian)
- Zimbardo, P. G. (2007). *The Lucifer effect: Understanding how good people turn evil*. Random House.

Artem Bohutskyi

The phenomenology of Ukrainian heroes: the dead, the alive, and the unborn

Abstract. This article examines the Ukrainian commemorative space, in particular, it analyzes commemorative practices aimed at glorifying individuals who played a key role in the development of the Ukrainian state. With the beginning of the Russian-Ukrainian war, the Ukrainian commemorative space underwent significant changes. In the context of the existential war, there was a need to reassess the historical past and those commemorative practices that were imposed on the Ukrainian socio-cultural space in the imperial-Soviet period. The pantheon of Ukrainian heroes underwent key changes: the war became a powerful catalyst for the revaluation of heroic deeds and heroes. Today, along with the heroic historical figures of the past, new heroes have appeared who fight to protect the sovereignty, territorial integrity, and national identity of the country. The very form of heroic deeds and the concept of a hero have also undergone significant changes. The contemporary struggle of the Ukrainian nation and changes in the commemorative environment confirm the need to properly honor not only the fallen heroes, but also the living.

Keywords: identity, socio-cultural practices, war, commemorative practices, cultural dimension, interdisciplinarity, cultural problems, cultural sphere, historical memory, sacredness.

Стаття надійшла до редакції 27.05.2026.

Стаття прийнята до друку після рецензування 10.06.2026

Стаття оприлюднена 30.06.2026

УКРАЇНСЬКЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО ПЕРІОДУ РАДЯНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ: ЗАБОРОНЕНІ ФІЛЬМИ

Демещенко

Віолета Валеріївна

докторка філософії (Ph.D.,
теорія та історія культури),
доцентка, завідувачка відділу
культурної антропології,
Інститут культурології
Національної академії мистецтв
України, м. Київ
vio150569@gmail.com

Violeta Demeshchenko

Ph.D. (Theory and History
of Culture), associate professor,
head of the Department of Cultural
Anthropology, Institute for Cultural
Research, National Academy of Arts
of Ukraine, Kyiv
vio150569@gmail.com

Анотація. У цій статті розглядаються особливості розвитку українського документального кіно другої половини ХХ століття за часів СРСР (радянщини), коли існували конкретні ідеологічні канони в мистецтві, які були продиктовані тоталітарною державою, на захисті інтересів якої стояла жорстка цензура. Цензура не давала можливості виходити митцям за межі течії соцреалізму й політики комуністичної партії. Такий підхід стримував новаторський і творчий потенціал митців, але незважаючи на такі умови творча інтелігенція чинила «культурний» спротив і створювала нове мистецтво. Яскравим прикладом такого опору є рух молодого покоління української творчої інтелігенції «шістдесятників», який переріс в активне протистояння державним владним структурам і набув загальнонаціонального значення. Наприкінці 1980-х років документалістика стала рупором «перебудови» і набула нових ознак.

Ключові слова: документальне кіно, ідеологія, цензура, радянщина, мистецтво, авангард, соцреалізм, «шістдесятники».

Постановка проблеми. Дослідження українського документального кіно радянського періоду є актуальним і важливим для розуміння нашої справжньої історії та деконструкції радянських міфів заради історичної справедливості. Документальне кіно часів *радянщини* носило суто ідеологічний характер. Коли ми ретельно починаємо вивчати документалістику, то бачимо, як саме діяла пропагандистська машина СРСР у своїх інтересах, як вона конструювала дійсність, які наративи використовувала, яким чином фальсифікувала статистику, як приховувала трагедії, створюючи викривлений образ «щасливого життя» радянської людини.

Розвиток документального кіно в Україні за часів СРСР пройшов шлях від стрімкого авангардного експерименту 1920-х років, пов'язаного з діяльністю ВУФКУ, періоду розстріляного відродження, або «Червоного ренесансу», духовно-культурного та літературно-мистецького покоління 1920-х — початку 1930-х років в Україні, що виплекало видатні мистецькі зразки літератури, філософії, живопису, театру та кіно, але з часом було фізично знищене сталінським тоталітарним режимом і жорсткою ідеологією цензури *сталінської доби* 1930-х — 1950-х років.

Епоха відлиги 1960–1970-х років дала новий поштовх для

розвитку авторського кіно та кінопубліцистики, (1965–1985 рр.) розпочалась епоха системної кризи радянської системи, *період застою*, що характеризується боротьбою з «буржуазним націоналізмом» у мистецтві, а наприкінці 1980-х років документалістика стала рупором *«перебудови»*.

Базовим завданням документалістики є пошук прихованої правди. Незважаючи на високий ідеологічний пресинг і жорстку цензуру, неодноразово режисери намагались висвітлювати серйозні соціальні й політичні проблеми. Сьогодні архівні фільми, що фіксували урбанізацію, промислові масштабні будівництва, трагедію Чорнобильської АЕС є безцінним свідченням епохи, що суперечить нав'язаній підручниками міфічної історії України часів СРСР.

В Україні існував колосальний інтелектуальний і творчо-мистецький опір. Знайомство з стрічками дисидентського характеру, що йшли всупереч системі, є цьому свідченням. З'явився навіть так би мовити термін «поличкове кіно», це фільми які не догодили радянській системі й цензурі, а осіли на поличках бюрократії.

Безцінним у роботі документального кіно є збереження візуальної пам'яті, створення ним бази кіноархівів, що зберігають велику кількість унікальних зйомок минулого: втрачених зниклих ландшафтів, містечок і сіл, архітектурних пам'яток, традицій, побуту, фольклору, різних регіонів України, що є важливим для збереження культурної пам'яті, вивчення культурної спадщини (зокрема це документальні сюжети кіножурналів та хроніки) і розуміння української ідентичності.

Мета: охарактеризувати українське документальне кіно і його проблеми розвитку в період СРСР (радянщини) з мистецько-культурологічної позиції.

Аналіз останніх досліджень. На жаль, наукові дослідження в галузі документального кіно носять досить обмежений характер, тому потрібно більш ретельно досліджувати цю тематику в науковому контексті. Серед вітчизняних науковців кінознавців, мистецтвознавців та культурологів, що активно досліджують українське і світове документальне кіно, такі: Л. Брюховецька, О. Мусієнко, С. Безклубенко, В. Демещенко, О. Москаленко-Висоцька, О. Левченко, М. Міщенко, О. Зарецький, І. Зубавіна, Л. Касян, К. Шершньова, О. Пахльовська, О.Плющик, М.Туркаві, Л. Новікова та інші.

Науковиця Олена Левченко в роботі «Міфологія в документальному кіно» аналізує і розкриває сутність радянської ідеологічної машини завдяки роботі на ній документального кіно. Радянська ідеологічна машина в межах своєї концепції впливу на громадян у всіх сферах життя свідомо творила міфи і формувала міфологічний простір, міфи, які повинні були об'єднувати суспільство на основі заданої ідеологією ієрархії цінностей, визначати принципи поведінки та смисл життя радянської людини (Левченко, 1998, с. 195).

Українська відома літераторка, академікиня Тамара Гундарева зазначає:

«Наша культурна свідомість, хочемо ми цього, чи ні, тримається на певних міфах. Ми віримо в певні символи, сприймаємо деякі речі не раціонально, а емоційно, підкорюємося маніпуляціям масової культури. А свідомо створені міфи допомагають нам організовувати культурний, історичний, ідеологічний простір. Такими потужними явищами, зокрема, стали шістдесятництво та Розстріляне Відродження» (Плющик, 2022, с. 4).

Авторка Марина Міщенко у своїй роботі «Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням» зосереджує увагу не лише на тематичному розмаїтті документальних фільмів, а й на філософській та психоаналітичній можливостях їхнього ґрунтового вивчення. За роки незалежності хроніко-документальні та науково-популярні фільми висвітлюють українську історію, по-новому акцентуючи увагу на загубленій історії української нації з її проблемами сьогодення. Дослідниця вважає, що питання правового поля буття, національної самоідентифікації підлягають ґрунтовному переосмисленню (Міщенко, 2014).

На думку науковця О. Зарецького, українське відродження 1960-х років є

«значною мірою підґрунтям сьогоденної етнокультурної ситуації. Відлига була спробою зняти етнокультурну деформацію та сконсолідувати державу, тому принципово важливим уявляється аналіз відлиги саме як періоду радянської історії» (Зарецький, 2008, с. 76).

Дослідниця О. Пахльовська зазначає, що

«шістдесяті роки, їхня пам'ять, їхня філософія, їхній спадок, їхня еволюція є палючою магматичною основою української сучасності, тому так непросто зрозуміти суть цих років, проаналізувати їхню генеалогію, окреслити їхній контекст, простежити їхню еволютивну парадигму» (Пахльовська, 2000, с. 65).

Кінознавець і культуролог І. Зубавіна зазначає:

«Подібно до того, як за формальну подію, що ознаменувала собою початок нового часу у світі, вважається падіння Берлінської стіни, історичну коду радянського кінематографа зазвичай пов'язують з V з'їздом кінематографістів СРСР, що відбувся 13–15 травня 1986 року».

Дослідниця наголошує, що

«цілком закономірно у вітчизняному кінематографі часів перебудови помітно зросла «питома вага» фільмів національної та історичної проблематики, а отримання Україною незалежності стало подією, що спричинила радикальні зсуви у світоглядних орієнтирах українських громадян, активізувала процеси колективної пам'яті на загальнонаціональному рівні й інспірувала бажання самоідентифікації» (Зубавіна, 2007, с. 17).

Варто зауважити, що шістдесятництво, формування і розвиток інакодумства в суспільстві характерне не лише для української історії ХХ століття, а й для історії колишніх радянських республік та країн сходу Європи, передусім «соціалістичного табору». Великим поштовхом до виникнення цього явища була дедалінізація суспільства та розгортання світового правозахисного руху, стимульованого прийнятою в 1948 році та з 1963 року розповсюдженою в Україні «Загальною декларацією прав людини» (Касян, 2013, с. 142).

Серйозною проблемою постає саме визначення поняття «покоління шістдесятників». Як явище «шістдесятництво», утвердившись спочатку на ґрунті культурницького руху, у подальші 70-ті та 80-ті роки ХХ ст. переросло в активне ідейне протистояння державним владним структурам і набуло

загальнонаціонального значення як опозиційний рух молодого покоління української творчої інтелігенції (Плющик, 2022, с. 3).

Шістдесятництво об'єднало широкі осередки творчих особистостей: літераторів, художників, кінематографістів, музикантів, науковців (Касян, 2013, с. 142–152). Представниця цього покоління Ліна Костенко, говорячи про «персональний склад» шістдесятництва, підкреслює:

«Ми вгадували й любили один одного не лише в літературі, тоді ж з'явилися і художники, і композитори, і кінематографісти, історики, актори, — словом, велика нива нарешті діждалася: прийшли її робітники й виникло те продуктивне поле, як його точно й ностальгійно назвав Сергій Тримбач» (Дзюба, 2011, с. 144).

Виклад основного матеріалу. За радянських часів документальне кіно було потужним інструментом пропагандистської машини СРСР у всіх її проявах, а особливо з позиції ідеології тоталітарної держави. Саме документалістиці було довірено формування комуністичної ідеології, вона невпинно повинна була розповідати «правду» про щасливе життя громадян та «виховувати» радянську людину, тим самим легітимізуючи політику уряду. За ідеологічними канонами того часу документалісти не мали права показувати істинне життя, яким воно було, вони змушені були знімати фільми, демонструючи зворотнє. Усе, що стосувалося проблем у державі (репресії, дефіцит, голод, колективізація, НЕП (нова економічна політика), промислові й екологічні катастрофи), замовчувалося, натомість формувалася міфічний простір «щасливого життя» та успіхів соціалістичного будівництва.

Існували певні методи й напрями такої роботи, основними критеріям яких була агітація і пропаганда. Свої перші «агітки» більшовицька влада використовувала для масової пропаганди грамотності, ідей побудови світлого майбутнього комунізму, заборони релігії, осушення боліт, досягнення в промисловій галузі й сільському господарстві, боротьбі з поганими звичками тощо. Відомими прикладами таких «агіток» є фільми «Ущільнення» (1918 р.), «Броненосець Потьомкін» (1925 р.). У РФ і по сьогодні побутує така специфіка як документального, так і ігрового кіно, це агітстрічки, що перебірюють та одночасно переписують історію і ви-

правдовують агресію «руського миру», — це фільми на кшталт «Крим» (2018 р.), «Т-34» (2019 р.), документальний фільм «Крым. Путь на Родину» (2015 р.), сьогодні це також можуть бути ролики на соціальну тематику, як, наприклад, знятий 2023 року російський сатиричний ролик німецькою мовою «Хайль Зеленський» (нім. *Heil Zelensky*), що висміював допомогу Німеччини Україні й розповсюджувався російськими ЗМІ як соціальна реклама, а також це було брехливе позиціонування зі сторони РФ політичного контексту, ніби це зробила німецька партія «Альтернатива для Німеччини».

За радянщини в мистецтві панувала жорстка цензура, усе повинно було відповідати догмам марксизму-ленізму, категорично заборонялась будь-яка критика режиму й політики партії, бо це вже прирівнювалося до антирадянської діяльності, суровій забороні підлягали нестандартні художні форми, релігія та акцентування уваги на національній культурі, ідентичності та національній історії.

Існували обов'язкові *візуальні коди*: насамперед, це масовість, паради, мітинги, з'їзди партії чи профспілок, кадри важкої техніки як ознаки прогресу на тлі заводів і фабрик, пафосний закадровий голос, що озвучував подію, на екрані обов'язково мали бути усміхнені обличчя «передовиків виробництва», героїв соціалістичної праці, а також протиставлення «загниваючому капіталізму» «успішного соціалізму», що крокує у світле комуністичне майбутнє. Документальні фільми повинні були бути присвячені досягненням індустріалізації та колективізації, грандіозним рекордам, великим проектам, типу будівництва Байкало-Амурської магістралі, «кукурудзяній епопеї», освоєнню цілинних земель, запуску космічних програм. У 60-ті роки ХХ ст., у період «Холодної війни», коли постала загроза ядерної війни між СРСР і США, були відзняті спеціальні фільми — інструкції, як поводитись під час ядерного вибуху.

Відмова від об'єктивності призводить до того, що фільми часто будувалися на постановочних кадрах, замість живого динамічного репортажу панувала постановочна запланована публіцистика.

Один із засновників і теоретиків документального кіно, якого вважають яскравим представником Українського Відродження в кінематографії був Дзига Вертов, він вперше використав методику «прихованої камери». Саме 1920-ті роки характеризуються розвитком нових експериментів та ви-

никненням мистецької течії авангард, це був період творчого піднесення, що передував майбутньому регресивному стилю — *соцреалізму*. Новаторський метод «кінооко» Дзиги Вертова виказав себе у фільмах «Людина з кіноапаратом», «Ентузіазм (Симфонія Донбасу)», змінивши мову документального кіно.

Період 1930-их — 1950-их років характеризується культом особистості Сталіна, репресіями, знищенням творчої інтелігенції, втопленням її у крові та жорстоких розправах з Червоним Ренесансом, а також висвітленням подій Другої світової війни і її героїзації. Кінематограф набув повного контролю з боку держави. Не варто також забувати чи намагатися забути той факт, що Україна була в складі Радянського Союзу 74 роки. Унікальним феноменом є те, як ідеологія СРСР, що виникла буквально з нічого, за менш ніж 100 років настільки колосально вплинула на народи, залишила травми на покоління. І одним зі знарядь було саме кіно. Перетворивши на свій лад реальну історію, усьому Радянському Союзу почали показувати те, що було потрібно. Ці фільми про героїзм, патріотизм, відданість і невідомих солдатів-героїв дивилися покоління, що ніколи не бачили Другої світової війни, проте вірили настільки, що створювали цілі сімейні ритуали походу на щорічні «паради перемоги» (Гончаренко, Марченко, & Волосевич, 2024, с. 313–318).

Період під назвою «Відлига та цензура», що наступив у 1960-1970-их роках став головним каталізатором появи шістдесятників та українського поетичного кіно. Це були перші спроби в українському мистецтві відірватись від соцреалізму, школа документального кіно свідомо починає відмовлятися від будь-яких ідеологічних чи постановочних стереотипів. Режисери завдяки послабленню цензури змогли відійти від шаблонів соцреалізму на користь нових експериментів, фольклору та звернення до національної ідентичності, метафоричності та візуальної виразності. Кінематографічні твори опирались не на ідеологію, а на внутрішній світ людини та її емоційні переживання. Також у ці роки з'явилися нові авторські (авторське кіно) голоси й теми, що говорили про буденне життя, науку, техніку, культуру, проте вирватись остаточно за межі ідеологічних меж було важко, а намагання це зробити призводило до заборони кінотворів як документального, так і художнього характеру.

«Культурний» рух спротиву (письменники Микола Вінграновський, Євген Гуцало, Іван Драч, Володимир Дрозд, Ірина Жиленко, Ліна Костенко, Борис Олійник, Володимир Симоненко, Василь Стус, Григорій Тютюнник, Валерій Шевчук тощо, літературні критики й літературознавці Іван Дзюба, Михайлина Коцюбинська, Євген Сверстюк, Іван Світличний тощо, публіцисти Юрій Бадзьо, В'ячеслав Чорновіл тощо, митці Алла Горська, Віктор Зарецький, Сергій Параджанов, Леся Танюк тощо) переріс у політичний — так представники однієї «культурної» дії еволюціонували та утвердилися в іншій — у відкритому протистоянні режимові — політичному дисидентстві та правозахисному рухові. Це був період їхнього входження у відкритий «словесний» протест вже як концептуального шістдесятництва з ідеологічними настановами (Плющик, 2022, с. 4).

У цей період гучно прозвучало покоління нон-комформістів у кіно, серед таких митців: режисери Сергій Параджанов, Леонід Осика, Юрій Іллєнко, актор Іван Миколайчук, акторка Лариса Кадочникова. Шедеврами українського поетичного кіно стали такі фільми: «Тіні забутих предків (1964, режисер Сергій Параджанов)», «Вавилон XX» (1979, режисер Іван Миколайчук), «Анничка» (1968, режисер Борис Івченко), кінотвори режисера Леоніда Осика «Камінний хрест» (1968), «Захар Беркут» (1971), «Та, що входить у море» (1965), режисера Юрія Іллєнка «Криниця для спраглих» (1965), «Білий птах з чорною ознакою» (1971), «Лісова пісня. Мавка» (1981), «Вечір на Івана Купала» (1968).

Коли «відлига» змінилася періодом застою, радянська влада побачила в національному кіно загрозу. Фільми звинувачували в «буржуазному націоналізмі», митці проходили жорстку цензуру, фільми навіть могли бути прийняті комісією держкіно, щоб виправдати витрачені бюджетні кошти, але вони могли не потрапити на екран, а надовго опинитися на зловісних полицях.

Період «Перебудови» у 1985–1991-ті роки характеризується більшою свободою. З'явилися документальні стрічки, що викривали злочини сталінської влади, корупцію та економічні проблеми СРСР.

В Україні розвивалася своя потужна школа документалістики, зокрема це студії «Укртелефільм» та «Київнаукфільм», незважаючи на те що багато режисерів мусили знімати замовні агітаційні сюжети, деякі митці створювали справжні шедеври,

що йшли всупереч системі. Через «неправильну ідеологічну спрямованість», або «буржуазний націоналізм», десятки стрічок були заборонені цензурою, інші були знищені або в кращому випадку лягли назавжди на «полиці шафи бюрократичної машини».

Заборонені документальні фільми радянської доби (радянщини).

Серед заборонених фільмів радянської доби фільм режисера Віктора Шкуріна «Соната про художника» (1966), що розповідає про видатного українського скульптора, палкого збирача старовини Івана Гончара. Скульптор перетворив свою квартиру на своєрідний музей, наповнений рідкісними речами й артефактами з історії України. Лейтмотивом фільму стала любов до національної культури.

У своєму інтерв'ю «Радіо Свобода» режисер зазначав:

«Мені дуже подобався Іван Гончар. Я був вражений, що йому вдалося зібрати стільки прекрасних речей. Там ніякого націоналізму не було — там була просто любов до України» (Яворський, 2025).

Фільм прийняли, але його заборонили показувати на екранах, у записці Київського обкому КПУ зазначалося, що фільм

«позбавлений чіткого класового підходу до оцінки й зображення явищ минулого, ідеалізує старовину, у своїй основі містить розповідь про скульптора Гончара, який допускає націоналістичні збочення» (Яворський, 2025).

Тільки через 30 років після падіння СРСР фільм вийшов на екрани та став символом боротьби за збереження української культурної спадщини, а ще був прикладом опору проти радянської цензури.

Після безкінечних переробок фільм «Освідчення в коханні» (1966) режисера Ролана Сергієнка так і не побачив екран, авторів звинувачували в «нігілізмі» й викривленні радянської «дійсності», фільм обував радянських чиновників своєю правдивою відвертістю, що йшла в розріз з пропагандистськими матеріалами про Україну. Фільм розповідав про трагічну долю жінок України протягом півстоліття

та за радянської влади. Він став свідченням жертв сталінських репресій, людей, які набули інвалідність у часи Другої світової війни, — колгоспниць і робітниць.

Зйомки в Бабиному Яру (1966) режисеру Рафаїлові Нахмановичу були заборонені заради того, щоб приховати розстріли в цьому місці, оскільки жертвами там переважно були євреї. Того ж 1966 року, безпосередньо в роковини розстрілу, у Бабиному Яру відбувся великий жалобний мітинг. Дозволу на його проведення не давали, режисер зняв двохвилинне відео, яке привіз на студію. Стався величезний скандал: радянська влада охрестила мітинг «масовим стихійним зборищем єврейських та українських націоналістів». Плівка залишилась у режисера аж до розпаду СРСР і вперше її використали аж 1992 року у фільмі «Віктор Некрасов на «Свободі» і вдома», присвяченому розпаду Радянського Союзу.

Стрічка *«Анатоль Петрицький»* (1970), режисер Роман Балаян, розповідала про життя українського авангардного художника Анатолія Петрицького. Кінотвір викликав негативний резонанс та був засуджений в українському держкіно як збочення, формалізм та антирадянщина, тому його наказали знищити. Комітет кінематографії України заборонив фільм, примушуючи режисера перезнімати його в простій формі. Тому свою оригінальну версію фільм втратив, і в українському кіноархіві залишилась лише друга версія, яка не відображала творчу концепцію режисера на повну силу (Яворський, 2025).

Фільм *«Дума — доля»* (1969), режисер Олександр Криварчук, також був заборонений. Фільм розповідає про видатного кобзаря та автора «Запорозького маршу» Євгена Адамцевича. Знімальна група віднайшла музиканта в Ромнах на Сумщині та записала стародавні українські думи в його виконанні. Окрім фіксування музичної спадщини, це ще й було створення образів, що вражають своїм героїчним минулим козацької доби в Україні.

Згідно з віднайденими «Радіо Свобода» архівними документами, у березні 1969 року режисера звинуватили в розтраті 5200 карбованців, які той використав для зйомок матеріалу «на низькому ідейно-художньому рівні». Виробництво стрічки закрили, практично все відео та аудіо знищили (Яворський, 2025).

Фільм про визначного українського поета Василя Симоненка так і не був знятий. *«Василь Си-*

моненко» (1968–1971), сценаристи Олексій Дмитренко та Микола Шудря, після смерті поета 1963 року між активною проукраїнською молоддю (як в СРСР, так і за його межами) і між владою почалися перегони за ідеологічне визначення поета. Влада намагалася представити поета як відданого комуніста, молодь воліла представити Симоненка як українського борця з радянською системою.

Комітетом кінематографії 1968 року було стверджено ідею зняти фільм про «українського поета-комуніста Василя Симоненка», який мав би служити пропагандою для іноземної аудиторії, і хоча сценарій не відзначався заідеологізованістю чи акцентуванням уваги на комуністичній діяльності поета і був схвалений на Київській студії документального фільму, зйомки так і не розпочалися. Причини не відомі, але радше за все влада вирішила перестрахуватися.

Фільм *«Прогулянки по Києву»* (1970–1972), сценарій Віктора Некрасова, відомого класика військової прози та критика радянської влади, мав би бути повнометражним документальним фільмом, у якому режисер прагнув через оригінальний відеоряд передати настрій та атмосферу сучасного міста з багатовіковою історією. Фільм був заборонений через неблагонадійність режисера і його критику влади. Великий масив прекрасного відеоматеріалу, який відзняв оператор Едуард Тімлін, був розпорошений по інших стрічках.

Стрічка *«Відкрий себе»* (1972), режисер Ролан Сергієнко, про видатного українського філософа Григорія Сковороду. За наказом радянських партійних установ стрічка зазнала близько десяти переробок, що свідчить про жорсткість радянської цензури, яка не бажала підтримувати національну культуру й історичну пам'ять українського народу. У фільмі зосередили увагу на створенні пам'ятника Сковороді відомим українським скульптором і кінорежисером Іваном Кавалерідзе, а також на філософських текстах Григорія Савича, які виконав Іван Миколайчук. Картина передає образне створення людини та визволення від зайвого (Яворський, 2025).

Після недовгого прокату по обласних кінотеатрах стрічку вилучили з обігу й заборонили, практично всі копії знищили. Вдалося викрасти з кіностудії і зберегти одну єдину копію, яку передали режисеру, що зберігав її 16 років, поки не зняли заборону 1988-го року. Нарешті 1991 року, коли

стрічка вийшла на екран, кіномитців відзначили Шевченківською премією.

Фільм «Тур'я — земля поліська» (1970–1971), режисер Рафаїл Нахманович, також не вийшов на екрани країни. Режисер мав своє бачення документального кіно й застосовував новаторські підходи. Фільм знімали зазвичай прихованою камерою, фіксуючи реальні репліки персонажів без постановочних сцен. Режисер серед українських документалістів зазнав одних з найбільших утисків, йому тричі забороняли знімати, а більше десяти його фільмів заборонили чи знищили (Яворський, 2025).

Стрічка розповідала про одного з успішних голів колгоспу в Україні, що запроваджував елементи ринкових відносин. Ним був Олександр М'яз. Фільм сам по собі ніс великий позитивний заряд, але стрічка зазнала жорсткої цензури через втручання Міністерства сільського господарства СРСР. Були вилучені ключові епізоди, репліки, що не відповідали ідеології радянської влади, такі як «М'яз у лікарні», «Базар», «Похорони», «Збирання льону», а також розмови про політінформацію та цеглу (Яворський, 2025). Незважаючи на численні переробки, зміни, включаючи дикторський текст, фільм не задовольняв владу. Незважаючи на цензуру авторська версія вперше й в останнє була представлена на кінофестивалі в Маріуполі, викликавши великий скандал серед організаторів. Після цього стрічку ніде не демонстрували, а всі її копії були знищені.

Фільм «Завтра» (1977), режисер Юхим Гальперін, був заборонений для показу. Ця стрічка була держзамовленням, замовником було Міністерство внутрішніх справ. Ця картина мала би бути міліцейською новинкою про перевиховання в'язнів в одній з колоній на Луганщині. Як виявилось, саме

тоді там відбував покарання режисер Сергій Параджанов. Документалістам не вдалося відзняти жодного кадру з ув'язненим режисером, але завдяки зйомкам прихованою камерою вдалося зафіксувати правдиве життя «зеків» у колонії. Один із ув'язнених навіть написав музику й слова пісень до фільму. Повернувшись до Києва, знімальна група швидко змонтувала фільм, комісія МВС України прийняла його. Стрічку було продемонстровано в Києві на кінофестивалі «Молодість» з нагоди 100-річчя дня народження Фелікса Дзержинського 1977 року. Це був перший і останній публічний показ. КДБ конфіскувало абсолютно весь матеріал, який не ввійшов до фільму, очевидно, що влада злякалась, що відео із зони з Параджановим може попасти на буржуазний захід. Після розпаду СРСР режисеру не вдалося віднайти фільм в архівах МВС.

Висновки. Українському документальному кінематографу доводилось боротися з численними ідеологічними обмеженнями тоталітарного режиму заради історичної правди, національної ідентичності й розвитку української культури. Документальне кіно за часів *радянщини* слугувало потужним інструментом державної пропаганди для виховання «нового радянського громадянина». Жорсткі ідеологічні межі міцно тримали у своїх пазурах митців, а цензура нищівно позбувалася всього того, що не відповідало канонам соцреалізму й позиції комуністичної партії, але незважаючи на це документальне кіно стало експериментальним майданчиком для розвитку світової кіномови. Незважаючи на складність творити в умовах тоталітарного режиму, українські митці чинили «культурний опір» і створювали кіношедеври, відомі сьогодні у всьому світі.

Література:

- Гончаренко, К.С., Марченко, В.С., & Волосевич, К.О. (2024). Роль ідеології у візуальній культурі сьогодення (на прикладі українського кінематографу). *Культурологічний альманах*. 4 (12), 313–318. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.37>
- Дзюба, І. М. (2011). Є поети для епох. Київ: Либідь. С. 145.
- Зарецький, О. В. (2008). Офіційний та альтернативний дискурс. 1950–80-ті роки в УРСР. Київ: Інститут української мови НАН України. С. 76.

- Зубавіна, І. Б. (2007). Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. Київ: Фенікс. С. 15.
- Касян, Л. Г. (2013). Дискурс шістдесятництва в українському документальному кіно. *Архіви України (за документами ЦДКФФА України ім. Г.С. Пшеничного). Огляди джерел та документальні нариси. Архіви України*, 6, 142–152.
- Левченко, О. П. (1998). Міфологія в документальному кіно. *Дух і літера*, 3–4, 195–205.
- Мищенко, М. М. (2014). Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії*, 1116 (50), 47–51.
- Пахльовська, О. Єжи-Янівна. (2000). Українські шістдесятники: Філософія бунту. *Сучасність*, 4, 65–84.
- Плющик, О. (2022). Колективна біографія шістдесятників: проблема збору і систематизації матеріалів. *ТЕКА Komisji Polsko-Ukrainiskich Związków Kulturowych*, 1, 1–14. DOI: <https://doi.org/10.31743/tpkuzk.14666>
- Яворський, О. (2025). 10 українських фільмів, які були заборонені в СРСР: історична правда на кадрах плівки. <https://shotam.info/10-ukrainskykh-filmiv-iaki-buly-zaboroneni-v-srsr-istorychna-pravda-na-kadrakh-plivky/>

References:

- Dziuba, I. M. (2011). *Ye poety dlia epokh [There are poets for epochs]*. Kyiv: Lybid. P. 145. (in Ukrainian)
- Honcharenko, K. S., Marchenko, V. S., & Volosevych, K. O. (2024). Rol ideologii u vizualnii kulturi sohodennia (na pryklady ukrainskoho kinematohrafu) [The role of ideology in contemporary visual culture (The case of Ukrainian cinema)]. *Kulturolohichniy Almanakh*, 4(12), 313–318. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.37> (in Ukrainian)
- Kasian, L. H. (2013). Dyskurs shistdesiatnytstva v ukrainskomu dokumentalnomu kino [The discourse of the Sixtiers movement in Ukrainian documentary cinema]. *Arkhivy Ukrainy*, 6, 142–152. (in Ukrainian)
- Levchenko, O. P. (1998). Mifolohiia v dokumentalnomu kino [Mythology in documentary cinema]. *Dukh i Litera*, 3–4, 195–205. (in Ukrainian)
- Mishchenko, M. M. (2014). Dokumentalniy kinematohraf Ukrainy: Mizh istorychnoiu rekonstruktsiieiu ta filosofskym osmyslenniam [Ukrainian documentary cinema: Between historical reconstruction and philosophical interpretation]. *Visnyk Kharkivskoho Natsionalnoho Universytetu imeni V. N. Karazina. Serii: Filofofia. Filofofski Perypetii*, 1116(50), 47–51. (in Ukrainian)
- Pakhlovskaya, O. (2000). Ukrainski shistdesiatnyky: Filofofiia buntu [Ukrainian Sixtiers: The philosophy of rebellion]. *Suchasnist*, 4, 65–84. (in Ukrainian)
- Pliushchik, O. (2022). Kolektyvna biohrafii shistdesiatnykiv: Problema zboru i systematyzatsii materialiv [The collective biography of the Sixtiers: The problem of collecting and systematizing materials]. *TEKA Komisji Polsko-Ukrainiskich Związków Kulturowych*, 1, 1–14. DOI: <https://doi.org/10.31743/tpkuzk.14666> (in Ukrainian)
- Yavorskyi, O. (2025). 10 ukrainskykh filmiv, yaki byly zaboroneni v SRSR: Istorychna pravda na kadrakh plivky [10 Ukrainian films that were banned in the USSR: Historical truth captured on film]. *Shotam*. <https://shotam.info/10-ukrainskykh-filmiv-iaki-buly-zaboroneni-v-srsr-istorychna-pravda-na-kadrakh-plivky/> (in Ukrainian)
- Zaretskyi, O. V. (2008). *Ofitsiyni ta alternatyvnyi dyskursy. 1950–80-ti roky v URSR [Official and alternative discourses: The 1950s–1980s in the Ukrainian SSR]*. Instytut ukrainskoi movy NAN Ukrainy. P. 145. (in Ukrainian)
- Zubavina, I. B. (2007). *Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: Tendentsii, filmy, postati [Cinema of independent Ukraine: Trends, films, personalities]*. Modern Art Research Institute of the NAAU; Kyiv: Feniks. P. 15. (in Ukrainian)

Violeta Demeshchenko

Ukrainian documentary cinema of the Soviet period: banned films

Abstract. This article examines the peculiarities of the development of Ukrainian documentary cinema in the second half of the 20th century during the USSR (Soviet period), when there were specific ideological canons in art, which were dictated by a totalitarian state, the interests of which were protected by strict censorship. Censorship did not allow artists to go beyond the scope of socialist realism and the policies of the communist party. This approach restrained the innovative and creative potential of artists, but despite such conditions, the creative intelligentsia put up "cultural" resistance and created new art.

A vivid example of such resistance is the movement of the young generation of Ukrainian creative intelligentsia, the "Sixtiers", which grew into an active opposition to state power structures and acquired nationwide significance. In the late 1980s, documentary filmmaking became a mouthpiece for "perestroika" and acquired new features.

Keywords: documentary film, ideology, censorship, Sovietism, art, avant-garde, socialist realism, the "Sixtiers".

Стаття надійшла до редакції 18.06.2026
Стаття прийнята до друку після рецензування 22.06.2026
Стаття оприлюднена 30.06.2026

МУЗЕЄЗНАВСТВО ІА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО

УДК 008.130.2

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5363-1004>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.105-123>

СТРУКТУРНИЙ МЕТОД У ДОСЛІДЖЕННІ СЕМАНТИКИ ОРНАМЕНТІВ ТРИПІЛЛЯ-КУКУТЕНІ

Причепій

Євген Миколайович

доктор філософських наук,
професор, Інститут культурології
Національної академії мистецтв
України, м. Київ
sharapann@ukr.net

Yevhen Prychepii

Doctor of Philosophical Sciences,
professor, Institute for Cultural
Research, National Academy of Arts
of Ukraine, Kyiv
sharapann@ukr.net

Анотація. Обґрунтовано правомірність застосування структурного методу для дослідження трипільських орнаментів. Виділено восьмичленну структуру А'ВА''ВА'ВА''В. Висунуто ідею, за якою вона символізує вісім фаз місяця, які втілювали чотири богині (А) і чотири боги (В). Виділено семичленну структуру. Показано, що ця структура утворилася з восьмичленної структури завдяки поєднанню жіночих фаз — повного місяця (фаза 4) і місяця на переході (фаза 8). Досліджено три типи семичленних структур. Оскільки восьми- і семичленні структури є найбільш поширеними, зроблено висновок, що місячна тематика є панівною в трипільських орнаментах. Дослідження показують, що виділення та аналіз структур може бути ключем до розуміння семантики трипільсько-кукутенських орнаментів.

Ключові слова: восьмичленна структура, вісім фаз місяця, семичленна структура, повний місяць, місяць на переході, орнаменти Трипілья-Кукутені.

Актуальність дослідження. Трипільська культура залишила велику спадщину у вигляді орнаментів на керамічному посуді. Незважаючи на значні зусилля вчених у дослідженні цих орнаментів, їхня семантика до цих пір залишається загадкою. Проникнення в сенс цих феноменів важливе для розуміння духовного світу трипільців. Оскільки трипільська культура відноситься до широкого обсягу культур перших землеробів Середземномор'я, які не залишили такої кількості джерел, то розкриття духовного світу трипільців допоможе також зрозуміти світогляд цих перших європейських землеробів. Цим зумовлена важливість дослідження семантики орнаментів трипільців.

Метою статті є в тому, щоб продемонструвати, що восьми- і семичленні структури є ключем для проникнення в семантику трипільських орнаментів.

Аналіз джерел. У тлумаченні трипільських орнаментів панувала так звана *міфологічна школа*. Її представники відштовхувались від образів (жіночих і зрідка чоловічих образів,

зображень зміїв, птахів, собак, биків тощо), які зустрічаються в орнаментах. Ці образи доповнювались здогадками стосовно певних знаків, на зразок того, що хвиляста лінія в орнаментах символізує воду (чи змію?). Наступним етапом були пошуки тлумачення цих образів у міфологічних сюжетах і етнографічних матеріалах, саме так конструювали своє тлумачення образів трипільських орнаментів.

Такі тлумачення надавали певне знання про духовний світ трипільців, але вони були суб'єктивні. Кожен дослідник, виходячи з матеріалу, яким оперував, давав своє розуміння цих образів. Цим і зумовлений різнобій в інтерпретації орнаментів представниками школи. Аналіз їхніх поглядів і певних здобутків поданий у статті Т. Ткачука «Історія досліджень змістового значення трипільсько-кутеньської орнаменталістики» (Енциклопедія, 2004а, с. 434–449). Ми зупинимось коротко на поглядах найбільш відомої (і напевно найбільш успішної) представниці цієї школи литовсько-американської археологині М. Гімбутас (1921–1994), погляди якої оминув Т. Ткачук. Її великий досвід, набутий під час дослідження культур перших землеробів Середземномор'я, знання міфології та етнографічного матеріалу дозволили авторці відтворити, на нашу думку, досить близьку до реальності міфологію Богині цих перших землеробів. Однак її висновки щодо значення символів цих культур будувались в основному на інтуїції. Вони позбавлені твердої опори. Як результат, досліджуючи символ трьох ліній на жіночих фігурках, вона відзначає, що «три лінії ... мають символічне значення з часів верхнього палеоліту» (Gimbutas, 2001, p. 89).

«Знак трьох ліній, імовірно, символізує потроєння (чи умноження) життєвості динамічних якостей, які витікають з тіла Богині-Пташки, подательки й утримувачки життя. Потрійне джерело пов'язане з потрійною Богинею ... Ця традиція продовжилась крізь всю доісторію та історію аж до грецьких Мойр, трійки римських Матрон, німецьких Норн, трійки ірландських Брігіт, трьох сестер Моріган...» (Gimbutas, 2001, p. 97).

М. Гімбутас цілком слушно вбачає особливий статус трійки богинь, який продовжувався крізь всю доісторію та історію. Однак пояснення його «умноженням сили та енергії Богині» є непереконливим.

Не зрозуміло, чому три, а не чотири чи п'ять ліній стали символом умноження енергії Богині. Що стосується інших представників цієї школи, то їхні інтерпретації трипільських орнаментів часто трансформувалися у творення власної міфологічної картини.

У наш час методологія міфологічної школи зазнала справедливої критики. Серед українських археологів набула популярності школа, яку можна назвати *знаковою*. Вона представлена відомим дослідником трипільських орнаментів Т. Ткачуком. Цей автор критикує методи міфологічної школи й твердить, що досліджувати варто самі орнаменти, у самих орнаментах шукати їхні сенси (Ткачук, 2005b). Орнаменти автор розглядає як систему знаків. Наслідуючи Ч. С. Пірса та Ч. У. Моріса, він вважає, що «знак є першоелементом знакових систем» (Ткачук, 2005b, с. 45). Виходячи з цього, Т. Ткачук виділяє в трипільських орнаментах знаки-ікони, тобто знаки-образи, до яких відносить образи місяця-серпа, зміїв, рослин, тварин, пташок, семантика яких, на його думку, очевидна. Цю групу знаків-ікон він доповнює знаками-символами, значення яких, на його думку, уже встановили попередні дослідники (Рибаков Б. А., Відейко М. Ю тощо), і, відштовхуючись від цих знаків, семантика яких вважається встановленою, намагається встановити семантику досліджуваних знаків. Метод автора, виражаючись простими словами, у тому, що він рухається від знаків, семантика яких, на його думку, визначена, до знаків, семантику яких варто визначити. Цей рух будується на понятті «семантичного поля», під яким розуміється певний набір сенсів, що задається відомими знаками. Знак «води», наприклад, задає інше семантичне поле (контекст понять), ніж знак «місяця». Аналізуючи знаки, які фланкують (супроводжують) знаки з установленою семантикою, він намагається проникнути в семантику невідомих знаків.

Недоліком такого підходу є, на нашу думку, опора автора на знаки-ікони, які лягли в основу його визначення семантики. Ці знаки сприймаються ним як образи чогось реального, визначеного — води, змії, місяця. Такий підхід доречний, коли мовиться про літопис чи про побутову розповідь, але він не спрацьовує за умови, коли перед нами міфологічний «текст». Якщо прийняти, а саме така позиція більшості дослідників, що за трипільською орнаментикою приховується саме міфологічний

«текст», а не побутова розповідь, то знаки стосуються міфологічної «реальності», у якій вони мають зовсім інше значення і поєднуються (фланкуються) за іншою логікою, ніж побутові знаки-ікони. У міфах місяць, змії не є образами навколишнього світу. Вони є символами міфологічного світу і їхні відношення з іншими образами не зумовлені їхніми відношеннями в реальному світі. Трипільці, на його думку, сприймали місяць, як і ми його сприймаємо, коли бачимо в ньому астрономічне тіло. Насправді ж за місяцем і його фазами може приховуватися цілий сонм божеств. Трипільський орнамент і його символіка — це не піктограма і не ієрогліфи, що стосувались реального світу. Це, на наш погляд, особлива візуалізація міфологічних ідей, яка передувала письму.

Іншим недоліком є, на наш погляд, те, що автор поставив у центр дослідження знак. Такий підхід правомірний, коли мовиться про систему чітко визначених знаків, як наприклад мову. Наше дослідження дає підставу для висновку, що в архайчних орнаментах такої системи ще не існувало. Тут, як буде показано нами далі, разом з кількома визначеними знаками наявна низка знаків, семантика яких визначається їхнім місцем у структурі, тобто вони не мають чіткої визначеності. Очевидно, що орнаментика зафіксувала етап *становлення* системи знаків у еволюції культури людства.

Не викликає довіри й прийняття автором за очевидне визначення семантики символів, яке він переймає у представників міфологічної школи, методологію якої він піддав критиці. Якщо ми не приймаємо методологію попередніх дослідників, то й результати їхні не очевидні.

Методологію автора можна прослідкувати за його визначенням знаку чорного кола. Як результат, визначаючи семантичне поле чорного кола, автор зазначає, що на поселеннях томашівської групи це коло супроводжували місяць-серп, вода, рослини, драбина, тварина (Ткачук, 2005b, с. 48). Семантичне поле чорного кола в петренській групі — серп-місяць, вода, змія, драбина, тварина і птахи (Ткачук, 2005b, с. 49). Виникає питання, якою логікою керувались творці цих орнаментів, групуючи в єдине місяць, рослину, воду, тварину і драбину? Що вони хотіли цим сказати? Відповіді на це питання семантичні поля не дають.

Попри зазначені недоліки, які стосуються лише аналізу семантики знаків, праця Т. Ткачука є

безперечно проривом у дослідженні трипільських орнаментів. Автор зібрав і систематизував велику кількість зразків (схем) орнаментів, які стали доступними для аналізу не тільки археологів, а й для широкого загалу вчених. Наше дослідження трипільських орнаментів не було б можливим без цієї емпіричної бази. Виходячи з цього, ми приносимо велику подяку авторові за можливість користуватися результатами його багаторічної праці.

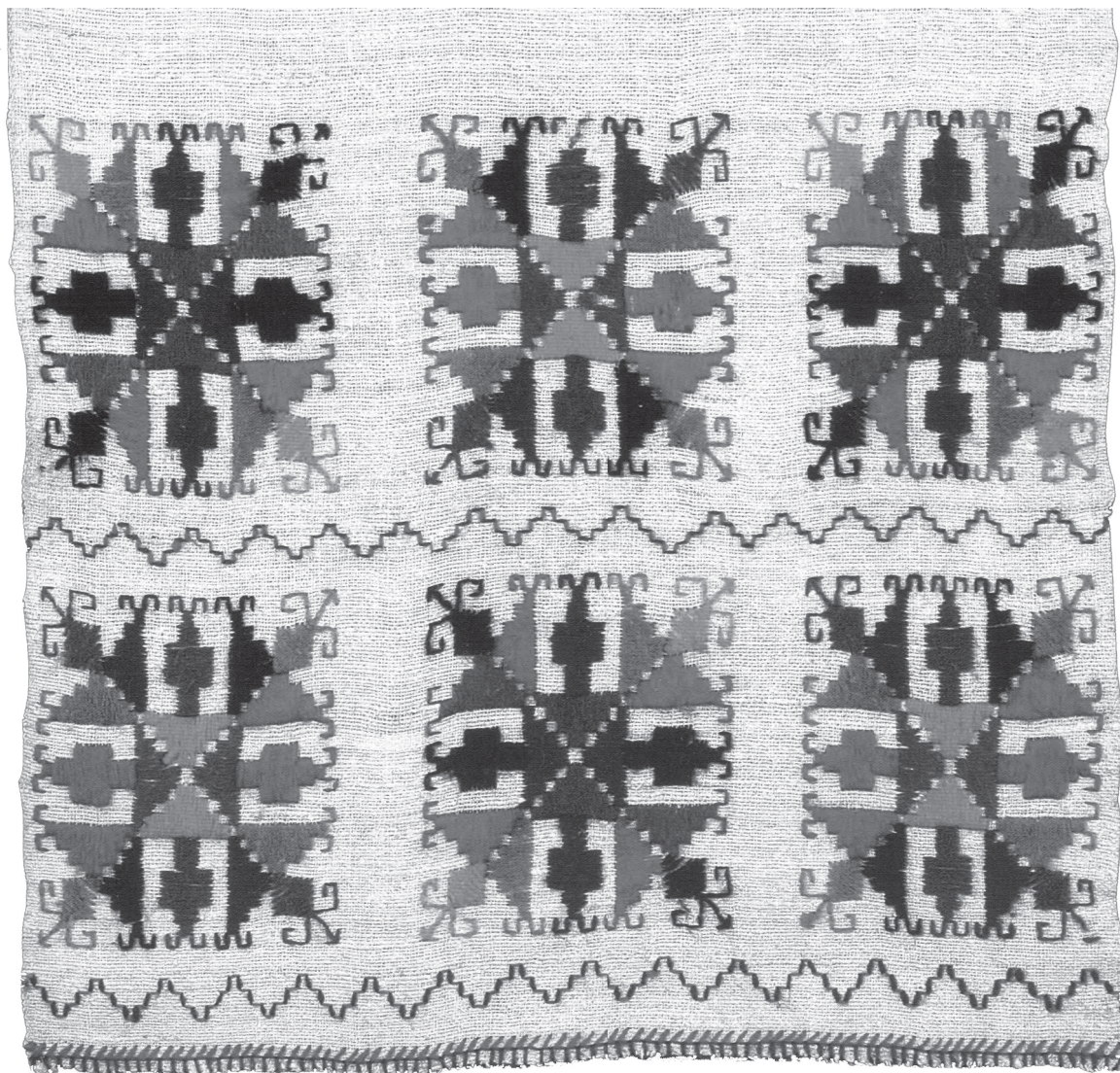
Концептуальні засади дослідження. Наш аналіз орнаментики Трипільля-Кукутені побудований на певних принципах і методологічних засадах:

1. *Трипільські орнаменти приховують міфологічні образи й «сюжети», а не образи й картинки реальної дійсності.* Архайчна символіка передає насамперед міфологію і тільки опосередковано може стосуватись реального світу. Так звані знаки-ікони — це не образи реальності, а міфологічні образи, значення яких розкривається через включення їх у структуру, у якій вони пов'язані з іншими міфологічними символами та образами.

2. *В аналізі орнаментів варто враховувати принцип протилежності жіночого й чоловічого початків.* Ця протилежність відігравала важливу роль у світогляді первісних людей. Вона регулювала їхні звичаї. Цілком природно, що вона була перенесена ними зі свого малого світу на великий світ. Виходячи з цього можна припустити, що в побудові орнаментів задіяний принцип протилежності статей.

3. *У дослідженні орнаментів застосовується структурний метод.* Орнамент є певним чином упорядкованою групою символів, що, як правило, повторюється. Уже саме упорядкування символів, їхня визначена кількість і повторюваність дають підставу вбачати в орнаментах структури. Звідси впливає правомірність застосування структурного методу до вивчення орнаментів. Наше дослідження семантики орнаментів засновується на виділенні й дослідженні структур, на пошуку семантики структур, зв'язку однієї структури з іншою. Ми виходимо з того, що структура була одиницею, що лежить у будові трипільських орнаментів.

4. Ми приймаємо структури орнаментів (на відміну від знаків, з яких вони утворені) як щось *умовно вічне*. Тому вважаємо правомірним порівнювати структури трипільських орнаментів зі структурами народних орнаментів XX ст.



Іл. 1.

Виклад матеріалу. Структурна будова орнаментів не підпорядкована безпосередньому спогляданню. Структуру потрібно побачити, виділити. Іншими словами, потрібно мати поняття структури, згідно з яким можна членувати й співвідносити орнаменти (чи їхні частини). Структура є одиницею, цілим, утворенням з певної кількості різних елементів, які характеризуються певним порядком розташування. Важливою ознакою структури є її усталеність, тобто повторюваність.

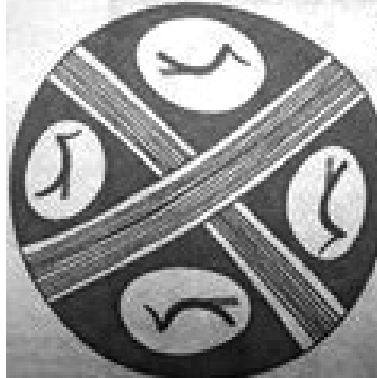
Восьмичленна структура — базова структура трипільської орнаментики. На жаль, одні визначення не завжди допомагають вбачати структури в орнаментах. Необхідна певна практика, до-

свід аналізу орнаментів, який допомагає (навчає) виділяти такі структури. Автор «відкрив» для себе структурний аналіз і переконався у його плідності під час дослідження українських народних орнаментів (Причепій, 2018). Це означає, що, приступаючи до вивчення орнаментів Трипілья-Кукутені, ми вже мали відповідний досвід аналізу орнаментів за допомогою структурного методу. Нами, зокрема, були виділені восьми- та семичленні структури в народних орнаментах.

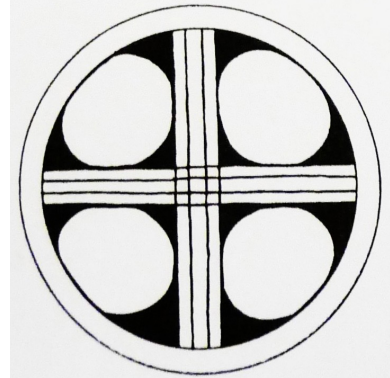
Як результат, восьмичленні структури можна бачити в орнаменті цього рушника з с. Студена Вінницької обл. (іл.1, середина XX ст. Джерело: Причепій, Є., & Причепій, Т., с. 127). Тут кожний



Іл. 2



Іл. 3



Іл. 4

окремий візерунок утворений з фігурок, що розташовані по променях прямого і косоного хрестів. Фігурки по прямому хресту відрізняються від фігурок по косоному хресту. Цю структуру можна зобразити як АВАВАВАВ. Як результат, приступаючи до дослідження трипільських орнаментів, автор був налаштований на виділення структур.

У процесі дослідження нашу увагу привернули орнаменти трипільців на мисках. Серед них зустрічаються такі, що утворені з восьми фігур, які розміщені по променях прямого і косоного хрестів і цілком вкладаються в структуру АВАВАВАВ. Як бачимо, на цій мисці з Кошилівців зображено чорний хрест з місяцем-серпом і білий трикутник з чорним сегментом біля вінчика (іл. 2. Джерело: Годенко-Наконечна, іл. 40–2). На іншій мисці з поселення Майданецьке (іл. 3. Джерело: Ткачук, с. 134–88, за М. Шмаглієм) промені косоного хреста чергуються з овалами, у яких зображені птахи у формі місяця-серпа, або місяць у формі птахів. На мисці з поселення Піщана (іл. 4. Джерело: Ткачук, с. 26–4, за В. О. Круцом) між променями хреста розміщені чотири овали. Ці орнаменти є простим варіантом восьмишлочної структури.

Переважає більшість восьмишлочених структур має дещо складнішу будову. Ця структура характеризується тим, що в ній один з класів (назвемо його класом А) поділився на два підкласи — А' та А''. Він представлений в орнаменті цієї миски з Піщаної (іл. 5. Джерело: Ткачук, с. 26–1, за В. О. Круцом). Тут по кругу зображено два великих овали з хвилястими лініями всередині й два невеликі круги з такими самими лініями. Між ними розміщено чотири однакових за розміром малі овали, розташовані біля вінчика миски. Ми відносимо ці чотири

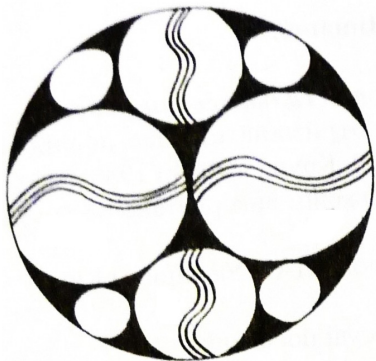
елементи до класу В, чотири інших — до класу А і вважаємо, що останній розділився на підкласи — А' і А'', в кожному з яких по два елементи. Ця структура має вигляд: А'ВА''ВА'ВА''В.

До цього типу структур відносяться орнаменти мисок з Більча Золотого (іл. 6. Джерело: Ткачук, с. 202–1, за Г. Осовським) та з Немирівського (іл. 7. Джерело: Ткачук, с. 154–1, за М. М. Шмаглієм). Аналогічні структури присутні також в орнаментах на покривках з Раковців (іл. 8. Джерело: Мицик, с. 194, за К. Черниш) та з Вихватинця (Молдова) (іл. 9. Джерело: Ткачук, с. 388–14, за В. О. Дергачовим).

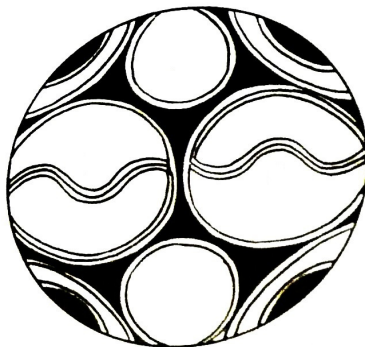
У всіх цих орнаментах присутні вісім символів, які діляться на два класи. Клас більших символів (А) поділений на два підкласи, клас з чотирьох однакових менших символів розміщений біля зовнішнього круга. Таких орнаментів з восьмишлоченими структурами порівняно більше, ніж попередніх. Користуючись даними з книги Т. Ткачука (Ткачук, 2005а), у якій позначено кількість екземплярів кожного типу орнаментів з певної місцевості, ми встановили, що кількість орнаментів типу А'ВА''ВА'ВА''В виходить за межі двох сотень. Це свідчить про велику популярність орнаментів такого типу.

Виникає питання, чим зумовлене таке поширення цих орнаментів, хто чи що змушувало давніх людей на просторі від України до Молдови повторювати ці «сюжети»? Випадковість тут виключається. З великою вірогідністю можна допустити, що за повторюваністю цих структур прихована певна міфологічна ідея, яка стимулювала давніх людей відтворювати ці структури.

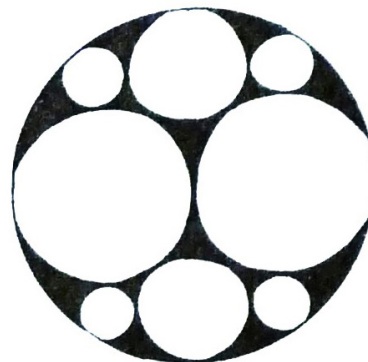
Як результат, у процесі дослідження вини-



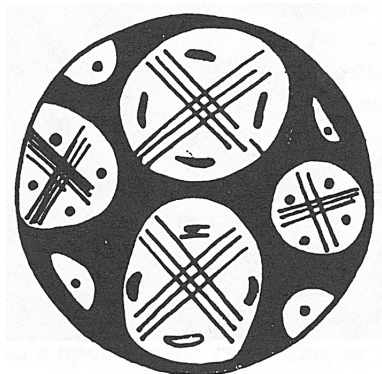
Лл. 5



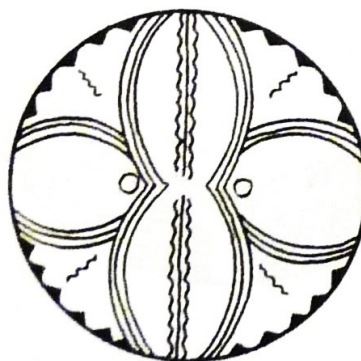
Лл. 6



Лл. 7



Лл. 8



Лл. 9

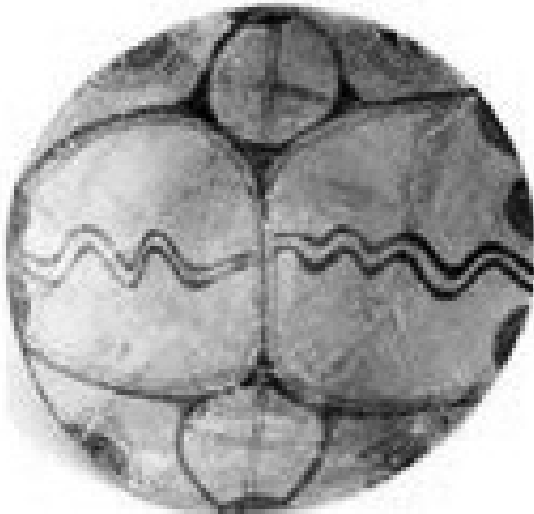
кла проблема з'ясувати, що приховується за цими структурами, яка їх семантика? Уже в постановці цієї проблеми видно відмінність нашого підходу до пошуку семантики трипільських орнаментів від підходу Т. Ткачука. Він намагався встановити семантику окремого знака, тоді як ми досліджуємо семантику структури символів, тобто цілого комплексу знаків.

Повторюваність восьмичленної структури, її поширення і те, що вона відтворюється за допомогою різних елементів, свідчить про те, що вона відігравала важливу світоглядну роль у житті трипільських спільнот. Оскільки світоглядом тоді була міфологія, то можна допустити, що за символами структури приховані божества. Це припущення засноване на тому, що тільки світоглядно-міфологічні ідеї мали таку силу, щоб впливати на повторення структур орнаментів. Водночас мовиться не про повторення однакових символів (однакових малюнків), а про повторення порядку розташування різних символів, тобто повторення структур.

Друге припущення, що впливає з першого,

саме в тому, що два класи символів можуть позначати статі божеств. Два типи символів (А і В) і їхня певна протилежність (одні більші — інші менші) дають підставу вважати, що вони позначають богинь і богів, а структура в цілому передає дві четвірки божеств. Цю думку ми висовуємо як гіпотезу.

Висловлена здогадка підсилюється орнаментами цих двох мисок з колекції Платар (іл. 10. Джерело: Новохатко, Сенченко, Іжевська, & Тарута (2004b), с. 260; іл. 11. Джерело: Новохатко, Сенченко, Іжевська, & Тарута (2004b), с. 198). Орнамент з миски (іл. 10) є восьмичленною структурою. Він складається з двох великих, дещо деформованих овалів, яким надано вигляд умовних «облич», одному з двома «очима», другому — з трьома (ця «недоречність» стане зрозумілою з подальшого аналізу орнаментів). Ці овали позначені хвилястими лініями, які часто є на більших овалах. Великі овали розмежовані двома меншими, позначеними прямими хрестами. Між цими чотирма овалами біля вінчика миски розміщені однакові малі чотири



Іл. 10



Іл. 11

півовали. Очевидно, що останні належать до класу В (вони розміщені біля вінчика миски, менші й однакові), а два більших і два менших овали — до класу А.

В орнаменті з миски (іл. 11) чотири однакові фігури мають обличчя людини з очима й ротом, що нагадує місяць-серпик. Вони дещо менші від трьох інших фігур. Ці три фігури подібні до більших символів з орнаменту (іл. 10). Вони нагадують обличчя: у них наявні очі, але відсутні роти. На двох з них також зображені хвилясті лінії. Що стосується четвертої фігури, то нею є дещо подовжений ромб. Виходячи з подібності трьох фігур до фігур класу А (іл. 10), ми вважаємо цю четвірку з ромбом класом А, а чотири інших однакових фігур класом В. Оскільки тут фігурки мають антропоморфний вигляд, то логічно допустити, що поділ на класи відображає поділ по статі, тобто наявність у структурі богинь і богів. Виходячи зі значного домінування жіночих скульптурок над чоловічими в трипільців, є підстави вважати, що символи класу А, яким відведена основна роль в орнаментах, передають жіночі божества, а символи класу В — чоловічі.

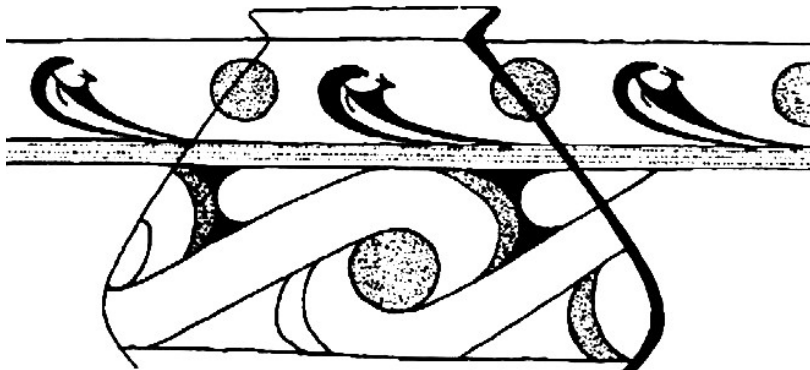
Залишалося однак незрозумілим, що позначають ці божества восьмичленної структури. Потрібно було знайти явище, важливе для людей, яке вкладалось у таку структуру. Присутність зображень місяця на деяких орнаментах (іл. 2, 3) «підказала», що за восьмичленною структурою

може приховуватись місяць. Ця думка підсилювалась низкою орнаментів. Як бачимо, на цій вазі зі спорідненої з Трипільям культури Кукутені, Трушешти (Румунія) (іл. 12. Джерело: Gimbutas, p. 233) по колу зображено чотири пси з чітко позначеною чоловічою статтю, над якими розміщені місяці-серпики. Ці символи чергуються з дисками, перекресленими пучками концентричних ліній. З попередніх досліджень орнаментів нами було помічено, що концентричними лініями трипільці позначали жіночу стать істот, що стоять за символами (сприймемо це визначення концентричних ліній як гіпотезу). Отже, цей орнамент чітко фіксує чергування чоловічих і жіночих символів і відсилає це чергування до місяця. На орнаменті з Бернашівки (іл. 13. Джерело: Годенко-Наконечна, іл. 22–11, за В. Збеновичем) передано чергування місяцеподібних псів-самців і круга. З високою достовірністю можна вважати, що тут відтворена та сама протилежність чоловічих і жіночих фаз місяця.

Висновуючись з цих орнаментів, а також з того, що місячна тематика, за визнанням багатьох дослідників — Т. Ткачука (2005b), Н. Бурдо (2005) тощо поширена в трипільській символіці, ми дійшли висновку, що за восьмичленною структурою приховується вісімка фаз циклу місяця. Такий висновок підсилюється орнаментом цієї миски з Більча Золотого (іл. 14. Джерело: Ткачук, с. 207–1). Тут по колу розміщені два великі овали і два менші кружки, поділені навпіл. Ці чотири фігури перемі-



Лл. 12



Лл. 13

жовані чотирма меншими фігурами, які нагадують місяці-серпи(?), що розміщені біля вінчика миски. Це типова восьмичленна структура. Два великі овали позначені S-подібними символами. Можна допустити, що вони позначають повний місяць і за симетрією місяць на переході від старого до молодого. Тоді зигзагом позначений *поворот у напрямі змін місяця* — перехід від зростання до спадання і навпаки. Саме це споріднює ці дві фази й дає підставу зображати їх однаковими символами. Менші кружки поділені навпіл. Як результат, очевидно виражені фази половини молодого й старого місяців. Два великі овали і два кружки, виходячи з того, що це більші символи (клас А), можна вважати позначенням чотирьох жіночих фаз. Що стосується чотирьох *однакових фігурок* (місяців-серпиків?), що *прилегли до вінчика миски*, то вони, варто вважати, позначають чоловічі перехідні фази (клас В). Отже, тут клас А поділений на два підкласи А' і А'' і восьмичленна структура має вигляд А'ВА''ВА'ВА''В. Це означає, що наша інтерпретація цієї структури має високий рівень правдоподібності.

Для зручності ми позначили фази так: фаза 1 — молодий місяць (Ч — чоловіча); фаза 2 — половина молодого місяця (Ж — жіноча); фаза 3 — місяць на переході від молодого до повного (Ч); фаза 4 — повний місяць (Ж); фаза 5 — місяць від повного до половини (Ч); фаза 6 — половина старого місяця (Ж); фаза 7 — старий місяць (Ч); фаза 8 — місяць на переході від старого до молодого (Ж).

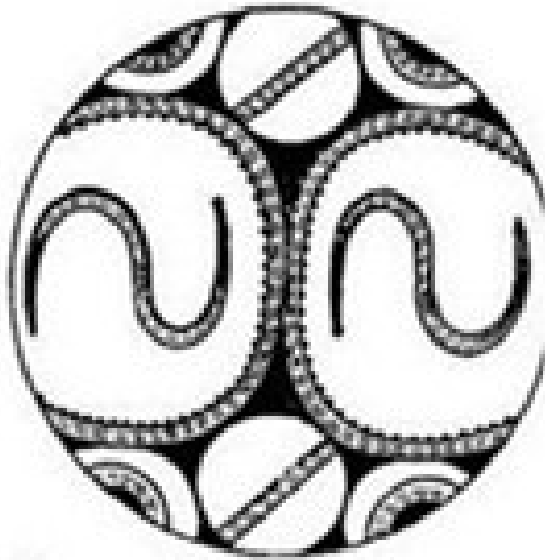
Може виникнути питання, чому саме місячна тематика панувала в трипільській орнаментіці, чому місяць, а не сонце відігравав основну роль у

їхній міфології? На нашу думку, така традиція не створена трипільцями, вона виникла ще в далекому палеоліті. Така роль місяця зумовлена тим, що він був зручним мірилом часу. Зміна фаз світила була своєрідним небесним годинником. Очевидно, що на давніх людей вплинула й збіжність циклу місяця (28 днів) і фізіологічного циклу жінки Богині. Це, з одного боку, підсилювало домінування Богині, з іншого — домінування Місяця.

Місяць і змії. Аналіз знаків, що розміщені в зображеннях фаз місяця, свідчить про домінування S-знаків, кривульок і змійок в овалах, що позначають жіночі фази місяця (іл. 5, 6, 10, 11, 14). Змійки присутні й у фазах богів (іл. 9). Це свідчить про ототожнення зміїв і місяця трипільцями. Такий висновок можна зробити також з аналізу орнаменту цієї грушоподібної посудинки з околиць Трипілля (іл. 15a і 15b. Джерело: Новохатько, Сенченко, Іжевська, & Тарута, 2004b, с. 15, за В. Хвойкою).

Тут на кожному з чотирьох випуклих боків зображено змієподібну істоту, утворену з концентричних ліній. Між кільцями ліній міститься пуста смуга, яка на випуклості завершена умовним оком. Очевидно, що істота з концентричних ліній є богинею, а парна істота — богом. Двійки змієподібних смуг на чотирьох випуклостях посудинки позначають вісімку фаз і божеств Місяця.

Виникає питання, на якій підставі відбулось ототожнення місяця зі зміями? На наш погляд, це відбулось тому, що *перехід місяця від зростання до спадання і навпаки нагадував рух зміїв*, які також за руху в певному напрямі впливають зліва направо і навпаки. Зображення змін фаз Місяця під час руху в певному напрямі нагадує змію. Можна допустити,



Іл. 14

що саме цей чинник був підставою для ототожнення давніми людьми місяця і зміїв.

Хрест у кругові й місяць. Іншим символом у цій структурі, що заслуговує на увагу є *хрест, косий і прямий, що розміщений у кругові*. В орнаменті з покритишки (іл. 8) косий хрест розміщений у чотирьох овалах, які ми визначили як символи чотирьох жіночих фаз. В орнаментах іл. 2, іл. 3 хрести є основними фігурами (жіночими фазами), між чотирма променями яких розміщені символи, що позначають чоловічі фази. Існують різні гіпотези про походження символу хреста в кругові. Як підказують трипільські орнаменти, цей символ радше походить від позначення жіночих фаз місяця. Чотири фази в циклі місяця розташовані так, що промені, що сполучують між собою більші фази й промені між меншими жіночими фазами утворюють хрест. Хрест — це символ четвірки богинь, а круг — цикл місяця.

Інтерпретації восьмичленної структури відкривають перспективи інтерпретації інших структур, зокрема, чотиричленної та семичленної (особливість нашого методу дослідження полягає в тому, що ми йдемо від структури до структури, а не від знака до знака).

Чотиричленні структури. Ці структури зустрічаються порівняно рідко. Вони тісно пов'язані з восьмичленними. Як бачимо, на цих двох мисках з Незвиська III зображено восьмичленну (іл. 16.

Джерело: Ткачук, с. 164–1) і чотиричленну (іл. 17. Джерело: Ткачук, с. 164–2) структури. Чотири більші символи в цих структурах однакові, що стоюється чотирьох менших, то вони присутні тільки у восьмичленній структурі.

Аналогічну ситуацію можна бачити на цих двох мисках з Ворошилівки (іл. 18. Джерело: Ткачук, с. 212–4; іл. 19. Джерело: Ткачук, с. 212–5). На цій мисці з Незвиська (іл. 20. Джерело: Gimbutas, р. 284) зображено два пусті овали й два овали з місяцями-серпами.

М. Гімбутас трактує їх як чотири фази місяця: овали з місяцями — половини молодого і старого, пусті овали — повного місяця і молодого (напевно краще — місяця на переході від старого до молодого). Ми приймаємо таку інтерпретацію, але додаємо, що це тільки жіночі фази, крім них у трипільців існували і фази богів. Оскільки ми під час інтерпретації восьмичленної структури дійшли висновку, що більші символи (клас А), жіночі фази, є символами богинь, то варто вважати, що в подібних чотиричленних структурах зображені одні богині. Звідси як гіпотеза стосовно будови трипільських орнаментів взагалі впливає таке правило: *орнаментальні структури можуть бути утворені з символів одних богинь, символи богів зі структур могли випускати* (Зазначимо, що наш досвід дослідження трипільських орнаментів показав, що символи богів зустрічаються тільки поруч з символами богинь. Окремо вони майже не зустрічаються). Отже, чотиричленну структуру, утворену з однакових символів, з високою вірогідністю можна інтерпретувати як символи четвірки божеств жіночої статі, що позначають чотири фази (богині) циклу Місяця.

Семичленні структури. З восьмичленною структурою тісно пов'язана також семичленна структура. Досліджуючи архаїчну символіку й орнаменти в роботі (Причепій, 2018), автор відкрив спорідненість цих структур. Там ми дійшли висновку, що в цій символіці восьмичленна структура «згортається» в семичленну, що вісімка присутня в сімці. Це «поєднання» вісімки з сімкою знайшло свій вияв у низці слов'янських мов, у яких «вісім» означає бути «ві сім». Вісімка, отже, присутня в сімці. Однак, що приховується за «поєднанням» цих структур, залишалось для нас загадкою.

Про зв'язок семичленної структури з місяцем свідчать деякі трипільські орнаменти. Як бачимо,



Лл. 15 а

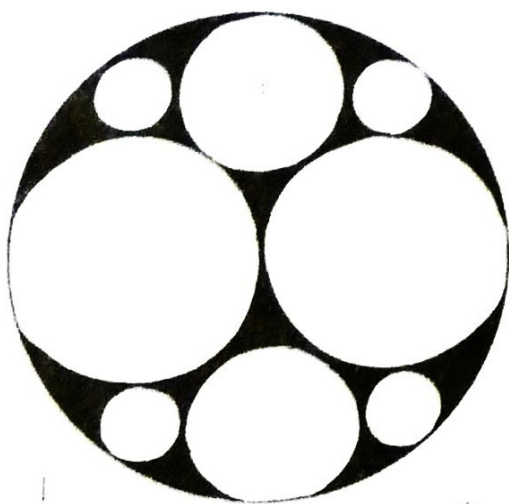


Лл. 15 б

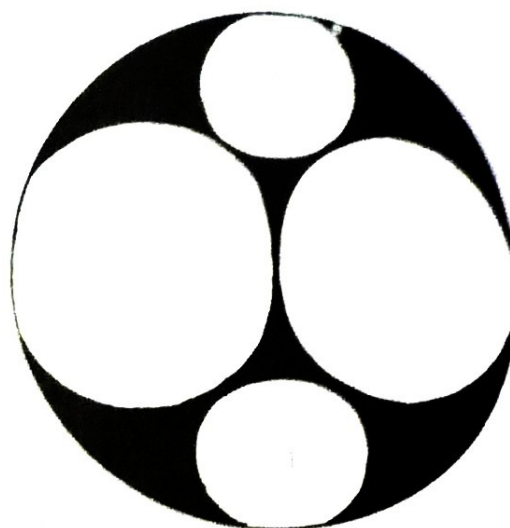
на середині нижньої темної смуги цього горщика з поселення Майданецьке (іл. 21. Джерело: Мицик, с. 61) розміщено семичленну структуру, у якій чотири білих символи чергуються з трьома сітчастими. Крайніми білими символами є місяці-серпи, яких за білим кольором і місцем у структурі можна визначити як символи фаз 1 і 7, *сітчасті* півмісяці ближче до центру — фази 2 і 6, білі неправильні прямокутники, що ближче до центру, — фази 3 і 5 і *сітчаста* лінзочка — фаза 4. Це симетрична структура, у якій чітко виділяється сім символів. Два крайні білі символи однозначно ідентифіку-

ються як символи, що позначають місяць. У їхньому контексті два сітчасті півовали поруч також є підставою трактувати як символи місяця. Отже, чотири крайніх символи — місяці-серпи і півмісяці — налаштовують на те, щоб вбачати в структурі в цілому фази Місяця. Однак три середніх символи не узгоджуються з такою ідентифікацією.

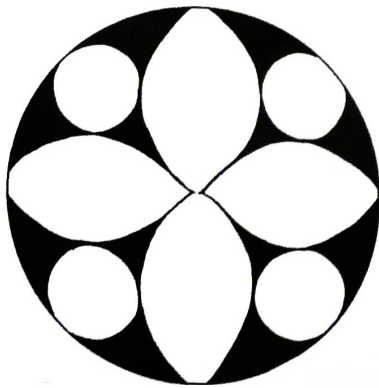
Певне світло в семантику розглянутої структури надають *сітчасті* фігури. Сітка як символ богині визнається низкою дослідників архайчної символіки. Як бачимо, зокрема, ідентифікує її М. Гімбутас, яка визначає сітку як символ «життєдайної



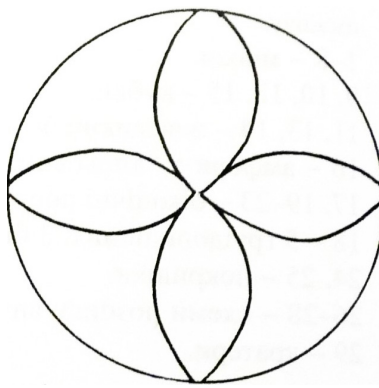
Лл. 16



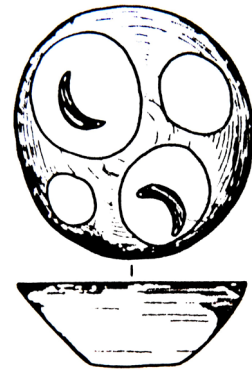
Лл. 17



Іл. 18



Іл. 19



Іл. 20

сили Богині» (Gimbutas 2001, р. 81). Для нас важливо те, що сітка визнається як *жіночий* символ. Оскільки в структурах часто чергувались символи богинь і богів, можна допустити (як гіпотезу), що білим кольором трипільці позначали символи богів. Звідси випливає, що семичленна структура містить чотири символи богів і три символи богинь, тобто є структурою ЧЖЧЖЧЖЧ.

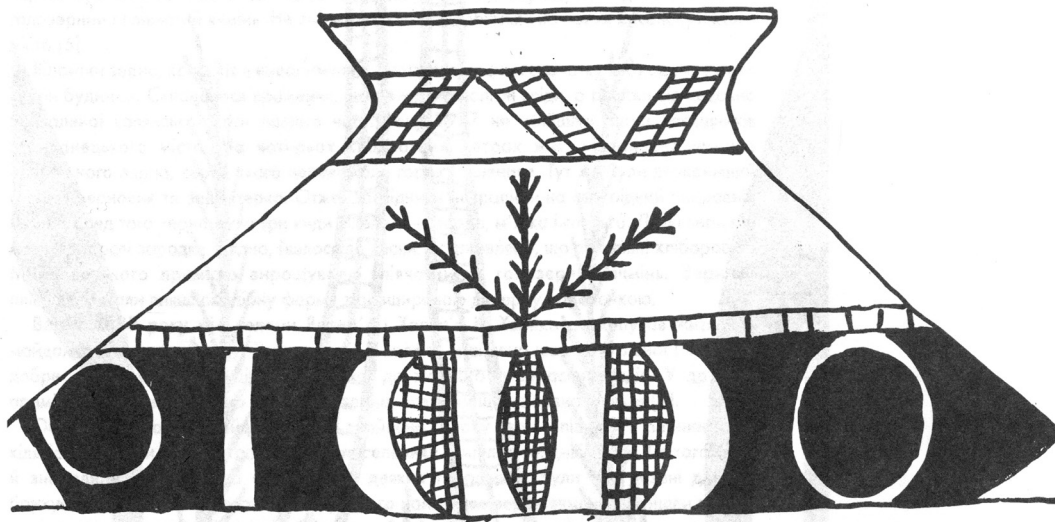
Сполучення (єднання) восьмичленної і семичленної структур. Виникло питання, чи є семичленна структура насправді позначенням фаз місяця, а якщо і є, то як вона узгоджується з восьмичленною структурою? Відповідь на ці питання дають самі трипільські орнаменти. Досліджуючи орнаменти з восьмичленими структурами, автор зіткнувся з феноменом *поєднання двох більших овалів у один*. Цей феномен можна бачити в орнаменті на мисці з Липчан (іл. 22. Джерело: Ткачук, 257–2, за В. Г. Збеновичем). Орнамент являє собою чотиричленну структуру (чоловічі символи випущені), два більших овали сполучені в один. Оскільки автор уже раніше стикався з феноменом збіжності сімки та вісімки, виникла думка, що *цим з'єднанням двох овалів демонструється трансформація восьмичленної структури в семичленну*. Очевидно, що таким способом давні люди підкреслювали тотожність восьми- і семичлених структур. Оскільки більші овали символізують фазу 4 (повний місяць) і фазу 8 (місяць на переході від старого до молодого), то зі з'єднання цих овалів випливало, що поєднані саме ці фази. Отже, середній символ (фаза 4) у семичленній структурі містить у собі також фазу 8 (Аргументи, які пояснюють це поєднання, нам не до кінця зрозумілі. Відзначимо тільки те, що ця нова структура набула *симетричного* вигляду й те,

що вона по суті передавала сімку *видимих* фаз місяця. Можливо, це було аргументом для трансформації восьмичленної структури у семичленну).

Кількість символів, що містив цей з'єднаний овал, була різна. Як бачимо, в орнаменті цієї миски з Варваровки XV (іл. 23. Джерело: Годенко-Наконечна, іл. 8-14а, за В. Маркевичем) два з'єднаних овали позначені однією кривулькою. Орнамент у цілому можна ідентифікувати як восьмичленну структуру. Тут біля вінчика миски зображено чотири малі білі овали, у яких розміщені умовні «очі». Вони, згідно з визначеною нами семантикою восьмичленної структури, позначають чоловічі фази, богів. Інша четвірка символізує жіночі фази.

У менших овалах розміщені «лінзочки». Цей символ часто фігурує як позначення жіночої фази місяця. Два більших овали, що символізують повний місяць і місяць на переході (фази 4 і 8) з'єднані в один овал і сполучені однією хвилястою лінією. В орнаменті миски (іл. 24. Джерело: Годенко-Наконечна, іл. 24–5) з Варваровки VII (за В. Маркевичем) є тільки чотири символи. Очевидно, це чотиричленна структура, яка утворена з символів одних богинь. У двох менших овалах розміщені дерева, які тут фігурують як символи богинь, і водночас позначають фази Місяця (Таке «злиття» Дерева і місяця ймовірно пояснюється тим, що Дерево як символ Богині виникло в епоху, коли панувала Богиня-Місяць. Тому Дерево «підлаштувалось» під Місяць, стало символом Богині-Місяця). А два більші овали з'єднані в один. Водночас кожен овал позначений своєю хвилястою лінією. У цьому прикладі в структурі середня фаза (фаза 4) поєднує в собі два символи. Таким є і орнамент (іл. 22).

Крім таких відносно простих орнаментів,

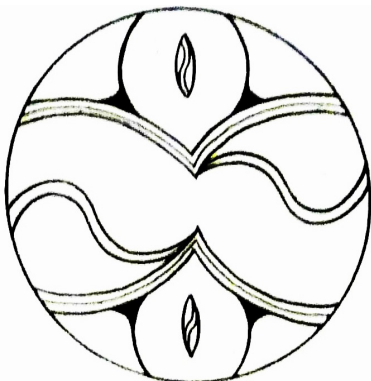


Іл. 21

зустрічаються орнаменти з досить складними комплексами символів у двох з'єднаних овалах. Як бачимо, у цьому орнаменті миски з Варваровки XV (іл. 25. Джерело: Годенко-Наконечна, іл. 8–14b, за В. Маркевичем) наявні лише жіночі символи, про це свідчать концентричні дуги овалів. Два більші овали з'єднані в один і поділені на три частини. Середня частина, своєю чергою, поділена на дві частини. Цей поділ двох овалів на частини можна виразити структурою — $1+(1+1)+1$. Поділ на три/чотири частини з'єднаних овалів є і в орнаменті миски з поселення Стіна (іл. 26. Джерело: Годенко-Наконечна, іл. 8–10, за Т. Ткачуком). Символи чоловічих фаз тут також відсутні. Менші овали позначені лінзочками. Більші з'єднані овали поділені на три частини. У двох крайніх частинах

розміщено по одному концентричному кругу (жіночий символ), у середній частині таких кругів два. Круги також розміщені по структурі — $1+(1+1)+1$. Оскільки концентричні фігури були ідентифіковані як позначення богинь, то чотири овали в орнаменті іл. 25 та чотири круги в орнаменті іл. 26 можна розглядати як символи богинь. Отже, тут самі чотири жіночі овали розміщені по структурі $1+(1+1)+1$ і символи в з'єднаних овалах розміщені за цією ж структурою. Частина дублює ціле. Таке дублювання частиною структури цілого прийнято називати відношенням *мікрокосму та макрокосму*.

Розглянуті приклади показують, що семичленна структура утворилася з восьмичленної завдяки злиттю фаз 4 і 8. Цим пояснюється те, що фазу 4 у семичленній структурі могли позначати одним



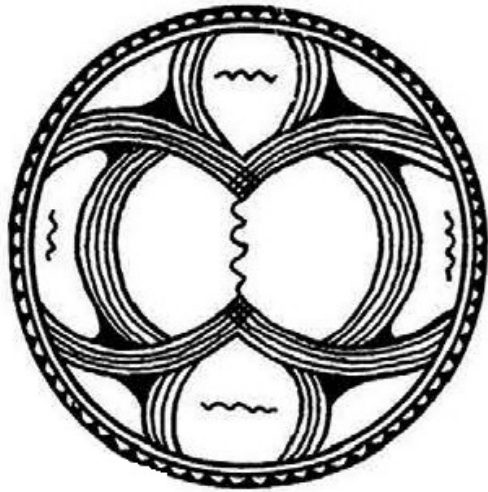
Іл. 22



Іл. 23



Іл. 24



Іл. 25



Іл. 26

або двома символами, за якими приховуються дві фази (4 і 8). Однак це не пояснює появу 3 і 4 жіночих символів у цих сполучених фазах. На нашу думку, пояснення такої кількості жіночих символів у фазі 4 зумовлено тлумаченням трипільцями феномену *повного місяця*. З символіки можна зробити висновок, що повний місяць, на їх думку, містив у собі половину молодого Місяця (фаза 2), половину старого (фаза 6) і самого себе (фаза 4). По суті він містив у собі всі жіночі і чоловічі фази, за винятком фази 8. Оскільки ця остання суміщалася з фазою 4, то повний місяць можна розглядати як втілення всіх фаз (божеств). Отже, розгорнутий у часі цикл фаз місяця (восьми/семичленну структуру як ціле) можна розглядати як макрокосм, а повний місяць (фаза 4) як «стиснуту» вісімку/четвірку фаз (божеств), як мікрокосм. Можна допустити, що ці поняття, які пізніше фігурували у філософії (всесвіт — макрокосм, людина — мікрокосм), сягають корінням світогляду давніх землеробів.

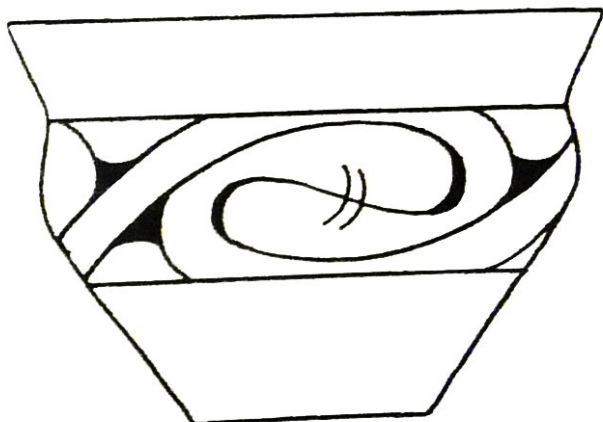
Окремо варто зупинитися на трійці жіночих фаз-богинь (2, 4, 6), які втілені в повному місяці. Вони є трійкою богинь, з'єднаною в єдине ціле. М. Гімбутас, яка інтуїтивно побачила роль цієї трійки в міфології (Мойри та інших) не зрозуміла, що за нею приховувалась трійка жіночих фаз місяця. До речі, в орнаменті (іл. 10) ця трійка фаз фігурує у вигляді трійки умовних «очей» богині. Богиня з трьома очима символізує трійку богинь, що присутні в повному Місяці.

Неусталеність символіки, що передавала фазу

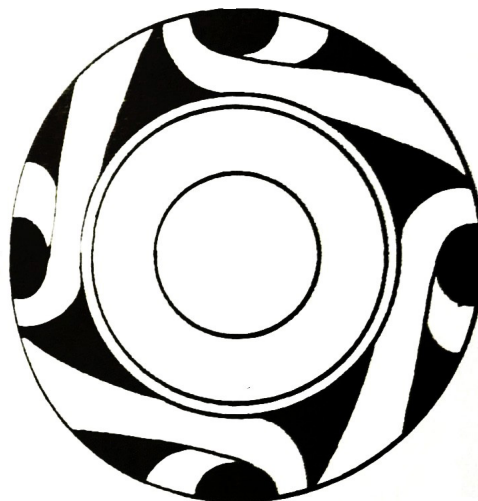
4 (тут могли бути присутні від одного до чотирьох жіночих символів різного вигляду, а враховуючи богів, могла бути і вся вісімка символів) призвела до великої кількості символів, якими трипільці позначали цю фазу. Цим у значній мірі пояснюється значна розмаїтість трипільських орнаментів. Якщо для позначення фаз 2 і 6, як правило, використовували три чи чотири символи, то для позначення фази 4 їхня кількість сягає чи не за сотню.

Феномен поєднання фаз 4 і 8 відігравав важливу роль у трипільській орнаментиці, *він може бути ключем для проникнення в семантику низки семичленних структур*. Він має особливе значення для дослідження трипільських орнаментів. Оскільки нами було доведено, що за восьми-членною структурою приховується цикл місяця, то цей висновок стосується і семичленної структури. Вона також передає цикл місяця. Якщо ж врахувати, що переважна більшість трипільських орнаментів складається з семичленних структур, то звідси випливає, що *за більшістю цих орнаментів (а можливо і за всіма?) приховується місяць зі своїми фазами, а точніше Богиня зі своїм пантеоном божеств*.

Типи семичленних структур. Семичленна структура найбільш поширена в трипільських орнаментах. Її зображали різними композиціями символів, три з яких зустрічаються найчастіше. Оскільки символами богів часто нехтували, а символи фази 4 досить різноманітні, то в основу поділу (класифікації) семичленних структур нами покладено символи, що позначали фази 2 і 6, які



Лл. 27



Лл. 28

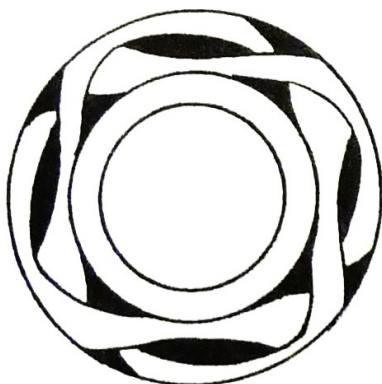
різні в цих трьох видах композицій. Нами виділено семичленні структури, у яких фази 2 і 6 передані: 1) «лієчками» (чорними трикутниками); 2) половинами сітчастого місяця; 3) концентричними дугами чи лініями.

«Лієчка» є одним з поширених символів орнаменти Трипілля. Вона має вигляд чорного трикутника, подовженого в бік вершини. Трикутник — це один з усталених архаїчних знаків, який прийнято вважати позначенням Богині (Ми цю семантику приймаємо в якості гіпотези. На підсилення такого визначення варто додати, що цей символ завжди позначається темним кольором, тоді як символи богів — світлим. У семичленній структурі він фігурує як фази 2 і 6). В орнаментах «лієчка» зустрічається як окремий символ, але частіше у вигляді 2 і 6 фаз у семичленній структурі. Між цими фазами здебільшого розміщували чорний кружок, лінзочку

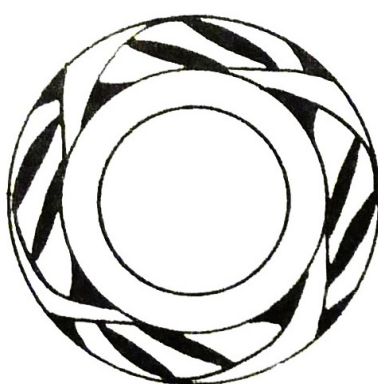
або зигзаг чи інші символи, якими позначали фазу 4. Ці три символи з'єднані чорною лінією. Так відзначена єдність трьох (2, 4, 6) жіночих фаз у циклі місяця.

Семичленну структуру з символами «лієчок» (трикутників) можна бачити на цій посудині з поселення Липчани (Лл. 27. Джерело: Ткачук, с. 263–32, за В. Г. Збеновичем). Орнамент розміщений між двома горизонтальними лініями (бордюрами). До семичленної структури входять два чорних трикутники (один знизу — фаза 2, інший зверху — фаза 6), які з'єднані кривою чорною лінією, що має вигляд зигзагу.

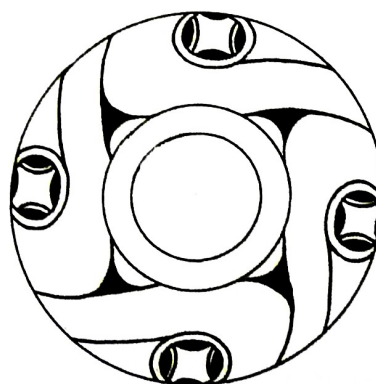
На середині лінії розміщені два місяці-серпиками, що символізують поєднання фаз 4 і 8. Між «ніжками» трикутників і бордюрами містяться білі неправильні овали, які ми ідентифікуємо як фази 1 і 7 місяця, оскільки вони містяться на початку і



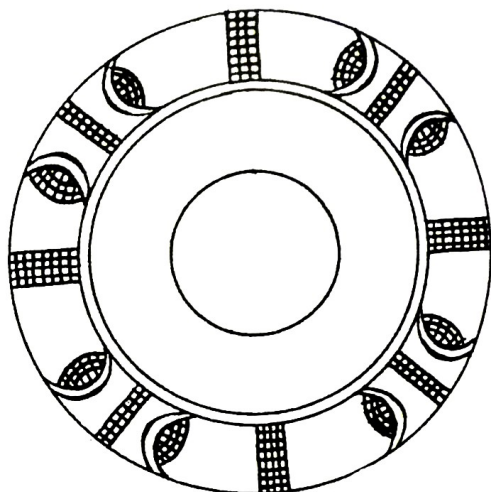
Лл. 29



Лл. 30



Лл. 31



Іл. 32

в кінці структури та мають білий колір. Символами фаз 3 і 5 є білі S-подібні смуги, що облягають з'єднувальну лінію зверху і знизу.

Іншим прикладом такої структури з «лієчкою» є орнамент з поселення Незвисько (іл. 28. Джерело: Ткачук, 167–17, за К. К. Черниш). Як і в попередньому орнаменті, тут семичленні структури утворені з чорних трикутників, що розміщені біля внутрішнього (фаза 6) і зовнішнього (фаза 2) кругів. На лінії, що з'єднує трикутники, розміщено чорний круг (фаза 4). На відміну від попереднього орнаменту фази 1 і 7 — відсутні. Фази 3 і 5 мають вигляд S-подібних символів, що зверху і знизу облягають чорний круг. Цей орнамент приваблює тим, що в ньому чорний круг позначає повний місяць (фазу 4), що є додатковим аргументом на користь нашої ідентифікації семичленної структури як позначення циклу місяця.

Орнамент посудини з Томашівки (іл. 29. Джерело: Ткачук, с. 144–9, за П. П. Курінним) утворений з чотирьох семичленних структур. Тут символи фаз 1 і 7 випущені. Нижні і верхні «лієчки» символізують 2 і 6 фази, лінзочка між ними символізує фазу 4, білі смуги, що облягають ці три фігури зверху і знизу, символізують 3 і 5 фази. На іншому посуді з цієї ж місцевості (іл. 30. Джерело: Ткачук, с. 144–10, за П. П. Курінним) розміщено аналогічний орнамент, але тут між верхньою і нижньою «лієчками» розміщено дві лінзочки. Вони, як і два місяці на орнаменті (іл. 27), символізують фази 4 і 8.

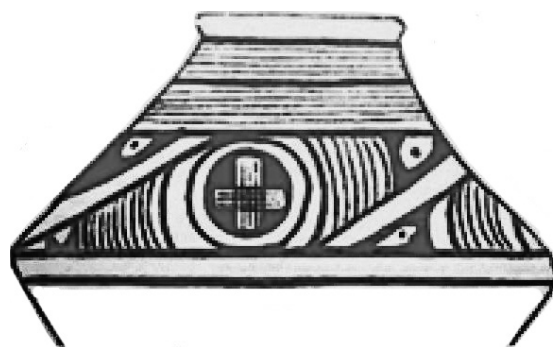
На посудині з поселення Тальянки (іл. 31.

Джерело: Ткачук, с. 90–75, за В. О. Круцом). Орнамент утворено також з чотирьох семичленних структур. Тут біля вінчика чорні «лінзочки» (фази 6), білі смужки між «ніжками» лінзочки та вінчиком посудини — фази 7. Фаза 2 виявилася за межами частини орнаменту. Як фаза 4 фігурує круг, у якому розміщено чотири темних півмісяці. Імовірно, так позначено, що ця фаза поєднувала три богині повного Місяця і богиню фази 8, тобто чотирьох богинь. Ці приклади демонструють мінливість символів, якими позначали фазу 4.

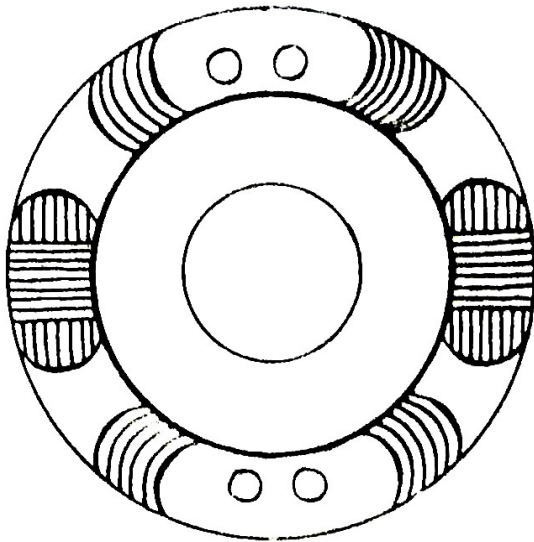
Як символи фаз 2 і 6 фігурувала також сітка. Про це свідчить уже розглянутий орнамент з поселення Майданецьке (іл. 21. Мищик, с. 61), у якому сіткою позначені всі три жіночі символи.

У цьому саме значенні фігурує сітка в орнаменті з Чичоркозівки (іл. 32. Джерело: Ткачук, с. 54–17, за В. О. Круцом). Орнамент утворений з чотирьох семичленних структур, що розміщені по променях прямого хреста і чотирьох жіночих символів у вигляді сіток, що розміщені по променях косоного хреста. У семичленних структурах сітчасті символи (півмісяці й сітка посередині) позначають 2, 4 і 6 фази, а чоловічими символами є білі місяці-серпи й білі проміжки між жіночими символами.

Крім «лієчок» і сітчастих символів позначенням жіночих фаз семичленних структур могли слугувати *множини* однакових дуг, ліній, концентричних фігур (зокрема кілець). Згідно з нашою гіпотезою, фігури, утворені з кількох ліній, що дублюють одна одну (ми називаємо їх концентричними), виражають ту ідею, що Богиня-Місяць (28 днів) містить певну кількість фаз (богинь меншого статусу). Повторення дуг, ліній покликане виразити множинність богинь меншого статусу. Дублюючих ліній може бути три, чотири, сім або вісім. Усі вони



Іл. 33



Іл. 34

є числами богині. Багато знаків може символізувати той факт, що жіноча фаза (богиня) взагалі є множиною на відміну від чоловічого божества, яке завжди фігурує як одиниця. Тому множинність чи концентричність дуг, ліній та інших знаків є ознакою того, що вони символізують богиню.

Додатковою ознакою того, що множинність знаків символізує жіноче божество, є місце цієї множини знаків у семичленній структурі, яке ідентифікується як фази 2, 4, 6. Про це свідчать деякі приклади орнаментів.

Так в орнаменті на зерновнику з Піщаної (іл. 33. Джерело: Мицик, с. 31, за М. М. Шмаглієм) на широкій нижній смугі розміщена семичленна структура символів, що, на наш погляд, передає цикл місяця. По боках структура відмежована косими білими планками. У центрі розміщений круг з хрестом всередині. Знизу біля лівої планки і зверху біля правої розміщені білі символи, що нагадують голівки зміїв. З огляду на місця розташування і білий колір, ці символи можна ідентифікувати як чоловічі 1 і 7 фази. Близьче до центру зображені групи концентричних дуг, які, згідно з нашою гіпотезою, є символами 2 і 6 фаз. Чоловічі фази (3 і 5) символізує білий простір між дугами і кругом. Центральний круг з хрестом, що позначений концентричними лініями, символізує фазу 4 (повного місяця). Отже, тут чітко ідентифікуються чотири білі чоловічі символи і три жіночі, які позначені концентричними лініями. Чо-

тири промені хреста в кругові позначають чотирьох богинь — поєднання умовних трьох богинь-фаз повного місяця і фази 8 — місяця на переході. Раніше було проаналізовано символ хреста в кругові. Там було зазначено, що він позначає чотири фази (богині) циклу місяця. Тут хрест у кругові символізує повний Місяць. Це один з прикладів того, що трипільці вважали, що мікрокосм (повний Місяць) повторює макрокосм (цикл фаз Місяця). Повний Місяць (фаза 4) містить у собі (стиснуто?) ті ж самі фази (божества), що присутні в циклі місяця. Тому і макрокосм (цикл фаз) і мікрокосм (повний Місяць — фаза 4) можна позначати однаковим символом — хрестом у кругові.

На орнаменті з поселення Колодисте (іл. 34. Джерело: Ткачук, с. 39–20, за М. Ф. Біляшівським) зображено чотири тричленні структури (символи богів випущені). По вертикалі ними є бокові групи дуг (фази 2 і 6) і двійка «очей», яку ми приймаємо за фазу 4. По горизонталі три жіночі фази передані боковими групами дуг і групою ліній (відрізків) між ними. Тут також концентричні дуги символізують богинь фази 2 і 6.

Проведений аналіз дає підставу для висновку, що групи концентричних ліній у семичленних (і тричленних) структурах фігурували як позначення жіночих фаз циклу Місяця.

Висновки. У процесі аналізу трипільських орнаментів виділено восьмичленні структури й висунуто гіпотезу, за якою вони символізують вісім фаз місяця, які втілювали чотири богині та чотири боги. Було виділено також семичленну структуру й показано, що вона виникла внаслідок поєднання фаз 4 і 8 в одну фазу. Відзначено множинність варіантів, якими трипільці зображали фазу 4. Показано, що жіночі фази 2 і 6 у семичленній структурі позначали три типи символів («лієчки», сітчасті фігури та концентричні лінії). Внаслідок цього велике розмаїття трипільських орнаментів було зведено до кількох варіантів семичленної структури. Оскільки за восьми- та семичленними структурами приховувались фази місяця (і божества, що їх втілювали), зроблено висновок про панування Богині-Місяця і сімки/вісімки божеств у міфології трипільців. З проведеного дослідження випливає, що виділення і аналіз структур може бути ключем для проникнення в семантику орнаментів Трипілья-Кукутені.

Література:

- Бурдо, Н. (2005). Сакральний світ трипільської цивілізації. Київ.
- Бурдо, Н. Б. (2010). Декоративне мистецтво доісторичної епохи: Енеоліт. *Історія декоративного мистецтва України*. У 5-ти т. Гол. ред. Г. Скрипник. НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ. Т. І. С. 47–88.
- Годенко-Наконечна, О. П. (2017). Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості. *Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства*. Київ.
- Голан, А. (1994). Миф и символ. (2-е изд.). Москва: Русслит.
- Новохатько, Л. М. (голова), Сенченко, М. І., Іжевська, Т. І., & Тарута, С. О. та інші. (Ред.) (2004a). Енциклопедія трипільської цивілізації. Т. 1, кн.1. Київ: Укрполіграфмедіа.
- Новохатько, Л. М. (голова), Сенченко, М. І., Іжевська, Т. І., & Тарута, С. О. та інші. (Ред.) (2004b). Енциклопедія трипільської цивілізації. Т. 1, кн.2. Київ: Укрполіграфмедіа.
- Причепій, Є.М. (2018). Богиня-Космос і сімка божеств у первісних міфологічних уявленнях. Київ: Інститут культурології НАМУ.
- Причепій, Є. М. (2020). Богиня-Космос праміфу в орнаментах народної вишивки Буковини (за матеріалами колекції Е. Кольбенгайєра). *Культурологічна думка*, 18, С. 93–108. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.93-108>
- Ткачук, Т. М. (2005a). Знакові системи Трипільсько-кукутенської культурно- історичної спільності (мальований посуд). Частина перша. Вінниця.
- Ткачук, Т. М. (2005b). Знакові системи Трипільсько-кукутенської культурно- історичної спільності (мальований посуд). Частина друга: Ткачук Т. М., Мельник Я. Г. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем. Вінниця.
- Топоров, В. Н. (2010). Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. Москва.
- Элиаде, М. (2000). Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев: София.
- Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.
- Prychepii, Ye. (2024). Seven-membered structure of the moon cycle and the "running spiral" ornament on Trypillian ceramics. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 3(1), 6–17. DOI: <https://doi.org/10.59214/cultural/1.2024.06>

References:

- Burdo, N. (2005). Sakralnyi svit trypils'koi tsyvilizatsii [The sacred world of the Trypillian civilization]. Kyiv. (in Ukrainian)
- Burdo, N. B. (2010). Dekoratyvne mystetstvo doistorichnoi epokhy: Eneolit [Decorative art of the prehistoric era: The Eneolithic]. In H. Skrypnyk (Ed.-in-Chief), *Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy* [History of Ukrainian decorative art]. Kyiv: M. T. Ryl'skyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine. Vol. 1, pp. 47–88 (in Ukrainian)
- Eliade, M. (2000). Shamanizm: Arkhaicheskie tekhniki ekstaza [Shamanism: Archaic techniques of ecstasy]. Kyiv: Sofia. (in Russian)
- Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.
- Golan, A. (1994). Mif i simvol [Myth and symbol] (2nd ed.). Russlit. (in Russian)
- Hodenko-Nakonechna, O. P. (2017). Trypilska ornamentyka: Typolohizatsiia, interpretatsiia, semantychni, khudozhni ta funktsionalni osoblyvosti [Trypillian ornamentation: Typology, interpretation, semantic, artistic, and functional features]. *Ph.D. dissertation in Art Studies*. Kyiv. (in Ukrainian)
- Novokhatko, L. M., Senchenko, M. I., Izhevskaya, T. I., Taruta, S. O., et al. (Eds.). (2004a). Entsiklopediia trypils'koi tsyvilizatsii [Encyclopedia of the Trypillia Civilization]. Kyiv: Ukrpolihrafmedia. Vol. 1, Book 1. (in Ukrainian)
- Novokhatko, L. M., Senchenko, M. I., Izhevskaya, T. I., Taruta, S. O., et al. (Eds.). (2004b). Entsiklopediia trypils'koi tsyvilizatsii [Encyclopedia of the Trypillia Civilization]. Kyiv: Ukrpolihrafmedia. Vol. 1, Book 2. (in Ukrainian)

- Prychepii, Ye. M. (2018). Bohynia-Kosmos i simka bozhestv u pervisnykh mifolohichnykh uiavlenniakh [The Goddess-Cosmos and the seven deities in primitive mythological beliefs]. Kyiv: Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine. (in Ukrainian)
- Prychepii, Ye. M. (2020). Bohynia-Kosmos pramifu v ornamentakh narodnoi vyshyvky Bukovyny (za materialamy koleksii E. Kolbenhaiiera) [The Goddess-Cosmos of the primordial myth in the ornaments of Bukovinian folk embroidery (based on the collection of E. Kolbenheyer)]. *The Culturology Ideas*, 18, 93–108. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.93-108> (in Ukrainian)
- Prychepii, Ye. (2024). Seven-membered structure of the moon cycle and the "running spiral" ornament on Trypillian ceramics. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 3(1), 6–17. DOI: <https://doi.org/10.59214/cultural/1.2024.06>
- Tkachuk, T. M. (2005a). Znakovi systemy Trypilsko-kukutenskoï kulturno-istorychnoi spilnosti (malovanyi posud) [Sign systems of the Trypillia–Cucuteni cultural-historical community (Painted pottery)]. Part 1. Vinnytsia. (in Ukrainian)
- Tkachuk, T. M. (2005b). Znakovi systemy Trypilsko-kukutenskoï kulturno-istorychnoi spilnosti (malovanyi posud) [Sign systems of the Trypillia–Cucuteni cultural-historical community (Painted pottery)]. Part 2: Tkachuk T. M., Melnyk Ya. H. Semiotychnyi analiz trypilsko-kukutenskykh znakovykh system [Semiotic analysis of the Trypillia–Cucuteni sign systems]. Vinnytsia. (in Ukrainian)
- Toporov, V. N. (2010). Mirovoe derevo. Universalnye znakovye komplekсы [The world tree. Universal sign complexes]. Vol. 1. (in Russian)

Ілюстрації подані за джерелами:

- Годенко-Наконечна, О. П. (2017). Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості. *Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства*. Київ.
- Мицик, В. Ф. (2006). Священна країна хліборобів. Київ: Такі справи.
- Новохатько, Л. М. (голова), Сенченко, М. І., Іжевська, Т. І., & Тарута, С. О. та інші. (Ред.) (2004). Енциклопедія трипільської цивілізації. Т. 2, кн. 1. Київ: Укрполіграфмедіа.
- Причепій, Є., & Причепій, Т. (2020). Вишивка Східного Поділля. Київ: Родовід.
- Ткачук, Т. М. (2005). Знакові системи трипільсько-кукутенської культурно-історичної спільності. Вінниця.
- Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.

Illustrations are taken from the following sources:

- Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.
- Hodenko-Nakonechna, O. P. (2017). Trypilska ornamenteika: Typolohizatsiia, interpretatsiia, semantichni, khudozhni ta funktsionalni osoblyvosti [Trypillian ornamentation: Typology, interpretation, semantic, artistic, and functional features]. *Ph.D. dissertation in Art Studies*. Kyiv. (in Ukrainian)
- Mytsyk, V. F. (2006). *Sviashchenna kraina khliborobiv* [The sacred land of farmers]. Kyiv: Taki spravy. (in Ukrainian)
- Novokhatko, L. M., Senchenko, M. I., Izhevska, T. I., & Taruta, S. O. (Eds.). (2004). *Entsyklopediia trypilskoï tsyvilizatsii* [Encyclopedia of Trypillian civilization]. Vol. 2, Book 2. Kyiv: Ukrpolihrafmedia. (in Ukrainian)
- Prychepii, Ye., & Prychepii, T. (2020). *Vyshyvka Shkidnoho Podillia* [Eastern Podillia embroidery]. Kyiv: Rodovid. (in Ukrainian)
- Tkachuk, T. M. (2005). *Znakovi systemy trypilsko-kukutenskoï kulturno-istorychnoi spilnosti* [Sign systems of the Trypillia–Cucuteni cultural-historical community]. Vinnytsia. (in Ukrainian)

Yevhen Prychepii

Structural method in the study of the semantics of Trypillia–Cucuteni ornaments

Abstract. This paper substantiates the validity of applying the structural method to the study of Trypillian ornaments. An eight-element structure, A'BA"BA'BA"B, is identified. It is proposed that this structure symbolizes the eight phases of the Moon, represented by four goddesses (A) and four gods (B). A seven-element structure is also identified. It is demonstrated that this structure emerged from the eight-element structure through the merging of the female phases—the full moon (Phase 4) and the transitional moon (Phase 8). Three types of seven-element structures are examined. Since the eight- and seven-element structures are the most widespread, it is concluded that lunar symbolism constitutes the dominant theme in Trypillia–Cucuteni ornaments. The findings suggest that identifying and analyzing structural patterns may provide a key to understanding the semantics of Trypillia–Cucuteni ornamentation.

Keywords: eight-element structure, eight phases of the Moon, seven-element structure, full moon, transitional moon, Trypillia–Cucuteni ornaments.

*Стаття надійшла до редакції 04.04.2026
Стаття прийнята до друку після рецензування 05.05.2026
Стаття оприлюднена 30.06.2026*

УДК 75.046.3:246.5(477)"16/17"

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-0628-146X>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.124-138>

ВЕРБАЛЬНА СКЛАДОВА В СЕМАНТИЦІ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОСТАСА: ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЇ

Оляніна

Світлана Валеріївна

докторка мистецтвознавства,
професорка, провідна наукова
співробітниця, Інститут
культурології Національної
академії мистецтв України,
м.Київ
s.olianina@ukr.net

Svitlana Olianina

Doctor of Art Studies, professor,
Leading Research Fellow,
Institute for Cultural Research
of the National Academy
of Arts of Ukraine,
Kyiv
s.olianina@ukr.net

Анотація. Від 1630-х років на архітектурній рамі українського іконостаса вперше фіксують появу текстуального супроводу до розміщених у ньому зображень. Спочатку на раму переносять імена святих, у подальшому додаючи назви сюжетів і коментуючи тексти богословського змісту. У другій половині XVII–XVIII ст. текстуальні вставки на рамі іконостаса стають невіддільною частиною його семантичної програми. У статті висвітлено ідейні основи цієї новачки та причини запровадження супровідних текстів на архітектурну раму українського іконостаса в першій третині XVII ст. Обґрунтовано припущення, що ця практика виникла як реакція на реформи католицького мистецтва, які відбувалися під впливом рішень Тридентського собору. Серед візирів до розміщення текстів на рамі українського іконостаса були вітварі католицьких храмів Польщі, які здобули текстуальні вставки ідентифікаційного змісту на початку XVII ст. Православні Речі Посполитої, перебуваючи в цьому культурному контексті й орієнтовані на розвиток проповіді та освіти за взірцем єзуїтів, вдаються до введення словесних коментарів на рамі іконостаса. Такий крок розширив вплив іконостаса як інструмента візуальної проповіді, додавши йому вербальну складову.

Ключові слова: іконостас, гравюра, текстуальні вставки, Тридентський собор, католицьке мистецтво, проповідь.

Актуальність. Композицію архітектурної рами українських іконостасів середини XVII — першої половини XVIII ст. розробляли з урахуванням розміщення в ньому текстових вставок богословського змісту, для чого на конструкції іконостаса залишали площини, не вкриті різьбленням, або місця для написів декоративно оформлювали у вигляді картушів. Репертуар текстів складався з назв ікон або коментарів до їхнього сюжету, цитат із догматичної та богослужбової літератури. Написи розміщували над іконами (іноді додатково і під ними) та над проходами у вітвар. Богословські текстові вставки були дуже поширені в означений період, хоча їхня наявність не була обов'язковою¹.

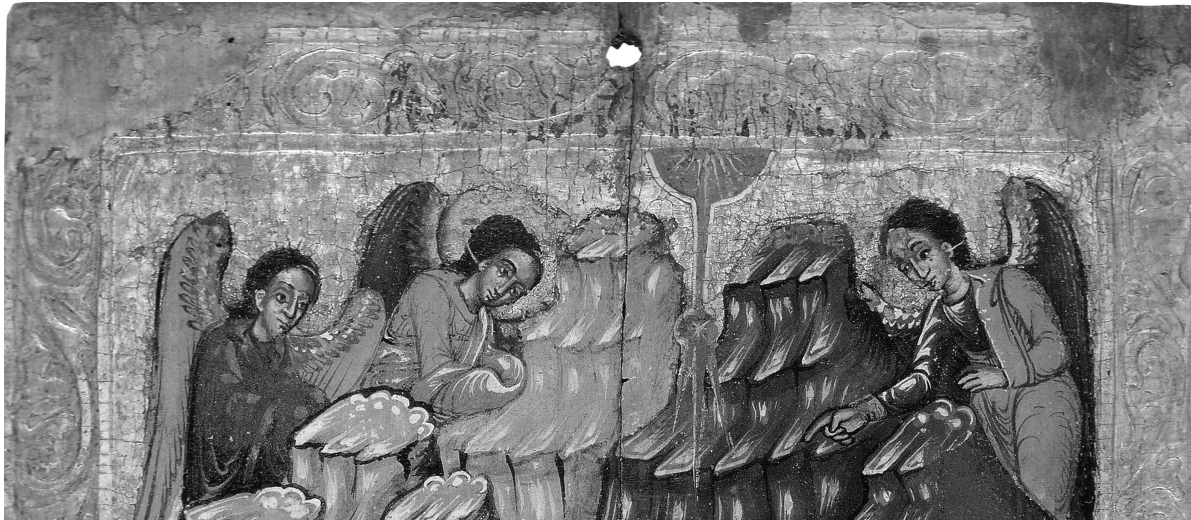
Текстові вставки на рамі іконостаса є важливим джерелом інформації про його іконографічну програму у випадку втрати ікон, водночас зміст цитат із догматичних і богослужбових



Іл. 1. Апостоли Йоанн і Петро (з деісусного ярусу), друга половина XVI ст. Із с. Білі Ослави Івано-Франківської обл.

текстів становить підґрунтя для реконструкції богословського задуму програми іконостаса в цілому. Вербальний компонент у структурі іконостаса є

не менш значущим для його осмислення, ніж вивчення різних аспектів візуальної складової його програми. Однак богословські тексти архітектур-



Іл. 2. Ікона Різдво Христове з іконостаса церкви поблизу м. Калуш, Івано-Франківської обл. кін. XVI ст. Фрагмент.
На верхній частині обрамлення залишки назви сюжету Різдво Христове, виконані червоною фарбою.

ної рами іконостаса XVII–XVIII ст. залишаються другорядною темою в наукових дослідженнях. Здебільшого в літературі трапляються згадки про наявність таких текстів, наведено їхній зміст під час опису іконостасів, іноді запропоновано тлумачення особливостей зображень у контексті супровідних написів (Косів, & Оляніна, 2011; Ригова, 2020; Сидор, 2019).

Серед нерозв'язаних питань окресленої теми, на нашу думку, найцікавішим є з'ясування причин, які привели до виникнення ідеї доповнити візуальну програму іконостаса текстом. Очевидно, що впровадження цієї практики значно розширило семантичну програму іконостаса, однак пояснень, чим було зумовлено таку необхідність, наразі не запропоновано. Висловимо припущення, що ідею створити вербальну раму для зображень у іконостасі в першій половині XVII ст. зумовили обставини релігійного життя православних в Речі Посполитій та історичні виклики, які поставали перед Українською православною церквою. Зауважимо, що тема текстових вставок в іконостасі потребує ґрунтовного вивчення; думки, викладені в цій статті, є попередньою розвідкою на окреслену тему.

Метою роботи є визначення основних принципів розміщення богословських текстів на рамі українського іконостаса середини XVII — першої половини XVIII ст. і висунення гіпотези про причини появи цієї практики в першій половині XVII ст.²

Виклад. Статус слова в християнській док-

трині, визначений першими рядками Євангелія від Йоанна Богослова, зумовив синкретизм слова й зображення в християнському мистецтві ще на ранніх етапах його формування. Як відомо, вже в IV ст. до зображень Христа додавали літери альфу й омегу, кодуючи в них християнську доктрину, а з VI ст. зображення святих регулярно доповнювали ідентифікаційні підписи. Загалом проблема співвідношення слова й зображення була стрижневою для візантійського богослов'я, а практика доповнювати текстуальним супроводом сакральні зображення глибоко вкоренилася в православній традиції (James, 2007; Brubaker, 2009). Слово (текст) постійно супроводжувало зображення, введене як найменування, що ідентифікує персонажа чи сюжет, іноді до зображення додавали догматичний текст, наприклад, цитати на розкритому Євангелії Христа Пантократора, на сувоях пророків чи молитовне звернення.

Водночас візантійське мистецтво завжди трактувало ім'я святого та його зображення як не порушну цілісність, а традиція закріпила місце для розміщення імені біля голови або уздовж постаті святого. Ідентифікаційні підписи незмінно посідають там своє місце в мистецтві східнохристиянського світу до XVII ст. Щодо догматичних текстів, то їхнє розташування відносно образу варіювалося, поширеним варіантом було створення вербального обрамлення до зображення. Добре відомий приклад у монументальному мистецтві — текст



Іл. 3. Ікони апостола Андрія і євангеліста Марка. Фрагмент. Іконостас П'ятницької церкви у Львові 1610-х років

із Книги псалмів у Софії Київській, що оздоблює арку апсиди і обрамлює постать Богоматері Оранти³. Подібним чином оздоблювали й іконні зображення — приміром, на покритті візантійського релікварію 1150–1200 років з луврської колекції композицію Жони-мироносиці біля Гробу Господнього обрамлює по периметру догматичний текст⁴.

Візантійська традиція єдності ідентифікаційного напису й особи святого втрачає своє значення в пізньосередньовічному мистецтві Заходу, коли написи починають переміщувати на підніжжя або п'єдестал, на якому зображено святого. Це найбільш промовисто проявлено в композиції вітарів, що, наприклад, можна зауважити на вітарній картині «Маєста» Дуччо 1308–1311 років, де обабіч тронної Богоматері стоять на подіумі святі, а їхні імена написано на торцевій його частині біля їхніх ніг. Згодом, з розвитком значення рами в мистецтві доби Відродження, такі підписи разом з богословськими коментарями переносили на конструкцію рами або на намальоване архітектурне обрамлення, як це багаторазово спостерігаємо в Гентському вітарі Ван Ейка.

В українському середньовічному мистецтві,

яке розвивалося цілком в руслі візантійської традиції, дотримувалися правила приписувати ім'я святого обабіч голови, а назву сюжету ікони писали у верхній частині зображення. Саме так розміщено написи на призначених для вітарної огорожі іконах XV–XVI ст. з деісусного, празникового та намісного ярусу (іл. 1). За відсутності конструкцій середньовічних іконостасів в Україні наявність цих підписів на іконах є непрямым свідченням того, що на той час практика переносити на тязла іконостаса ідентифікаційні підписи ще не виникла. Наперед зазначимо, що цей висновок спирається на практику таких написів в іконостасах XVII ст. У випадку, коли імена святих і назви композицій переміщено на раму іконостаса, — вони відсутні на іконах. Вочевидь, у дублюванні найменувань на іконах і на конструкції іконостаса необхідності не вбачали. Приклади цієї практики наведемо далі.

Коли в другій половині XVI ст. тязловий іконостас в Україні поступово перетворюється на багатоскладову архітектурну раму (Оляніна, 2019, с. 73–75), що обрамлювала кожен ікону, така конструкція, вочевидь, також ще не мала спеціально виокремлених ділянок для розміщення написів. На



Іл. 4. Північне крило іконостаса
Преображенської церкви в Любліні



Іл. 5. Фрагмент іконостаса церкви
Святого Духу в Рогатині

жаль, єдине відоме зображення українського іконостаса кінця XVI ст., яке зробив Мартін Груневег, не може бути аргументом у цьому питанні, оскільки надто мініатюрне і схематичне, щоб зафіксувати такі деталі. Непрямим підтвердженням відсутності підписів на іконостасі залишається наявність назв сюжетів та імен святих на іконостасних іконах другої половини XVI ст.

Водночас важливо наголосити, що ідею переміщення напису з простору зображення на обрамлення в останній третині XVI ст. вже сформульовано. Щоправда, поки йдеться не про накладну раму, а про пласку рамку, що становила з іконою неподільну цілість, подібну до полів ковчега, яку в той час покривали гравірованими по ґрунту орнаментами або модельованими з левкасу в низькому рельєфі рослинними мотивами. На таку рамку й переносили назву сюжету, який писали безпосередньо поверх декору (картуш з рівною панеллю, призначеною для напису ще не застосовувався). Наприклад, саме так виконано написи на групах празникових ікон з іконостаса в с. Наконечне Львівської обл. 1570-х років та ікон з іконостаса

церкви поблизу м. Калуш Івано-Франківської обл. кінця XVI ст. (іл. 2).

Видається, що ділянки для тексту на рамі іконостаса не планували й у перших двох десятиліттях XVII ст. На це вказує іконостас П'ятницької церкви у Львові 1610-х років, на рамі якого площин під текстові вставки ще не передбачено, всі поверхні іконостаса покрито рельєфним різьбленням. Водночас на іконах зберігаються ідентифікаційні написи — підписані сюжети композицій. Зауважимо, що не для всіх ікон святих із гравійованим золоченим тлом передбачено картуші для вписування імен. Зокрема їх немає на іконах апостолів (іл. 3), але вони є на намісних іконах Христа і Богоматері.

Уперше появу текстових вставок, розміщених на рамі, зафіксовано в іконостасі 1633 р. у Спасо-Преображенській церкві (м. Люблін, Польща), де на фризі над намісним ярусом в обрамленні рельєфного декору розміщено великі овальні медальйони з написами⁵. Люблінський іконостас важливий не лише першим прикладом спеціального оформлення в іконостасі ділянок для текстів. У ньому вже продемонстровано принцип, за яким у подальшо-



Іл. 6. Картуш із текстом над іконою Старозавітна Трійця в намісному ярусі іконостаса церкви Св. Духу в Рогатині

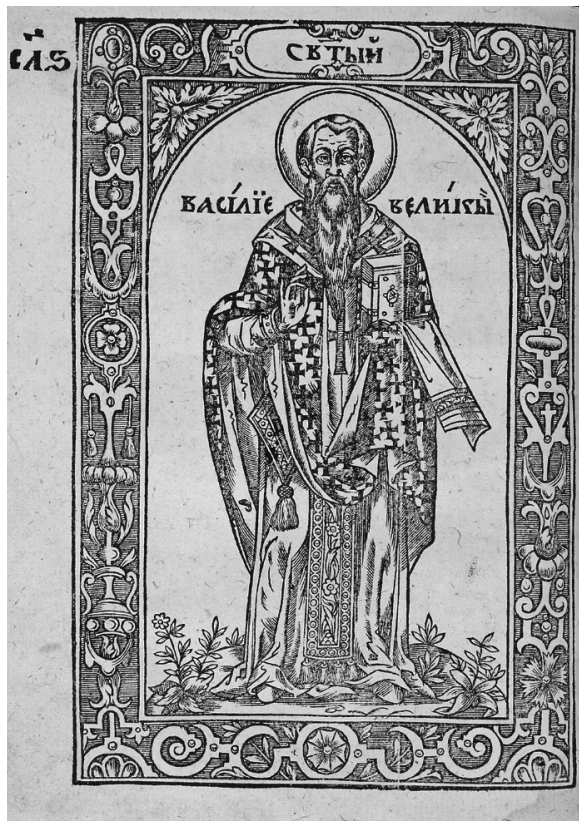
му буде вербально організовуватися намісний ярус. На відміну від інших ярусів ікон, у намісному ярусі імена святих і назви сюжетів ікон не переноситимуть на раму іконостаса, вони залишаться в просторі зображення. Натомість на рамі будуть вміщувати тексти, які тлумачать зміст зображення. У випадку сюжетної композиції напис — це коментар до подій, які розгортаються на іконі. До образів Богоматері з немовлям, Христа та святих добиратимуть цитати із церковної літератури, які мають повчальний зміст або були молитовним зверненням. Тобто лише в намісному ярусі текст вставок мав дидактичну мету: вказував на значення святого чи сюжету в церковній історії або був молитвою.

Написи в інших ярусах на рамі люблінського іконостаса відсутні, але в деїсусному ярусі на іконах апостолів найменувань немає⁶, водночас фриз над ними вільний від оздоблення і потенційно придатний до вміщення тексту (іл. 4). Можна припустити, що рівна поверхня фризу колись містила імена апостолів, які не збереглися. Саме так оформлено аналогічний фриз в іконостасі 1650 р. в церкві Святого Духу в Рогатині, на якому золотом

написано імена апостолів, а на іконах їхні імена відсутні (іл. 5).

На фризі намісного ярусу рогатинського іконостаса серед декору виокремлено ділянки, де написано догматичні тексти й коментарі до змісту ікон⁷ (іл. 6). У празниковому ярусі картушів для назв сюжетів немає, але сюжети підписано на рамках ікон, як це практикувалося в XVI ст. Тобто хоча окремого фризу для цих написів у рогатинському іконостасі не створено, ідея того, що ідентифікаційні тексти мають знаходитися на обрамленні, розвивається й далі⁸.

У подальшому введення ідентифікаційних, догматичних і молитовних написів у іконостасах другої половини XVII — першої половини XVIII ст. набуває загального поширення. Окрім уже наведеної практики розміщувати на фризі деїсусного ярусу імена апостолів, а на фризі намісного — коментарі до ікон, додаткові фризи з картушами часто створювали для назв ікон празникового ярусу та інших тематичних ярусів, що розширювало вербальну структуру іконостаса. Приміром, так це було в іконостасі Микільського



Іл. 7. Гравюра із «Служебника»,
1604 р., Стратин



Іл. 8. Титульний аркуш книги «Анфологон»,
1619 р., Київ

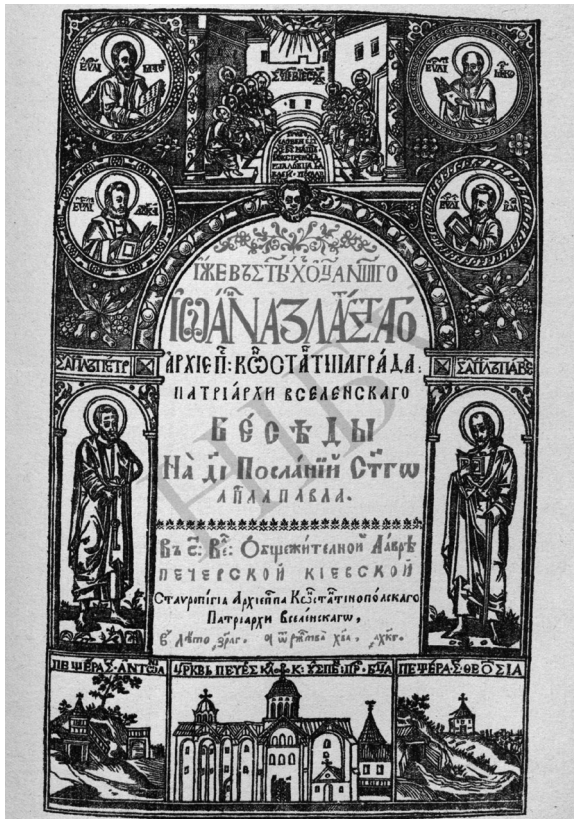
військового собору (Великого Миколи) в Києві 1663 р., де на фризи було перенесено назви ярусу празників і ярусу святих.

Зауважимо, що незмінної матриці, за якою мали додавати тексти в іконостас, не існувало. Найбільш усталеною була практика писати на рамі імена апостолів, не надписувати ряди ікон вище деісусного ярусу та в цю іконостасу. В інших ярусах написи до зображень уміщували ситуативно. Як відомо, у вже згаданому іконостасі Микільського собору було підписано зображення деісусного, празникового і святих ярусів, тоді як у намісному — написів не було (окрім арки над царськими вратами), а широкий фриз над намісними іконами був повністю орнаментований різьбленням. На відміну від цього іконостаса, в іконостасі 1676 р. Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові та в іконостасі 1680 р. Миколаївського собору Крупицько-Батуринського монастиря медальйони для текстових вставок у намісному ярусі зроблено двічі — над іконами і під ними. Які тексти містилися в цих медальйонах, встановити не-

можливо, оскільки пам'ятки втрачено. Утім, практика двічі вставляти картуші з написами в намісному ярусі тривала й у першій половині XVIII ст., що спостерігаємо в іконостасі Преображенської церкви в Сорочинцях. Написи в обох медальйонах мають характер молитовних звернень.

Окресливши в загальних рисах принципи додання текстових коментарів в іконостас, звернемося до проблеми витоків цієї традиції. Через незначну кількість збережених іконостасів першої половини XVII ст., які мають текстові вставки, реконструювати шлях формування вербальної рами іконостаса можливо лише за непрямыми джерелами. Вірогідно, що ідея доповнення іконостаса текстовими вставками виникла з перенесення ідентифікаційних підписів з ікони на раму іконостаса. Про таку хронологію процесу свідчать гравюри українських стародруків першої половини XVII ст.

Як відомо, оформлення титульних аркушів в той час мало вигляд архітектурних рамок, які вже давно визначені як виконані за взірцем іконостасів (Степовик, 1982, с. 242–245). Уперше частину іден-



Іл. 9. Титульний аркуш книги «Бесіди Іоанна Златоуста на 14 посланій святого апостола Павла», 1623 р., Київ

тифікаційного напису перенесено в медальйон на рамці в «Служебнику» зі Стрятина 1604 р. (іл. 7), щоправда, не на титулі, а на шмуцтитулах до розділів. Титул «Анфологіону», надрукованого в Києві 1619 р., містить зображення святих і сюжетні композиції, однак ідентифікаційні підписи виконано в межах зображення, а не на рамі (іл. 8). Зрештою титул виданої 1623 р. в Києві книги «Бесіди Іоанна Златоуста на 14 посланій святого апостола Павла» оформлено архітектурною рамкою, подібною на частину іконостаса з колонами і антаблементом. На антаблемент нанесено імена апостолів Петра і Павла, постаті яких зображені нижче в арковому обрамленні та фланкують центральне поле з текстом (іл. 9). Ця гравюра дає підстави для твердження, що вже в 1620-х роках ідея переносити ідентифікаційний підпис із тла ікони на обрамлювальну конструкцію в православному середовищі Речі Посполитої цілком сформувалася. Так само, як і прийом використовувати для цього овальні медальйони, як в іконостасі Спасо-Преображенської церкви Любліна.

Появу ідентифікаційних підписів на рамі українського іконостаса фіксують у той період, коли аналогічні підписи, обрамлені в картуші, вже з'явилися на рамах католицьких вітарів Речі Посполитої. Примітно, що підписами там супроводжено не живописні зображення, а скульптури. Наприклад, у спорудженому 1619 р. вітарі Успіння Пресвятої Діви Марії з кафедральної базилики в Пельпліні (Польща) обабіч центрального живописного образу «Успіння» розміщено скульптури батьків Марії — Якима та Анни, які ідентифікуються завдяки підписам на великих картушах у вигляді квадрифолій, розміщених під ними (іл. 10).

У головному вітарі тієї ж базилики, виконаному у 1623–1649 роках, скульптури апостолів розміщено в два реєстри й також мають підписи на п'єдесталах. Так само підписано скульптури в горішній частині цього вітаря. Ще один приклад — головний вітар 1634 р. у костелі св. Катерини в Кракові, де над скульптурами святих єпископів Аврелія Августина та Фоми з Вільянуєви, що стоять обабіч центрального образу, зазначено їхні імена (іл. 11).

Варто наголосити, що зазначена практика оформлення вітарів також була новацією для католицького мистецтва Польщі. Огляд пам'яток показує, що впровадження текстуальних вставок відбулося не раніше початку XVII ст. Отже, перед нами ситуація, коли й католики, і православні Речі Посполитої заходилися майже одночасно розміщувати на вітарях та іконостасах біля постатей святих їхні імена, написані великими літерами так, щоб їх можна було прочитати з великої відстані. Для розуміння обставин, які зумовили це нововведення, варто зупинитися на наслідках організаційного оновлення католицької церкви, спричинених Контрреформаційним рухом, та подальшій культурній ситуації, яка склалася в Речі Посполитій в останніх десятиліттях XVI — початку XVII ст.

Після завершення Тридентського собору (1545–1563) католицька церква мала доволі чітку програму для оновлення в різних сферах релігійного життя. Серед прийнятих на соборі декретів були й ті, які стосувалися мистецтва, хоча, як відомо, ці питання не були першорядними й ухвалювалися поспіхом на останній сесії перед закриттям собору 1563 р. Цьому сприяла французька делегація, яка прибула на собор лише 1562 р. Порівняно низький пріоритет, який делегати Собору надава-



Іл. 10. Центральна частина вівтаря Успіння Пресвятої Діви Марії 1619 р. з кафедральної базилики в Пельпліні (Польща)

ли питанню мистецтва до прибуття французів, був частково зумовлений тим, що більшість єпископів, присутніх на соборі, були італійцями, іспанцями і португальцями, для яких нападки на зображення не були актуальною проблемою, оскільки реформаційний рух у цих країнах не розгорнувся. Однак у католицькій Франції, де релігійне протистояння з протестантами загострювалося, іконоборчі погляди гугенотів перебували в центрі уваги (O'Malley, 2013a, p. 32, 33).

Поспіх, із яким ухвалювався присвячений питанням мистецтва документ «Про покликання, шанування та моці святих і про священні зображення», не залишав місця для глибоких переосмислень суті проблеми. За підсумком нетривалих обговорень, приписи, викладені в декреті, мали лише загальний характер і не містили практичних рекомендацій. У першій частині документа рішенням собору стало чергове підтвердження церковного вчення про зображення, встановлене ще на Другому Нікейському соборі 787 року. Згідно з ним, шанування зображень не є ідолопоклонством, вони необхідні, оскільки навчають неписьменних

(O'Malley, 2013b, p. 244). У другій частині документа зазначалося, що не варто створювати образи, які репрезентують лжевчення, всі заботони мають бути усунені під час прикликання святих, шанування моці і використання священних зображень; що, створюючи священні зображення, варто уникати непристойності, а фігури не повинні мати приваб, які збуджують бажання. Насамкінець єпископам доручалося здійснювати суворий контроль над зображеннями, не допускаючи до храму нічого негідного (*Canones et decreta*, 1564, p. 175).

Узагальнюючи вироблені теологами Контрреформації вимоги до релігійного мистецтва, зауважимо, що вони наказували дотримуватися таких норм: зображення мають бути інструментом дидактики і як Біблія для неписьменних (*Biblia pauperum*) наставляти вірян у істинах віри, зміцнювати їхні релігійні почуття; щоб уникнути лжевчення, джерелом зображень могло бути лише Святе Письмо; відкидалося використання апокрифів, середньовічних легенд і фольклору; у трактуванні зображень художник мав утримуватися від автор-



Іл. 11. Скульптура святого Аврелія Августина з головного вітаря 1634 р. у костелі св. Катерини в Кракові

ських змін, а в спірних моментах звертатися за порадою до теологів.

Отже, постанови Тридентського собору лише в загальних рисах окреслювали вимоги до релігійного мистецтва і покладали контроль за ним на католицьке духовенство, яке не було до цього жодним чином підготовленим. Потреба в чітких відповідях на питання спричинила появу після Тридентського собору численних богословських трактатів і практичних рекомендацій (праці Джованні Андреа Джиліо, Йоганнеса Молануса, Габріеле Палеотті, Андреа Поссевіно, Карло Борромео), які допомагали в реалізації окреслених на соборі вимог. Серед цих текстів провідне значення мала монументальна праця Йоганнеса Молануса «Про картини та священні зображення для їхнього належного використання та проти зловживань», відома як «Трактат про священні зображення». Трактат вперше опубліковано 1570 року, а потім кілька разів перевидано (зокрема 1594 р., 1607 р.). Вплив цієї праці на католицьке мистецтво прирівнюють до впливу Єрміній Діонісія Фурноаграфіота на православне мистецтво (Klejnowski-Różycki, 2020, p. 128, 132).

У трактаті Молануса наведено сотні конкретних прикладів сумнівних і контроверсійних зображень та описано належні способи зображення святих. Завдяки цьому тексту з католицького мистецтва зникли деякі сюжети та іконографічні схеми, поширені в Середньовіччі, відбулося зближення зображень із біблійними описами, водночас недоречною стала тема оголеності й фізичної привабливості, хоча про неї й могло згадуватися у Біблії (Klejnowski-Różycki, 2020, p. 143–145).

Ще один трактат, що набув статусу засадничого документа й застосовував декрети Тридентського собору під час проєктування та облаштування католицьких храмів, — це написана міланським архієпископом Карло Борромео «Інструкція з будівництва та опорядження церковних споруд» (*Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*), уперше опублікована 1577 р. (Voelker, 2017). У тексті Інструкцій Борромео приділяє чимало уваги вітварям, визначаючи бажану кількість, розташування, особливості художнього рішення, навіть матеріали для виконання елементів вітваря. Однак найважливішим для нашої теми є його рекомендації щодо виконання і розміщення священних зображень у храмі.

Керуючись вимогами Тридентського собору про очищення релігійного мистецтва від помилок, Борромео наголошує на тому, що в церкві чи деінде не повинно бути жодного священного образу, що містить хибну догму, чи дає неосвіченим привід для небезпечної помилки, або що суперечить Святому Письму чи церковній традиції. Логічним продовженням цієї думки є запобігання ситуаціям, коли помилки можуть з'явитися, хоч і мимоволі. Тобто необхідно позбавитися будь-якої невизначеності або двозначності тлумачення сакральних зображень. Допомогти із цим могло тільки слово, підпис до зображення, який надасть вірянам, навіть тим, які мають мінімальні навички до читання, точну відповідь про зміст священного образу. Борромео акцентує цей важливий момент, посилаючись на авторитет Павліна Ноланського, і рекомендує писати імена святих під їхнім зображенням, якщо особа святого є хоч трохи незрозумілою (Voelker, 2017, p. 60).

Хоча директиви Борромео було написано для архієпархії Мілана, вони швидко стали відомі в католицькому світі, передусім в Іспанії, оскільки на момент їх публікації 1577 р. міланське герцогство перебувало під іспанським правлінням. Менш ніж через три роки їх уже застосовували в релігійному мистецтві та архітектурі в Мексиці (Voelker, 2017, p. 2). Для іспанського релігійного мистецтва рекомендації Борромео щодо підписів до зображень були особливо актуальними. Це пов'язано з тим, що серед вітварів католицьких країн найбільш грандіозні у XVI–XVII ст. створювали в Іспанії. Їх заповнювали величезна кількість поліхромної скульптури та живописні зображення. Водночас іконографічна програма іспанських вітварів (*retablo*) формувалася не з наперед визначеного кола обов'язкових зображень, подібно до іконографії іконостасів. Програма вітварів щоразу різнилася, оскільки визначалася зображенням у центральному ядрі (постать святого або сюжет) до якого добирався відповідний наративний контекст із персонажів і сцен, але існували різні критерії до їхнього вибору й розташування (González, 1964, pp. 9–15). Тож ідентифікація вірянами численних постатей святих і сюжетних композицій в іспанських вітварях, вочевидь, була проблематичною. Отже, як реакцію на постанови Тридентського собору та директиви Карло Борромео варто розглядати появу до кінця XVI ст. в структурі ретабло підписів до зображень.

Аналогічна ситуація спостерігалася в організації вітварів у Польщі. Цьому сприяли розгалужені культурні й релігійні зв'язки, які склалися між Іспанією та Польщею в XVI ст. — двома католицькими форпостами на крайніх точках Європи, розділеними протестантськими країнами (Presa González, 2017). Розгорнута в Речі Посполитій у той період діяльність ордену єзуїтів, паломництво та освіта польського духовенства в Іспанії — справили значний вплив на композицію польських вітварів у перших десятиліттях XVII ст. Вони збільшуються у висоту, ускладнюється їхня іконографія. У цих умовах інструкції Борромео щодо додавання підписів до зображень стають необхідністю. Важливо також, щоб підпис був помітним серед орнаментальних елементів вітваря, тому додають достатньо великі картуші, де імена святих написано великими літерами, які добре видно здалеку. Саме такий варіант виконання підписів застосовано в уже згаданих вище вітварях у Пельпліні та Кракові. Додамо, що тоді ж польські вітварі вже створювали, дотримуючись не лише інструкцій Борромео, а й Молануса. Зокрема, згідно з його рекомендаціями, у вітварі 1619 р. з кафедральної базилики в Пельпліні іконографію картини «Успіння Богоматері» репрезентовано як Її Вознесіння, а не у візантійському варіанті іконографії з Марією, що спочиває на ложі.

Повертаючись до появи практики переміщення ідентифікаційних підписів із тла ікони на раму іконостаса, варто припустити, що українські церковні діячі сприймають цю новачку в католицьких вітварях як корисну й для православної аудиторії. Іконографічна програма іконостаса, безперечно,

більше закріплена традицією в основних моментах, порівняно з вітварем, іконографія якого ситуативна й складається щоразу окремо. Водночас у іконостасі порядок розміщення ікон апостолів і празників може змінюватися, перелік пророків не постійний, можуть додаватися додаткові яруси ікон тощо — тобто текстові коментарі до зображень важливі в іконостасі не менш ніж у католицькому вітварі для запобігання хибним тлумаченням та розпізнаванням зображень. Тож православні богослови також обирають підхід, який апробує католицьке мистецтво — у такий спосіб надписувати ім'я святого, щоб його було добре видно знизу і зі значної відстані. Насамперед цю вимогу спрямовано на семантичне ядро іконостаса — деїсусний ярус, з якого, ймовірно, розпочалося формування вербальної складової архітектурно-декоративної рами українського іконостаса.

Висновки. Православні Речі Посполитої, перебуваючи в контакті з постриденським католицьким мистецтвом, запозичують практику впроваджувати текстуальний супровід до розміщених в іконостасі ікон. Започаткування програми текстових доповнень на раму іконостаса в першій третині XVII ст. у подальшому зумовило формування своєрідної вербальної рами, що існувала паралельно до архітектурної рами, репертуар орнаментів якої добирався як візуальна проповідь: тобто з додаванням вербальної складової іконостас транслює два рівні проповіді — вербальну і візуальну. Такий крок засвідчив загальну орієнтацію українських церковних діячів у XVII ст. на розвиток проповіді та водночас підносив значення іконостаса як інструмента дидактики.

Примітки:

¹ На рамі іконостаса могли писати й інші тексти: відомості про обставини й час його створення, імена виконавців, ктиторські та вкладні записи. Такі текстові вставки були значно менше поширеними, а принцип їх розташування був інший. Їх не вписували над головою святого або над сюжетною композицією — звичним місцем для них слугували нижня частина ікони чи площини іконостасної рами під іконою. Водночас проєктування спеціально обрамлених ділянок на рамі іконостаса для авторських чи вкладних записів трапляється нечасто.

² Тексти ктиторських вкладних записів і авторські підписи на конструкції та іконах іконостасів XVII–XVIII ст. у цій статті не є предметом розгляду як явища іншого порядку, що заслуговують на окреме дослідження.

На арці над Орантою вміщено такий текст: «Бог серед нього, він не похитнеться, Бог допоможе йому, коли ранок настане».

³ Текст по периметру композиції такий: «З якою величчю ангел щойно з'явився жонам! Здалеку сяють знаки його природженої гідності та нематеріальної чистоти. Своєю красою він являє славу Воскресіння, виголошуючи: "Господь воскрес!"». Водночас

кілька євангельських цитат розміщено в просторі зображення <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010114370>

⁴ Ми утримуємося від цитування вміщених там текстових вставок, оскільки ікони люблінського іконостаса належать до періоду XIV–XIX ст. (Міляєва), зокрема неоднорідним у цьому сенсі є намісний ярус і містить зображення пізніші за раму іконостаса. Водночас усі написи є стилістично єдиними у своєму виконанні, що, вірогідно, стало результатом оновлень XIX ст. Тож неможливо стверджувати, що зміст текстових вставок над іконами, після цього залишився первинним. Однак це не заперечує загального принципу, за яким такі написи добиралися, про що свідчить уся подальша картина добору таких текстів в українських іконостасах XVII–XVIII ст.

Ікони апостолів створено на початку 1630-х років, одночасно з іконостасом (Міляєва, с. 22).

⁵ Наведемо кілька прикладів текстів з намісного ярусу. Над іконою Св. Трійці: «Святых трох персонах Авраам Его видех, а Единому низкий поклон отдал». Над іконою Богоматері: «Богородице-маті купно і Дсва показася (далі частина напису пошкоджена).... заступница даровася». Над царськими вратами: «Сии врата Господня, праведнии внидут в ня» — цитата з Псалма 117 (вірш 20). Над іконою Христа: «Спас миру иже всех к себе призывает и отягченных грехами упокоивает» — парафраз Мт. 11,28 («Прийдіть до мене, всі втомлені й обтяжені, і я облегу вас»).

⁶ Окрім того, на північній пределлі цього іконостаса, під намісною іконою Старозавітної Трійці, міститься ктиторийський напис про його спорудження.

⁷ Коли Стефан Таранушенко 1916 р. оглядав іконостас Успенського собору Єлецького монастиря, медальйони під намісними іконами були порожніми, він вважав, що там могли бути зображення (ІР НБУВ, Ф. 278, с. 296).

⁸ Cánones et decreta, p. 175: «Quodsi aliquando historias et narration es sacra escripturae, quum id indocta plebe expediet, exprimi et figurari contigerit, doceatur populus, non propterea divinitatem figurari, quasi corporeis oculis conspici vel coloribus aut figuris exprimi possit. Omnis porro superstitio in sanctorum invocation, reliquiarum veneration, et imaginum sacro usu tollatur, omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur ... Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum aut praepostere et tumultuarie accommodatum, nihil profanum nihilque inhonestum appareat, quum domum Dei deceat sanctitudo».

Література:

- Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. (1917). Ф. 278, № 105. С. Таранушенко. Иконография украинских иконостасов. Медальное сочинение (399 арк. + 20 табл. + 80 фото).
- Косів, Р. (2019). Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.
- Міляєва, Л. С. (2001). Іконостас Спасо-Преображенської церкви м. Любліна (Польща). *Мистецтвознавство України*, 2, 13–24.
- Оляніна, С. (2011). Іконостас Вознесенської церкви у містечку Березна: Втрачена пам'ятка мистецтва доби Бароко. У *Українська художня культура: пам'яткоохоронні проблеми* (с. 40–103). Інститут культурології НАМ України.
- Оляніна, С. (2019). Український іконостас: Символічна структура та іконологія. АртЕк.
- Рижова, О. (2020). Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII–XVIII століть. Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет».
- Сидор, О. (2019). Іконостас. У *Церковне мистецтво України* (Т. 3, *Декоративне мистецтво*, с. 11–138). Фоліо.
- Степовик, Д. В. (1982). Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. Наукова думка.
- Brubaker, L. (2009). Image, meta-text and text in Byzantium. In S. Sato (Ed.), *Herméneutique du texte d'histoire: Orientation, interprétation et questions nouvelles* (pp. 93–100). Nagoya University.
- Canones et decreta sacrosancti oecumenici et generalis Concilii Tridentini: Sub Paulo III, Iulio III et Pio III pontificibus max. et bulla confirmationis S. D. N. et alia declaratoria. Index dogmatum et reformationis [Canons and decrees of the Sacred, Ecumenical, and General Council of Trent: Under Popes Paul III, Julius III, and Pius IV, with the bull of confirmation and other declarations. Index of dogmas and reform]. (1564). [s. n.]. (in Latin)
- González, M. J. J. (1964). Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento [Typology and iconography of the Spanish Renaissance altarpiece]. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 30, 5–66. (in Spanish)
- James, L. (Ed.). (2007). *Art and text in Byzantine culture*. Cambridge University Press.

- Klejnowski-Różycki, D. (2020). Joannesa Molanusa recepcja trydenckiego dekretu o obrazach. *Studia Oecumenica* [The reception of Joannes Molanus's interpretation of the Tridentine decree on images], 20, 123–146. **DOI:** <https://doi.org/10.25167/so.2135> (in Polish)
- Musée du Louvre. (n.d.). *Plaque du reliquaire de la Pierre du Sépulcre du Christ: Les Saintes Femmes au tombeau* [Plaque of the reliquary of the Stone of the Holy Sepulchre of Christ: The Holy Women at the Tomb]. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010114370> (in French)
- O'Malley, J. W. (2013a). Trent, sacred images, and Catholics' senses of the sensuous. In M. B. Hall & T. E. Cooper (Eds.), *The sensuous in the Counter-Reformation Church* (pp. 28–48). Cambridge University Press.
- O'Malley, J. W. (2013b). *Trent: What happened at the Council*. Belknap Press of Harvard University Press. **DOI:** <https://doi.org/10.1515/hzhz-2014-0269>
- Presa González, F. (2017). España y Polonia: Los primeros cruces de caminos en la historia y en la literatura [Spain and Poland: The first crossroads in history and literature]. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, (Número extraordinario 1)*, 251–259. **DOI:** https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712117 (in Spanish)
- Voelker, E. (2017). Charles Borromeo's *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577): Book I and Book II. A translation with commentary and analysis. <https://hal.science/hal-05343297v1>

References:

- Brubaker, L. (2009). Image, meta-text and text in Byzantium. In S. Sato (Ed.), *Herméneutique du texte d'histoire: Orientation, interprétation et questions nouvelles* (pp. 93–100). Nagoya University.
- Canones et decreta sacrosancti oecumenici et generalis Concilii Tridentini: Sub Paulo III, Iulio III et Pio III pontificibus max. et bulla confirmationis S. D. N. et alia declaratoria. Index dogmatum et reformationis* [Canons and decrees of the Sacred, Ecumenical, and General Council of Trent: Under Popes Paul III, Julius III, and Pius IV, with the bull of confirmation and other declarations. Index of dogmas and reform]. (1564). [s. n.]. (in Latin)
- González, M. J. J. (1964). Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento [Typology and iconography of the Spanish Renaissance altarpiece]. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 30, 5–66. (in Spanish)
- Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho. (1917). *F. 278, No. 105. S. Taranushenko. Ikonografiia ukrainskikh ikonostasov. Medalnoe sochinenie* [S. Taranushenko. *Iconography of Ukrainian iconostases. Prize essay*]. Manuscript. (in Russian)
- James, L. (Ed.). (2007). *Art and text in Byzantine culture*. Cambridge University Press.
- Klejnowski-Różycki, D. (2020). Joannesa Molanusa recepcja trydenckiego dekretu o obrazach [The reception of Joannes Molanus's interpretation of the Tridentine decree on images]. *Studia Oecumenica*, 20, 123–146. **DOI:** <https://doi.org/10.25167/so.2135>
- Kosiv, R. (2019). *Rybotytskyi osередok tserkovnoho mystetstva 1670–1760-kh rokiv* [The Rybotychi center of church art in the 1670s–1760s]. Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv. (in Ukrainian)
- Miliaieva, L. S. (2001). Ikonostas Spaso-Preobrazhenskoi tserkvy m. Lublina (Polshcha) [The iconostasis of the Transfiguration Church in Lublin (Poland)]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy [Art Studies of Ukraine]*, 2, 13–24. (in Russian)
- Musée du Louvre. (n.d.). *Plaque du reliquaire de la Pierre du Sépulcre du Christ: Les Saintes Femmes au tombeau* [Plaque of the reliquary of the Stone of the Holy Sepulchre of Christ: The Holy Women at the Tomb]. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010114370> (in French)
- O'Malley, J. W. (2013a). Trent, sacred images, and Catholics' senses of the sensuous. In M. B. Hall & T. E. Cooper (Eds.), *The sensuous in the Counter-Reformation Church* (pp. 28–48). Cambridge University Press.
- O'Malley, J. W. (2013b). *Trent: What happened at the Council*. Belknap Press of Harvard University Press. **DOI:** <https://doi.org/10.1515/hzhz-2014-0269>
- Olianina, S. (2011). Ikonostas Voznesenskoi tserkvy u mistechku Berezna: Vtrachena pamiatka mystetstva doby Baroko [The iconostasis of the Ascension Church in Berezna: A lost monument of Baroque art]. In *Ukrainska khudozhnia*

- kultura: Pamiatkookhoronni problemy [Ukrainian Artistic Culture: Heritage Preservation Issues]* (pp. 40–103). Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. (in Ukrainian)
- Oliana, S. (2019). *Ukrainskyi ikonostas: Symvolichna struktura ta ikonolohiia* [The Ukrainian iconostasis: Symbolic structure and iconology]. *ArtEk*. (in Ukrainian)
- Presa González, F. (2017). España y Polonia: Los primeros cruces de caminos en la historia y en la literatura [Spain and Poland: The first crossroads in history and literature]. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (Número extraordinario 1), 251–259. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712117 (in Spanish)
- Ryzhova, O. (2020). *Ikonopys u khudozhnii kulturi Kyieva kintsia XVII–XVIII stolit* [Icon painting in the artistic culture of Kyiv in the late seventeenth and eighteenth centuries]. Kyiv University Publishing and Printing Center. (in Ukrainian)
- Stepovyk, D. V. (1982). *Ukrainska hrafika XVI–XVIII stolit. Evoliutsiia obraznoi systemy* [Ukrainian graphic art of the sixteenth–eighteenth centuries: Evolution of the figurative system]. Naukova Dumka. (in Ukrainian)
- Sydor, O. (2019). Ikonostas [The iconostasis]. In *Tserkovne mystetstvo Ukrainy [Church Art of Ukraine]* (Vol. 3, *Dekoratyvne mystetstvo [Decorative Art]*), pp. 11–138. Folio. (in Ukrainian)
- Voelker, E. (2017). *Charles Borromeo's Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, 1577: Book I and Book II. A translation with commentary and analysis*. <https://hal.science/hal-05343297v1>

Svitlana Oliana

The verbal component in the semantics of the Ukrainian iconostasis: the formation of a tradition

Abstract. From the 1630s onwards, inscriptions began to appear on the architectural frame of the Ukrainian iconostasis, serving as textual commentaries to the images it contained. Initially, only the names of saints were transferred onto the frame; subsequently, scene titles and theological annotations were also introduced. By the second half of the seventeenth and throughout the eighteenth centuries, such textual insertions had become an integral component of the iconostasis's semantic program. This article explores the ideological foundations of this innovation and the reasons for the introduction of accompanying texts on the architectural frame of the Ukrainian iconostasis during the first third of the seventeenth century. It argues that this practice arose as a response to the reforms in Catholic art that followed the decrees of the Council of Trent. One of the models for incorporating inscriptions onto the Ukrainian iconostasis frame can be traced to the altars of Catholic churches in Poland, which began to feature textual insertions of identification and theological content in the early seventeenth century. The Orthodox communities of the Polish–Lithuanian Commonwealth, existing within this shared cultural context and oriented towards the enhancement of preaching and education along Jesuit lines, adopted the inclusion of verbal commentaries on the iconostasis frame. This innovation extended the communicative potential of the iconostasis as a tool of visual preaching by adding a verbal dimension to its symbolic and didactic message.

Keywords: iconostasis, engraving, textual insertions, Council of Trent, Catholic art, homily.

УДК 7.01:72.01

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-4395-6390>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.139-152>

НАПРЯМИ ОБРАЗОТВОРЕННЯ З ДИЗАЙНУ САМОБУТНЬОГО ПРОСТОРУ ЗА ОБРАНИМИ СВІТОВИМИ Й УКРАЇНСЬКИМИ ШЕДЕВРАМИ

Царенко**Сергій Олександрович**

кандидат архітектури, доцент,
завідувач кафедри візуальних
мистецтв і дизайну середовища,
Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв,
м. Київ
tsarrost@gmail.com

Serhii Tsarenko

Ph.D. (Architecture), associate
professor, Head of the Department
of Visual Arts and Environment
Design, National Academy
of Culture and Arts Management,
Kyiv
tsarrost@gmail.com

Анотація. У статті на основі авторських методологічних розробок з успадкування культури й аналізу середовищного образотворення за допомогою вивчення та/або інтерпретації обраних шедеврів із застосуванням авторського методу цілісної ліпоти й методики рисункової композиції з лінійним мірилом, міждисциплінарного синтезу знань із опорою на діалектику (Г. Гегель) та загальну теорію систем (Л. фон Берталанфі) вперше за українською термінологією з творення цілісного ієрархічного середовища для вираження самобутніх сенсів за вітчизняною гуманістичною традицією визначено основні напрями середовищного образотворення та відповідну змістовну спрямованість методів і методик дизайнерської композиції, що має фундаментальне методологічне значення для авторського дизайну самобутнього простору. Незалежно від фахової спрямованості завдань і спеціалізацій задіяних авторів, для цілісної ліпоти просторових форм відповідного призначення, що пропонується називати зодчеським дизайном предметно-просторового середовища, образотворення являє чотири методологічні напрями композиційних розробок за переважними першоджерелами образності: функціональне образотворення, або образотворення призначень; символістичне образотворення, або образотворення покликань; синтетичне символістично-функціональне образотворення; синтетичне концептуальне функціонально-символістичне образотворення. Згідно з наведеними напрямими середовищного образотворення й за самобутньою духовною змістовністю доцільно обирати пріоритетні принципи дизайну й розробляти відповідні авторські методи та прикладні методики композиції.

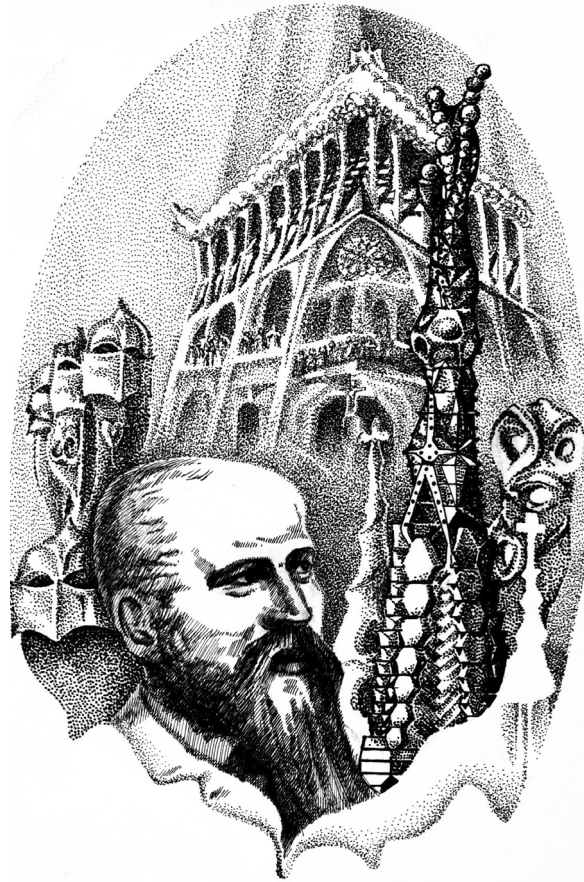
Ключові слова: предметно-просторове середовище, зодчеський дизайн, композиція, ліпота, метод, методика, середовищне образотворення, термінологія, філософія ієрархії творення середовища, шедеври.

Постановка проблеми. Зростаюча нині техногенність розвитку предметно-просторового середовища — від інтер'єру до споруди й міста — аж до покладання творчих завдань на «штучний інтелект» входить у глибоке протиріччя з маніфеста-

ціями національних ідентичностей і пошуками індивідуальності, авторської «крафтовості» простору, що потребує самотності на всіх ієрархічних щаблях. На тлі всеосяжності цифрових технологій проектування і паралельного розвитку в Україні освітянських напрямів з дизайну архітектурного середовища в архітектурі та містобудуванні й дизайну середовища в галузі культури ставлення до творчості з предметно-просторового середовища як до колишнього «художнього конструювання» або як до сучасного interior and industrial design відображає лише одну з вітчизняних професійних традицій ХХ ст. Вона нині все частіше, з універсалізацією технологій і зростанням попиту, замість розроблення напрямів технічної естетики чи з розширенням останніх поступається розвиткові змістовної цілісності простору. Це обумовлюється поглибленням боротьби смислів та загостренням позиціонувань із ідентичності й особистісного самовираження. Як результат, сьогодні постає необхідність пошуку методології побудови самотнього простору та певної універсальності методу його формотворчої організації.

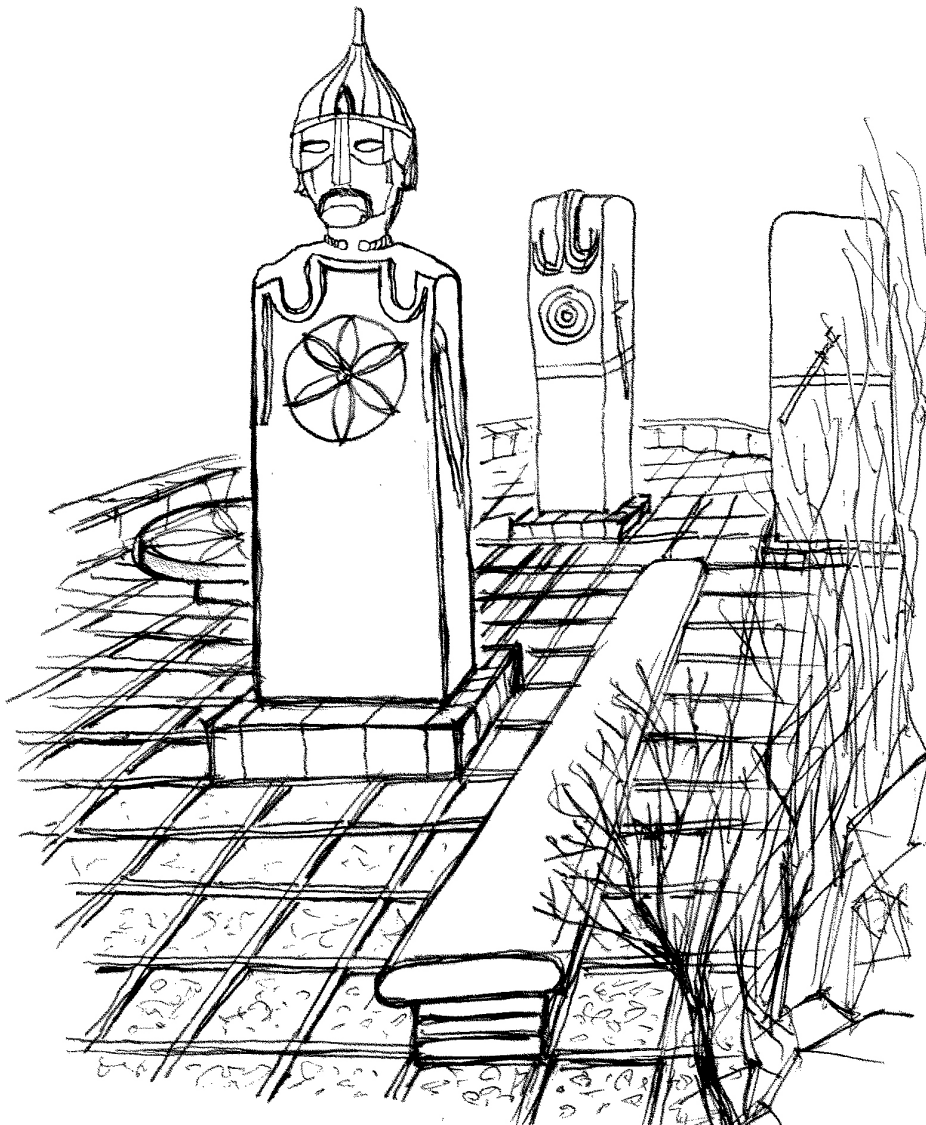
Мета статті — визначити основні методологічні напрями середовищного образотворення та змістовну спрямованість оригінальних методів і методик дизайнерської композиції самотнього простору за світовими й українськими шедеврами, обраними у якості прикладів спадкоємної сакральної й особистісної творчості з духовної естетики предметно-просторового середовища і вивченими та/або інтерпретованими за авторською методикою рисункової композиції.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Рівень науково-практичної розробленості цього методологічного пошуку, а радше, змістовність близьких за спрямованістю досліджень і публікацій у вітчизняному дискурсі останніх десятиліть є тривалою й незавершеною розв'язанням проблематикою, термінологічною, компетентнісною (не так з розподілу відповідальності між фахами, як з їхньої інтеграції) та власне методологічною, що торкається питань естетики й загалом філософії, мистецької візуально-просторової композиції, а також широкого парадигматичного спектру ставлень мистецтвознавців до мистецтва взагалі й до архітектури й дизайну зокрема. За європейською традицією, вітчизняним школам архітектурної і дизайнерської науки та освіти не доводиться сумніватися в спільній належності



*Іл. 1. Образотворення Антоніо Гауді
для середовища міста Барселони:
портрет зодчого та фрагменти шедеврів Каса Байльо,
Каса Міла, Саграда Фамілія.
Креслярський папір, туш, рапідограф, 1992 р.
Вперше опубліковано в журналі «Архітектура України»
(Царенко, 1993).*

живопису, скульптури та архітектури до красних мистецтв з легкої руки Шарля Батте (1713–1780). І маємо дистанцію лише в півтора десятиліття від усвідомлення вітчизняними науковцями на початку нинішнього століття, на тлі глобалізаційних явищ і трендів, інтегрованості в сучасному дизайні мистецько-технічної творчої діяльності з її національною та регіональною диференціацією (Даниленко, 2003, с. 9–13) до спроб послідовного формулювання певних принципів художньої організації предметно-просторового середовища (Перець, 2017). З іншого боку, правдива аналітична впевненість у «засміченні» архітектури мистецтвом (Пучков, 2025, с. 13), в онтологічному «поняттєвому розрізненні мистецтва і дизайну» (Пучков, 2018) — також вітчизняна наукова традиція. Проте саме в



Іл. 2. Центр «форуму» рутенів з образотворення «воїнів Сонця — роду Матері міст і Богів»: героїчне святилище «Турьє» бл. VI–IV ст. до н. е. землі Ruthena Civitas, нині кантон Сен-Жан та Сен-Поль департаменту Аверон, Франція. Гіпотетична реконструкція за археологічними матеріалами (Gruat et al., 2019) та аналогами України. Папір, лінер, редагування (Царенко, 2025). Публікується вперше.

річищі традиції аналітичного «розрізнення» нині діалектично віднайдені історичні етапи розвитку та морфологічні складові українського архітектурного стилю з першоджерел «художнього» зодчества — народного і фахового (Пучков, 2025, с. 21).

Водночас дослідження актуальних викликів для архітектурно-дизайнерської творчості (Шебек, 2018) і сучасних трендів з проектування предметно-просторового середовища (Shmelova-Nesterenko, & Liu, 2025) за умов універсальної цифровізації, інформативності, інтерактивності, екологічної та енергетичної ефективності простору життєдіяль-

ності (Бондар, 2022) засвідчують настільки драматичну розмитість і пріоритетів образотворення в предметно-просторовому (архітектурному) середовищі, і фахових компетенцій з його побудови, що спонукають звернутися до кращих зарубіжних і вітчизняних здобутків з філософії мистецької творчості та теорії мистецтва. Безперечно, такі дослідницькі звернення маємо в українських та інших наукових і науково-популярних публікаціях, які наводять важливу для обраного нами напрямку аксіоматику.

Маємо, по-перше, принципово важливі кон-



Іл. 3. Фрагмент рельєфу віятря Бога Сонця (Малакбела), II ст.,
з сирійського міста Дюра-Европос (Лувр, експонат РАТ 0248).
Калька, прорис пером, редагування з фотофіксації 70-х рр. XX ст. (Царенко, 2025).

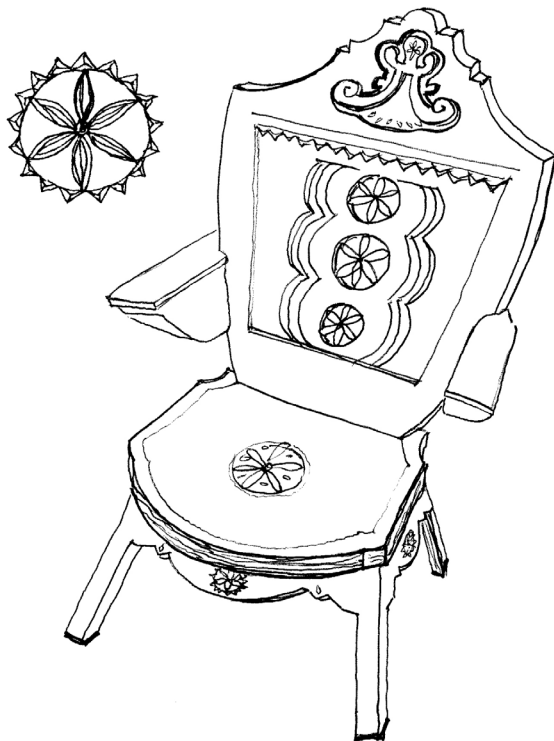
цепти Гауді й Шміта. Знаний нині творець, мабуть, найбільш самобутніх образів для середовища рідної Барселони — каталонець Антоніо Гауді залишив лаконічні й місткі визначення з особистісної творчості. Геніальне образотворення майстра разом із тими небагатьма, що дійшли до нас, його висловлюваннями (Fahr-Becker, 2010, р. 210), так само геніальними — явище конкретне й одночасно метафоричне (іл. 1):

«Лише від розщеплення душі, — говорив Гауді, — можуть народжуватися ті великі плоди, ароматом і смаком яких житимуться цілі покоління» (Zerbst, 2002, р. 164).

Із цією думкою зодчого «римується» аналіз мистецтва сучасником Гауді — нашим співвітчизником професором Федором Шмітом. Центральний

концепт Шміта — його аксіома: діяльність мистецтва є, насамперед, у тому, що «мистецтво виявляє образи, що сформувалися в душі художника», який «має непереборне прагнення висловитися, відкрити свою душу» (Шміт, 2023, с. 83).

По-друге, теоретична спадщина вітчизняного архітектурознавства «функціонального» XX ст. засвідчує: душевні «висловлювання» архітекторів і дизайнерів відрізняються від творчої діяльності у «рамках» власне зображальних красних мистецтв тим, що, створюючи для культурної людини її «систему виразних оболонок» в ієрархії від одягу, кімнати, дому до міста й аж до «уявлення про світобудову загалом» (за Олександром Габричевським), зодчі середовища мають також забезпечити «висловлювання» його суб'єктивних і об'єктивних носіїв — замовників, мешканців, усього комплексу функціонально-технічних та інших факторів.



Іл. 4. Образотворення Центральної України:
руський громовик — знак Перуна
з прикрас майстрів Полтавщини, поч. XX ст.
(Чепелик, 2000, с. 326–334); ескіз крісла — інтерпретація
виробів для будівлі Полтавського губернського земства
та її декору, перспективний малюнок (Царенко, 2025).
Ескіз публікується вперше.

Саме тому науковим редактором підсумкового архітектурного словника минулого століття (світлої пам'яті) Абрамом Мардером для творення предметно-просторового середовища визначено дизайн як

«поширення принципів архітектури на увесь предметний світ в умовах промислового виробництва» (Мардер, 1995).

Зауважимо: проблема аналітичного «розкладання» зодчества (архітектури) взагалі, як і зокрема проєктування архітектурного середовища, на різні напрями (і різні мистецькі професії) завжди наочно проявлялася переліками так званих «методичних підходів» до проєктування, окреме впровадження яких було й залишається штучним, неприродним.

Є характерним, що на початку другого десятиріччя нинішнього «інформаційного» століття у

великій програмній статті наукової збірки Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ, що являє своєрідне наукове передбачення професора Віктора Тімохіна, він наголосив на досягненнях розвитку освітнього напрямку дизайну архітектурного середовища саме у зв'язку з

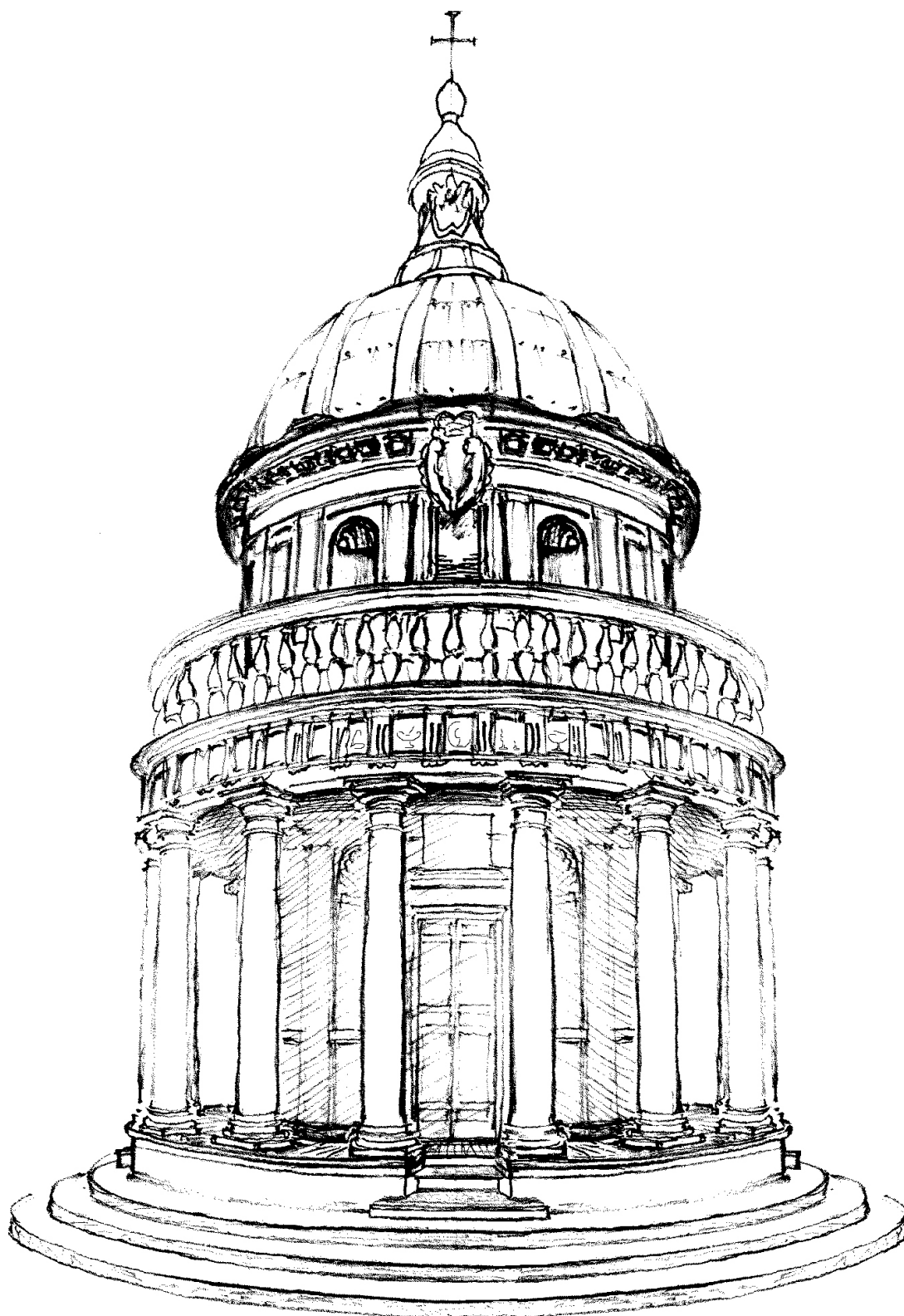
«узгодженням пріоритетів типологічного і методологічного, концептуального і контекстуального, системного і середовищного підходів» (Тімохін, 2012).

Задеклароване цією важливою публікацією майбутнє «народження нової архітектурно-дизайнерської парадигми середовищного проєктування і освіти» було адресоване праці наступних десятиліть, виклики яких спонукають нас до нового синтезу саме сьогодні. Адже підкреслена Віктором Олександровичем

«фактична взаємовиключність» дизайну і середовища як понять «ключових» для «сучасного проєктного світогляду» стосується формування окремої архітектурної освіти. Тому професор Тімохін справедливо припустив, що «витоки кумуляції плідних середовищних концепцій також лежать у площині звернення до змісту первинних архетипових уявлень про рго середовище, які, дрейфуючи теренами культурології й соціології, екології й економіки і набуваючи метафоричної форми в процесах аналізування, все ж не втрачали образної чистоти, прозорості й самотності» (Тімохін, 2012).

Отже, присвячуємо внесок заповіданому архетиповому методологізмові для середовища життєдіяльності в його зодчеських вимірах і тій предметно-просторовій цілісності, котру формує дизайнерська композиція як середовищне образотворення згідно з філософією ієрархії творення середовища (Царенко, 2022).

Виклад основного матеріалу. Виходячи з наведеного вище дороговказу Абрама Мардера, варто звернути увагу на певний парадокс професійного розподілу творення середовища між мистецькими (зокрема й «інженерно-мистецькими» — з технічної естетики) спеціальностями в річищі застосування принципів архітектурної композиції, а саме: з одного боку, архітектура постає свого роду най-

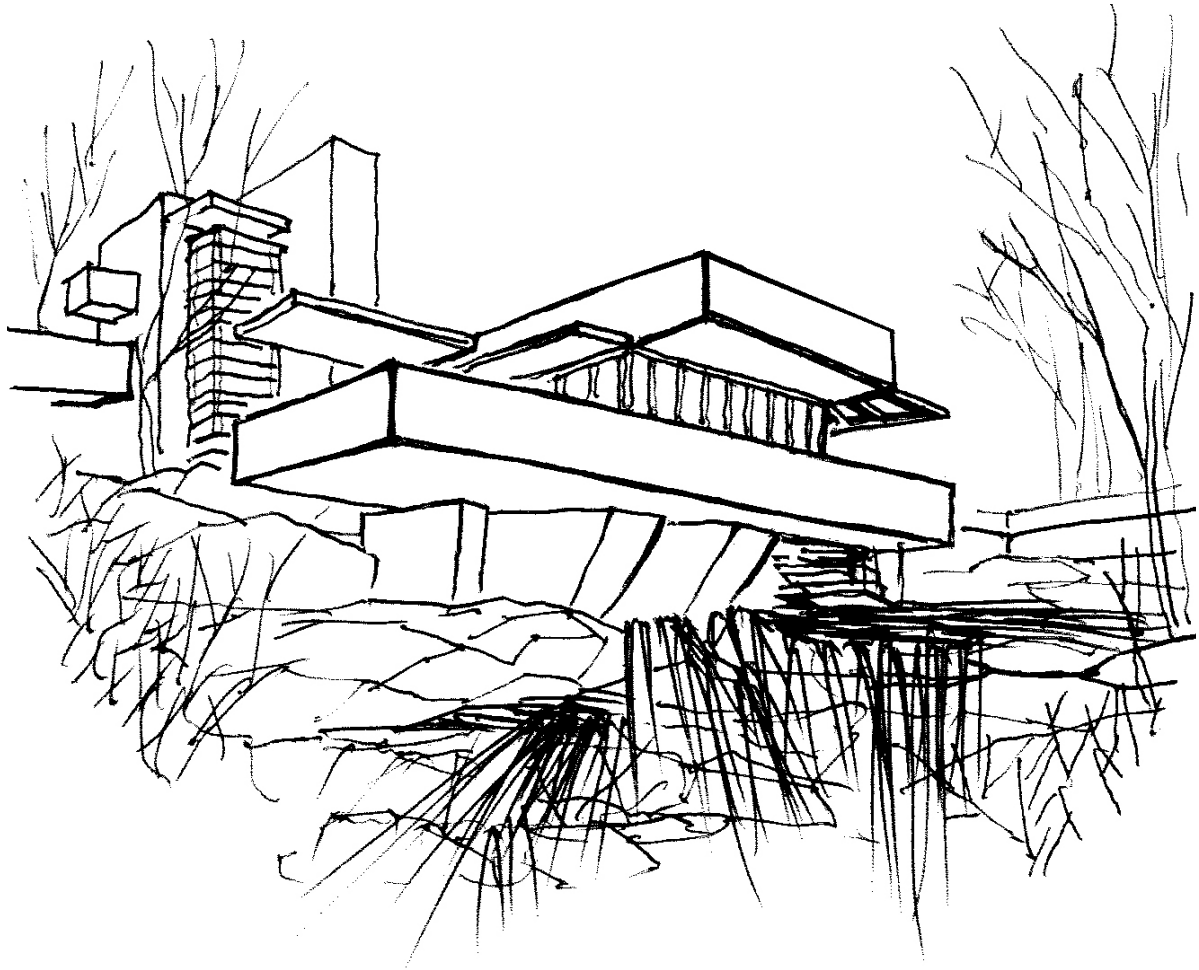


Іл. 5. Зодчий Донато Браманте. Храм «Темп'єтто» у дворі монастиря Сан П'єтро ін Монторіо, Рим, 1502 р.

Фронтальна перспектива (споруди оточення умовно не показані).

Креслярський папір, олівець, редагування, С. Царенко, 2025 р. за матеріалами фотофіксації к. XX — поч. XXI ст.

(Bussagli, 2003, p. 293). Малюнок фронтальної перспективи публікується вперше.



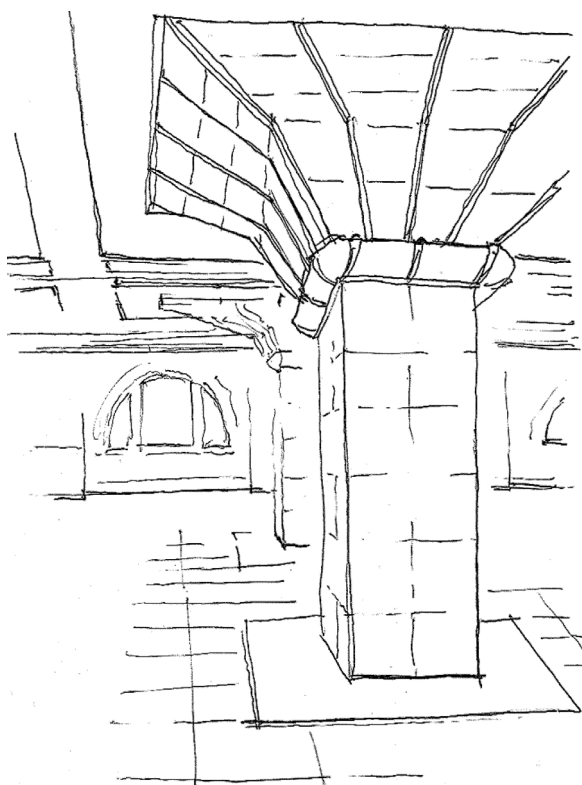
Іл. 6. Зодчий Френк Ллойд Райт. «Вілла над водоспадом» (Fallingwater), Бер-Ран, Конелсвіл, штат Пенсільванія, США, 1935–1939 рр. Графіка: папір, лінер, сканування, редагування (Царенко, 2025) з аналізу образотворення зодчого для американської житлової будови, органічної місцю, за сучасною фотофіксацією (Bussagli, 2003, p. 343). Малюнок публікується вперше.

важливішим із красних мистецтв, а з іншого, власне архітектурна діяльність сьогодні не завжди торкається предметного наповнення, оформлення й обладнання зодчеського простору. Тому зодчество — у широкому розумінні — сфера діяльності поліфахова, «концерт» спеціальностей і спеціалізацій. Власне, заради злагодженості цього «концерту» необхідне розуміння методологічної єдності мистецького цілепокладання для творення простору життєдіяльності. На перший погляд, ця в ідеалі затребувана єдність у реальному житті ніби відсутня. Адже завжди відбувається конкуренція і спеціальностей, і професіоналів у межах одного фаху, і суперництво апологетів різних стилевих засобів та «підходів». Однак, маючи перед очима приклади шедеврів зодчеської композиції — витворів мо-

нументальних і тривких з архітектури та дизайну, що відрізняються єдністю авторського вирішення усіх ієрархічних щаблів предметно-просторового середовища й свідомою спрямованістю образної виразності, переконуємося у діалектичному розвитку мистецтва.

Духовну самотність візуального простору забезпечують оригінальні образи, що покликані вічними життєдайними смислами з душі творця. Тому для аналізу досягнутої завдяки цим смислам цілісної ліпоти обираємо шедеври з упізнаваними спадкоємними елементами композиції, насамперед, із тими, що питома руські, тобто з української спадщини, а також (і в тому числі) ті витвори, у яких втілено особистісні авторські концепти.

Властива монументальним шедеврам да-



Іл. 7. Образотворення задчого Олександра Вербицького для міста Києва: архітектура колонад інтер'єру зали очікування Київського залізничного вокзалу, 1928–1932 рр. Малюнок з натури (папір, лінер, С. Царенко, 2025 р.), публікується вперше.

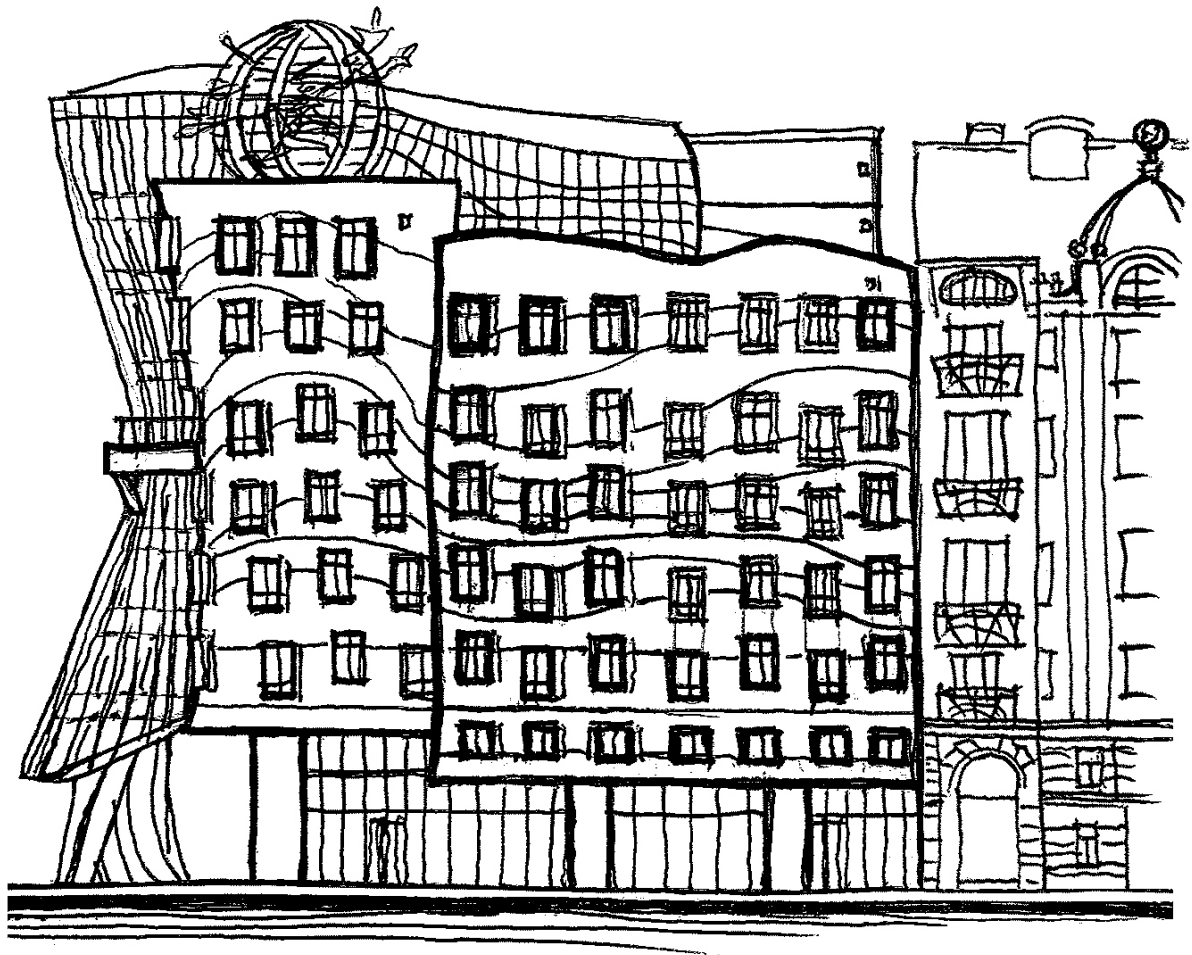
лекого минулого символістичність, як відомо, спиралася на певну ідейну тематику й сакральну сюжетність, як-от: на прикладі рутенських антропоморфних стел із солярною та геральдичною символікою на своєрідному форумі (іл. 2), названому французькими археологами «героїчним святилищем» (Gruat et al., 2019).

Зруйноване близько IV ст. до н.е., «Турье» було явним прототипом пізніших давньослов'янських святилищ і несло саме ті, самобутньо трактовані русинами («рутенами») латинсько-гальського сусідського мовного середовища, «русами» — праслов'янського) символістичні форми й ідеологеми, що дивовижним чином зберігалися упродовж століть і цілих тисячоліть від римської Сирії (іл. 3) до нашого лісостепоного Руського Поля та його українських спадкоємців (іл. 4), а саме: застосування солярного шестипроменевого знаку-громовика поряд із «материнською» геральдикой внаслідок усвідомлення важливості для життя Милостивого Сонця — як за сивої давнини, так і від часів Пра-

вої Віри Руської — Сонця Христової Любові та християнського милосердя. Це усвідомлення було в самій крові однойменного народу RUTH (МИЛОСЕРДЯ староанглійською — у стародавньому германо-слов'янському сусідському мовно-культурному середовищі), еліта якого, судячи з геральдичних пагонів у формі пози породіллі, вела свій рід від «Матері міст і Богів» та позиціонувалася як захисниця свого народу — його життя й релігійних почуттів.

Виконана тут ескізна інтерпретація форм питомих руських громовика, геральдичних пагонів та «рожаниці», як і форм народних меблів — основних носіїв цієї традиції, наслідують інтерпретацію цих самих та інших споріднених форм авторами змістовного декору знаменитої будівлі Полтавського губернського земства 1903–1908 рр. (зодчий — архітектор і художник В. Кричевський, художники С. Васильківський, М. Самокиш) — шедевр, що навіть неявно, без додаткових ілюстрацій присутній у цьому матеріалі. Насичена інформативна наочність форм цієї будівлі, декоративно трактованих у річищі руської народної традиції, що стала українською спадщиною, — така наочність являє той життєво важливий для національної ідентичності напрям образотворення, що сьогодні суттєво підважений розвитком функціональної техногенності середовища.

Балансування образності як священного покликання, адресованого Вічності, між функціональним призначенням предмету (не лише культового) і його формотворчим втіленням з розвитком цивілізації, особливо в архітектурі, все глибше хилилося в бік вираження функції формою. Переважно символістичне образотворення культових монументів давнини розвинулося через розширення типології і технічних можливостей суспільства, до функціональної образності об'єктів середовища, у тому числі й насамперед храмів, особливо — за часів архітектонічної прозорості зодчества Ренесансу як послідовника грецько-римської Античності. Характерний приклад — композиція знаменитої «Темп'єтто» Донато Браманте (іл. 5), надзвичайно ефектна завдяки перспективному сприйманню кіл круглих сходів, антаблементу колонади, балюстради, верхнього карнизу, хоча відомо, що задуманий зодчим ансамбль круглої площі не був реалізований. Але споруда пропорційно вишуканої ротонди — ніби «сонячного» храму на місці страти



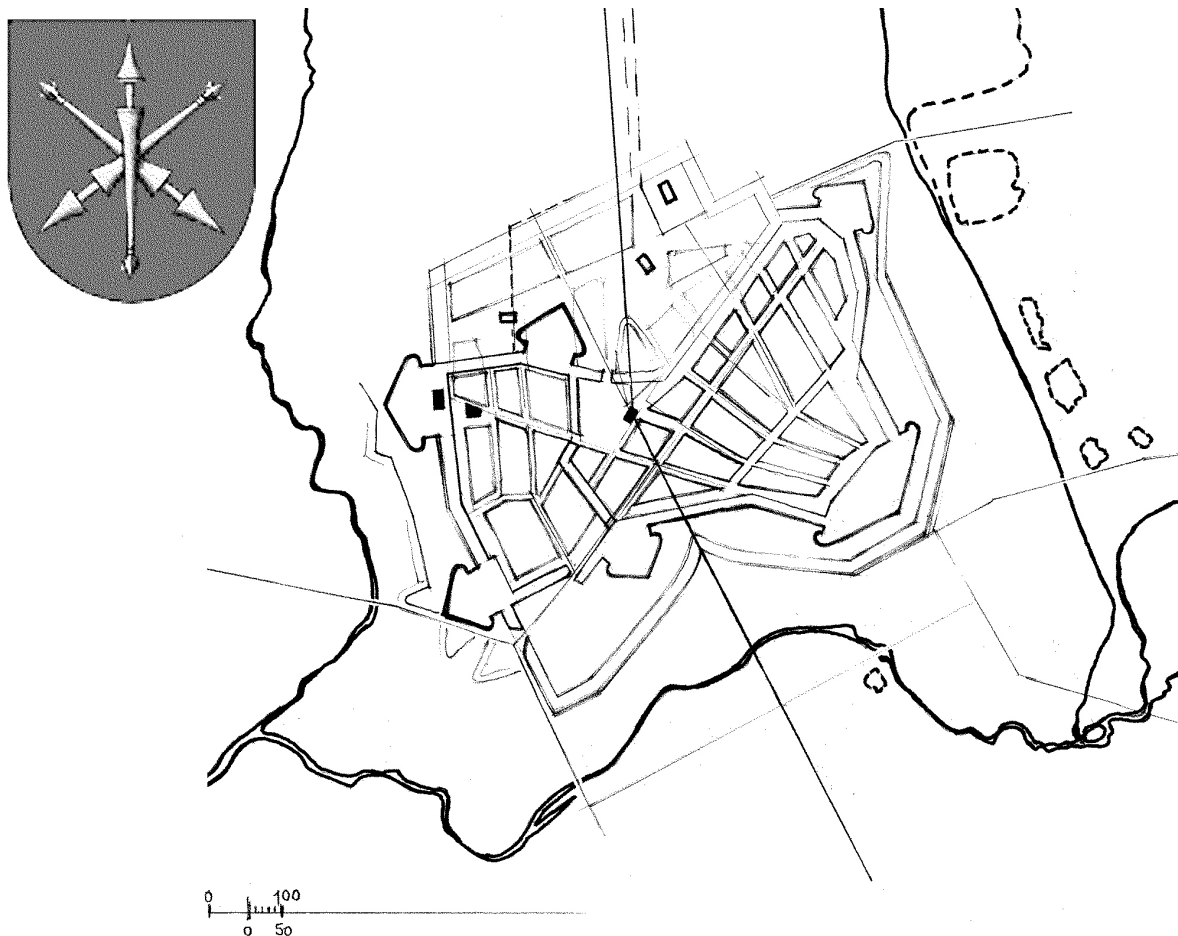
Іл. 8. Зодчі Владо Мілуніч, Френк Оуен Гері спільно з Євою Їржичною та Реджисом Дхо. National Nederlanden Real Estate v.o.s. — «Танцюючий будинок», Прага, 1994–1996 рр. Західний фасад. Папір, лінер, редагування, С. Царенко, 2026 р., за фотофіксацією та публікацією А+С (Нікімін, 2004).

Св. Петра стала також і глибоко символістичною завдяки цьому центральносиметричному об'ємові й образотворчим деталям, із барельєфами метоп включно. Браманте виступив тут як геніальний концептуаліст свого часу, передбачивши експерименти постмодернізму.

Також архітектонічною виразністю відрізняються кращі здобутки архітектури та дизайну індустріального ХХ століття — за того, що авторськими концептами відповідності духовні місця, як і втілення духу народного, споріднені зовсім різні, на перший погляд, витвори: органічно «наснажена» збереженим ландшафтом американська «Вілла над водоспадом» (іл. 6) і сповнена української національної, місцевої та функціонально-архітектонічної органічності будівля Київського залізничного вокзалу (іл. 7).

Загалом, на прикладах багатьох визнаних пам'яток спадщини життєдіяльного середовища (архітектури або радше зодчеського дизайну самотнього простору) спостерігається поєднання архітектонічної функціональної форми з символістичною змістовністю декору або власне форм. Зокрема, застосування стилізації чи так звана «еклектика» ХІХ ст. — вже певний символізм образу, ностальгійного, романтично трактованого, і саме тому навіть такі «цитатні» чи «алюзійні», або «ремінісцентні», витвори часто постають цілком привабливими.

Видатнішою й привабливішою є оригінальна самотність, як-от: віроповідне образотворення Антоніо Гауді чи Райтовий синтез форм та засобів американського фермерського житла із японськими прагматичним структуралізмом, природністю та ергономічністю (як-от в інтер'єрі Fallingwater) чи



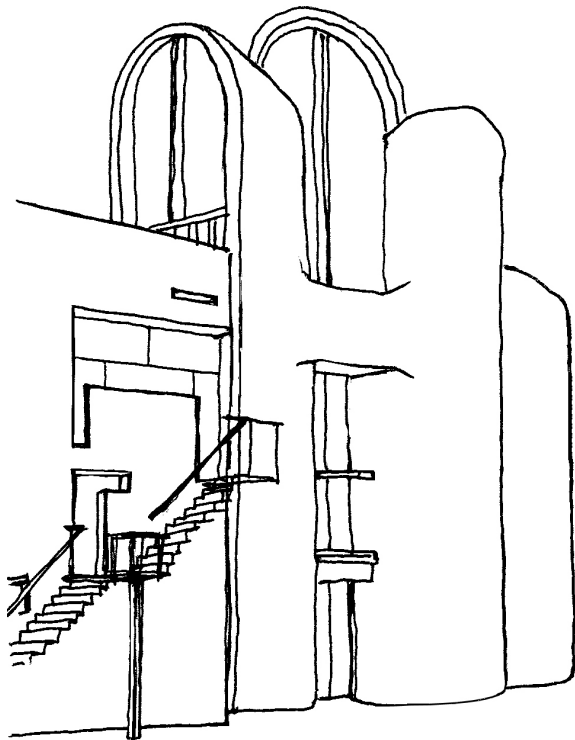
Іл. 9. Герб магнатів Замойських (знак «Єліта» на щиті) і реконструкція розпланування первинних укріплень Томашполя, нині Вінницької області, за історичною картографією, опірною геодезією та натурним обстеженням (з історико-архітектурного опорного плану, С. Царенко, 2016 р.). Реконструкція публікується вперше.

в того ж Ф. Л. Райта — самобутність синтетичного сплаву символістичного формотворення індіанців Америки із фермерськими «родзинками» чистих матеріалів у структурі функціональної будови, органічно вписаної в природний ландшафт.

Відтак найбільш привабливим для самобутності простору й найбільш мистецьки затребуваним є синтетичне символістично-функціональне образотворення, яким автор втілює душевно щирі світоглядну думку з уподобань і пріоритетів (своїх, замовника, громади) у морфо-функціональній структурі, доречній для такого завдання, для покликань і призначень такого місця і такої культури.

Парадоксом доречності постає, подекуди, епатжна контрастна композиція за умови, що контрастуюча структура майстерно ув'язана з архітекто-

нікою наявного оточення (іл. 8). Ефектні споруди «деконструктивістів», як-от: празького «Танцюючого будинку», можна віднести до образотворення функціонально-символістичного й концептуального характеру композиції, у якій першу позицію посідає все-таки функційна виразність трактованої авторами форми. Але для самобутного простору саме спадкоємного, у якому зосереджується і розвивається певна художня та/або віросповідна традиція, для функціональних об'єктів середовища потрібне образотворення символістичне, що додає ужитковому призначенню сенсів духовного покликання. Як не дивно, символістично-функціональне образотворення дається взнаки не лише на об'єктному та предметному, але також і на загальноміському (ландшафтно-розпланувальному) та навіть на вищих територіальних щаблях само-



Іл. 10. Зодчий Ле Корбюзьє. Храм Богородиці — Нотр-Дам-дю-О, або «каплиця Роншам», департамент Верхня Сона, Франція, 1950–1955 рр. Фрагмент композиції образу Св. Трійці або, ймовірно, «Триєдиної Матері Світу». Графіка: папір, лінер, редагування, С. Царенко, 2025 р., за опублікованою фотофіксацією (Wogenscky, 2006).

бутнього простору. Географи, проєктувальники з транспорту, з аналізу транскордонних зв'язків ставляться до своїх об'єктів естетично й мислять категоріями образності, яку можна назвати геодуховною.

Попри критичне ставлення інженерів-практиків містобудівної діяльності до «ідеальних міст» теорія містобудування не заперечує художньої образності (Фомін, 1997, с. 99–103), і приклади поєднання символістичності з доцільністю усувають сумніви щодо виправданості символістичного образотворення в містобудівному плануванні за конкретних, структурно відповідних образів ландшафтних умов, як-от: образотворення від італійських зодчих для плану фортеці містечка Томашполя, що тепер на Вінниччині, компонентами «навколо» конфігурації основної фігури гербу магнатів Замойських (іл. 9).

У парадигмі ієрархічного середовищного образотворення з утримання спадкоємності й одно-

часного авторського самовираження особливим напрямом дизайну самобутнього простору нині (знову) постає, як і за Середньовіччя, храмове зодчество. Цей напрям, насправді, складніше й ширше меж окреслених вище напрямів образотворення, адже являє архітектоніку традиційних форм і предметів священного призначення, покликаних задовольнити обрядову функцію. Певна (чи насправді зовсім не певна) парадоксальність культового образотворення, яким втілюється духовне покликання в обмежено обрядову морфо-функціональну структуру, може свідчити про штучність конфесійного розподілу суспільства й типології церков. Це підтверджується таким шедевром, як знаменита капела в Роншамі, котру Ле Корбюзьє створив без канонічних обмежень авторської форми й навіть не будучи католиком (іл. 10).

Затребувана конфесійним замовленням в особі отця Кутюрє «естетична сила» (Wogenscky, 2006) виявилася до снаги зодчому завдяки його послідовному особистісному підходові до символістично-функціональної образності, тобто завдяки великій, винятковій душевності Ле Корбюзьє. Безперечною запорукою самобутності й успіху середовищного образотворення постає, насамкінець, духовна індивідуальність митця, крім його обов'язкової фахової майстерності й володіння матеріалами, технологіями та конструкціями.

Проаналізовані приклади ілюструють серед інших аспектів теми еволюцію духовно-світоглядної образності певного напрямку. І хоча філософські аспекти цілепокладання в релігійному мистецтві, як і віросповідної самобутності в мистецтві взагалі, виходять за межі цього дослідження, наведене переконує в необхідності смислоутворюючих образів для індивідуальної творчості, якщо автор претендує на мистецьку самобутність організованого ним простору.

Висновки. Розвиток традицій змістовного образотворення для самобутнього простору життєдіяльності потребує авторської — образної та архітектонічної — цілісної ліпоти просторових форм відповідного призначення, що пропонується називати зодчеським дизайном предметно-просторового середовища. Незалежно від фахової спрямованості завдань і спеціалізацій задіяних авторів — архітекторів, дизайнерів, інженерів, художників, — ієрархічне середовищне образотворення являє чотири основні методологічні напрями

композиційних розробок за переважними першоджерелами образності: функціональне образотворення (або образотворення призначень з функціонально-типологічної образності архітектури й конструкційної архітектоники проєктних об'єктів); символістичне образотворення, або образотворення покликань (із насиченою наочністю духовної інформативності образів і тематичним зображальним декоруванням тектонічної форми); синтетичне символістично-функціональне образотворення (з наочного поєднання духовного покликання із функціональним призначенням, або традиційної

образності чи священних символів із ужитковою затребуваністю форм); синтетичне концептуальне функціонально-символістичне образотворення (з особистісного, концептуального та/або віроповідного трактування авторами функціональної форми). Згідно з наведеними напрямками образотворення доцільно обирати пріоритетні принципи дизайну й розробляти відповідні авторські методи та прикладні методики композиції за взаємозалежним добром її елементних рядів і засобів виразності, орієнтуючись на особистісне трактування духовної змістовності.

Література:

- Бондар, І. (2022). Інноваційні тренди дизайну у формуванні міського середовища. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 5(1), 49–66. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.1.2022.257481>
- Даниленко, В. (2003). Дизайн. Підручник. Харків: ХДАДМ.
- Мардер, А. (1995). Дизайн. *Архітектура: Короткий словник-довідник*. За загальною редакцією А. П. Мардера. ДНДІТІАМ. Київ: Будівельник. С. 84.
- Нікітін, Б. (2004). Танцюючий будинок. *А + С*, (4), 115–119.
- Перець, О. (2017). Принципи художньої організації предметно-просторового середовища (на прикладі Полтавського історико-етнокультурного регіону). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури. Полтавський НТУ імені Юрія Кондратюка; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.
- Пучков, А. (2018). Онтологічні підстави поняттєвого розрізнення мистецтва і дизайну. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції КНУТД*, Київ, 20 квітня 2018 р. У 2 т. Т. 1. С. 108–111.
- Пучков, А. (2025). Український архітектурний стиль: візії, модуси, століття. Київ: Родовід.
- Тімохін, В. (2012). PRO «дизайн архітектурного середовища». *Нариси з історії українського дизайну XX століття: збірник статей*. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. За загальною редакцією М. І. Яковлева. Редколегія: В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков, О. В. Сіткарьова та інші. Київ: Фенікс. С. 173–180.
- Фомін, І. (1997). Основи теорії містобудування: підручник. Київ: Наукова думка.
- Царенко, С. (1993). Троянда і дракон: два світи Антоніо Гауді. До 140-річчя з дня народження. *Архітектура України*, 1 (449). С. 46–47.
- Царенко, С. (2022). Вітчизняна гуманістична традиція та українська лексика – першоджерела для наукової термінології з фахових напрямів творення середовища. *Культура і сучасність: альманах*, (2), 123–128.
- Чепелик, В. (2000). Український архітектурний модерн. Київ: КНУБА.
- Шебек, Н. (2018). Дизайн архітектурного середовища: виклики сьогодення. *Series of Architecture*. 895: 105–110.
- Шміт, Ф. (2023). Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція. Вступна стаття, переклад з російської, коментарі та додатки Андрія Пучкова. За загальною редакцією Катерини Станіславської. Київ: Дух і літера.
- Bussagli, M. (2003). *Capire L'Architettura*. Firenze-Milano: Giunti Editore S.p.A.
- Fahr-Becker, Gabriele. (2010). *Art Nouveau*. Potsdam: H.F. Ullmann.
- Gruat, P., Albinet, N., Malige, G., Méniel, P., Trescarte, J., Dedet, B., & Garnier, N. (2019). Stelae and statues from the First and Early Second Iron Ages in Southern France: The question of archaic sanctuaries in the light of research into the Touriès heroic complex (Saint-Jean and Saint-Paul, Aveyron). *AFEAF*, 111–130. DOI: <https://doi.org/10.3406/afeaf.2020.1227>

- Shmelova-Nesterenko, O., & Liu, Xinzhaoh (2025). Innovative architectural enviromental design. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції КНУТД, Київ, 04 квітня 2025 р.* У 3 т. Т. 3. С. 44–47.
- Wogenscky, André (2006). *Le Corbusier's Hands*. Translation from Czech: Martina Milla Bernad. Cambridge: MIT Press.
- Zerbst, Rainer (2002). *Gaudí, 1852–1926: Antoni Gaudí i Cornet: a life devoted to architecture*. Köln; New York: Taschen.

References:

- Bondar, I. (2022). Innovatsiini trendy dyzainu u formuvanni miskoho seredovyshcha [Innovative design trends in the formation of urban environment]. *Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 5(1), 49–66. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.1.2022.257481> (in Ukrainian)
- Bussagli, M. (2003). *Capire L'Architettura*. Firenze-Milano: Giunti Editore S.p.A. (in Italian).
- Chepelyk, V. V. (2000). *Ukrainskyi arkhitekturnyi modern* [Ukrainian architectural modernism]. Kyiv: KNUBA. (in Ukrainian)
- Danylenko, V.Y. (2003). *Dyzain [Design]*. Textbook. Kharkiv: KhDADM. (in Ukrainian)
- Fahr-Becker, Gabriele (2010). *Art Nouveau*. Potsdam: H.F. Ullmann.
- Fomin, I. O. (1997). *Osnovy teorii mistobuduvannia: pidruchnyk* [Fundamentals of the theory of urban planning: textbook]. Kyiv: Naukova Dumka. (in Ukrainian).
- Gruat, P., et al. (2019). Stelae and statues from the First and Early Second Iron Ages in Southern France: The question of archaic sanctuaries in the light of research into the Touriès heroic complex (Saint-Jean and Saint-Paul, Aveyron). *AFEAF*, 111–130. DOI: <https://doi.org/10.3406/afeaf.2020.1227> (in English).
- Marder, A. (1995). *Dyzain [Design]*. In A. P. Marder (Ed.), *Arkitektura: Korotkyi slovnyk-dovidnyk [Architecture: A concise reference dictionary]*. Kyiv: Budivelnik. P. 84. (in Ukrainian)
- Nikitin, B. (2004). Tantsiuiuchy budynok [Dancing house]. *A + S*, (4), 115–119. (in Ukrainian)
- Perets, O. O. (2017). Pryntsypy khudozhnoi orhanizatsii predmetno-prostorovoho seredovyshcha (na prykladi Poltavskoho istoriko-etnokulturnoho rehionu) [Principles of artistic organization of the object-spatial environment (a case study of the Poltava historical and ethnocultural region)] [Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History, 26.00.01 – Theory and History of Culture]. Poltava National Technical University named after Yurii Kondratiuk; Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. (in Ukrainian)
- Puchkov, A. O. (2018). Ontolohichni pidstavy poniattievoho rozriznennia mystetstva i dyzainu [Ontological foundations of the conceptual distinction between art and design]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii KNUTD, Kyiv, 20 kvitnia 2018 r. [Current issues of contemporary design: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference of Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, April 20, 2018]*. Kyiv National University of Technologies and Design. Vol. 1, pp. 108–111. (in Ukrainian)
- Puchkov, A. O. (2025). *Ukrainskyi arkhitekturnyi styl: Vizii, modusy, stolittia* [Ukrainian architectural style: Visions, modes, centuries]. Kyiv: Rodovid. (in Ukrainian)
- Shebeck, N. M. (2018). *Dyzain arkhitekturnoho seredovyshcha: Vyklyky sohodennia* [Architectural environment design: Challenges of the present]. *Series of Architecture*, 895, 105–110. (in Ukrainian)
- Shmelova-Nesterenko, O., & Liu, Xinzhaoh (2025). Innovative architectural enviromental design. *Current problems of modern design: Proceedings of the International Scientific-Professional Conference of the KNUTD, Kyiv, April 4, 2025*. In 3 vols. Vol. 3. Pp. 44–47.
- Shmit, F. (2023). *Mystetstvo: Yoho psykholohiia, yoho stylistyka, yoho evoliutsiia* [Art: Its psychology, its stylistics, its evolution] / Introductory article, trans. from Russian, comments and additions by Andriy Puchkov; Edited by Kateryna Stanislavskaya. Kyiv: DUH I LITERA (in Ukrainian).

- Timokhin, V. O. (2012). PRO «dyzain arkhitekturnoho seredovyshcha» [PRO "design of the architectural environment"]. In M. I. Yakovliev (Ed.), *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia: Zbirnyk statei [Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century: Collection of articles]* Kyiv: Phoenix. Pp. 173–180 (in Ukrainian)
- Tsarenko, S.O. (1993). Troianda i drakon: Dva svity Antonio Haudi. Do 140-richchia z dnia narodzhennia [The Rose and the Dragon: The Two Worlds of Antonio Gaudi. To the 140th Anniversary of His Birth]. *Architecture of Ukraine*. No. 1 (449). Pp. 46–47. (in Ukrainian)
- Tsarenko, S. (2022). Vitchyzniana humanistychna tradytsiia ta ukrainska leksyka – pershodzherela dlia naukovoï terminolohii z fakhovykh napriamiv tvorennia seredovyshcha [National humanistic tradition and Ukrainian vocabulary as primary sources for scientific terminology in professional areas of environment creation]. *Culture and modernity: almanac*, (2), 123–128. (in Ukrainian)
- Wogenscky, André (2006). *Le Corbusier's Hands*. Translation from Czech: Martina Milla Bernad. Cambridge: MIT Press (in English).
- Zerbst, Rainer (2002). *Gaudí, 1852–1926: Antoni Gaudí i Cornet: a life devoted to architecture*. Köln; New York: Taschen (in English).

Serhii Tsarenko

Directions of image creation in the design of an original space based on selected world and Ukrainian masterpieces

Abstract. The article, based on the author's methodological developments on the cultural inheritance and the analysis of environmental imagery through the study and/or interpretation of selected masterpieces using the author's method of holistic beauty and the method of pictorial composition with a linear ruler, interdisciplinary synthesis of knowledge based on dialectics (G. Hegel) and the general theory of systems (L. von Bertalanfy), for the first time in Ukrainian terminology on the creation of a holistic hierarchical environment, for the expression of original meanings according to the domestic humanistic tradition, identifies the main directions of environmental imagery and the corresponding substantive orientation of the methods and techniques of design composition, which has fundamental methodological significance for the author's design of an original space. Regardless of the professional orientation of the tasks and specializations of the authors involved, for the holistic beauty of spatial forms of the corresponding purpose, which is proposed to be called the master creator's architectonic design of the subject-spatial environment, environmental imagery represents four methodological directions of compositional developments according to the predominant primary sources of imagery: functional imagery, or imagery of purposes; symbolic imagery, or imagery of vocations; synthetic symbolic-functional imagery; synthetic conceptual functional-symbolic imagery. According to the above directions of imagery and according to the original spiritual content, it is advisable to choose priority design principles and develop appropriate author's applied methods of composition.

Keywords: object-spatial environment, architectural design, composition, beauty, method, methodology, environmental image creation, terminology, philosophy of the hierarchy of environment creation, masterpieces.

Стаття надійшла до редакції 16.06.2026
Стаття прийнята до друку після рецензування 20.06.2026
Стаття оприлюднена 30.06.2026

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-7705-3088>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.153-161>

КОМПОЗИЦІЯ ФІЛЬМІВ ЮРІЯ ІЛЛЕНКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРАТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

Пустомітенко**Олексій Олексійович**

аспірант спеціальності 021
«Аудіовізуальне мистецтво
і виробництво», ПВНЗ
«Київський університет культури»,
м. Київ, Україна
aleks9840@gmail.com

Oleksii Pustomitenko

postgraduate student in
the specialty 021
"Audio-Visual Arts and Production",
Private Higher Education Institution
"Kyiv University of Culture",
Kyiv, Ukraine
aleks9840@gmail.com

Анотація. У статті розглянуті особливості розвитку української операторської школи крізь призму авторського кіно і творчості видатного українського оператора та режисера Юрія Ілленка, спадщина якого досі вивчена не повністю, тому є необхідність переосмислити творчість режисера в освітньому, критичному й кінематографічному дискурсах. Новаторство, яке випередило епоху, потребує не міфів, а аналітичного вивчення, порівняльного аналізу його операторських рішень, реставраційної та архівної роботи, що дозволить відчувати автентичний візуальний стиль стрічок митця.

Ключові слова: оператор, режисер, українське кіно, кадр, світло, авторський фільм.

Постановка проблеми. Актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю концептуалізації композиційних прийомів, що були використані в авторських фільмах Юрія Ілленка, в контексті впливу на розвиток української операторської школи. Фільми режисера наповнені символами та візуальними метафорами, що є прикладом новаторського підходу в українському кінематографі. Аналіз композиції кадрів з його фільмів допомагає краще зрозуміти, як змінювалося українське операторське мистецтво, бо саме Ілленко унаслідував традиції символізму в українському кіно та розвинув їх, додавши риси притаманні поетичному кіно за допомогою поєднання технічних і естетичних аспектів. Працюючи оператором і режисером, Ілленко створював образи, де поєднувалися в єдине ціле культурна спадщина й національна ідентичність; такий підсумок випливає з перегляду всіх його стрічок. Аналіз робіт режисера в межах української операторської школи є вкрай актуальним для подальших дослідницьких стратегій кінознавства, що дає можливість зрозуміти, яким чином формувався вітчизняний кінематограф.

Мета. Проаналізувати композиційні прийоми, що були використані в авторських фільмах Юрія Ілленка, виявити їхній зв'язок з традиціями української операторської школи. Визначити вплив операторського стилю режисера на розвиток українського національного кінематографу крізь візуальну інтерпретацію культурних і соціальних аспектів.

Аналіз останніх досліджень. Кінознавець Лариса Брю-

ховецька досить багато присвятила наукових публікацій поетичному кіно та періоду розвитку українського кіно 60-х–70-х років ХХ-го століття. У своїх роботах кінознавиця розглядає творчість Ю.Ілленка, серед них: «Поетичне кіно: заборонена школа» (2001), «...Гоголя невитравлений слід». Фільм Ю. Ілленка «Вечір напередодні Івана Купала» (1989), «Режисюра Юрія Ілленка» (2006), «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років (2013). Кінознавиця Оксана Мусієнко (2008) в роботі «Українське кіно: тексти і контекст» вперше проаналізувала історію кіно в його тісному зв'язку з вітчизняною та зарубіжною культурою, де розглянула творчу особистість Ю.Ілленка й висвітлила палітру його доробків. У своїй фундаментальній роботі «Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки» (2021) кінознавиця Ірина Зубавина розгортає теоретичний дискурс про екран, як онтологічний простір, аналізуючи віртуальну складову сучасної екранної культури. Вона бачить кіно не лише як візуальний феномен, а як форму буття, що охоплює новітні технологічні виклики, де провідне місце посідає віртуальний продакшн. Також цікавою є її робота «Час і простір у кінематографі» (2008) та остання стаття присвячена творчості Юрія Ілленка «Епістемічний розрив та гаптичний опір візуальної мови» (2026).

Науковець Richard Misek у праці «Chromatic Cinema» (2010) простежує, як колір увійшов у мову кіно: від перших німих експериментів до постмодерну, коли колористика стала самостійним художнім засобом. Його висновки добре лягають у практику Ю. Ілленка, де колір часто несе основне навантаження змісту.

До кола теоретичних праць, що формують сучасну парадигму візуального аналізу, належить і робота Юрія Ілленка «Парадигма кіно» (1999). У ній автор поєднує власний досвід із філософським осмисленням образу, символу, простору та національного коду в кіно. Книга слугує джерелом для розуміння ідейної основи й операторської стилістики.

Автори Сергій Тримбач («Ігрове кіно 1930–1941 рр.», 2016) та Григорій Десятник («Краткая история кино и телевидения», 2015) досліджують історичний контекст кінематографу, зумовлений політичними й національними чинниками.

Томас і Вівіан Собчак у своїй праці «An

Introduction to Film» (1987) заклали загальні засади кінематографічної грамотності: принципи побудови кадру, візуального наративу й монтажу. Ці положення досі залишаються основними для аналізу кіно. У рецензіях Келлера в щорічнику «The Motion Picture Guide» (1989) простежено, як критики кінця 1980-х осмислювали нові тенденції, зокрема вплив експериментальних форм на масове кіно.

Відома кінознавиця Галина Погребняк у роботі «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ — початку ХХІ століття» (2020) комплексно розглядає авторське кіно другої половини ХХ — початку ХХІ століття в українському контексті. Вона аналізує авторське бачення, стилістику й культурну рефлексію. Це важливо для розуміння художньої унікальності операторської мови Юрія Ілленка. Також цікавими є її роботи, присвячені творчості Ілленка: «Дизайн кадру в зображальній культурі сучасної авторської режисури» (2023), «Юрій Ілленко: Дивосвіт автора» (1993). Це також доробок відомого мистецтвознавця Вадима Скуратівського, зокрема його робота «На забудьте майбутньому «іллєнкознавству»» (2010).

Виклад основного матеріалу. Українська операторська школа в історії європейського й світового кіно — явище без аналогів. Вона виникла на зламах поезії Олександра Довженка, естетики українського бароко, символізму та народного мистецтва. Її основи — глибоке філософське осмислення візуального образу, виразна пластика кадру, потяг до метафори й особливе ставлення до кольору, світла й простору.

Цю школу вивчено менше, ніж французьку нову хвилю чи німецький експресіонізм, однак її впізнають за сукупністю естетичних, технічних і світоглядних рис. Головна з них — пріоритет візуального як провідного засобу виразності. Образ не пояснює текст і не супроводжує дію: він сам є джерелом змісту, автономним, насиченим символами й архетипами.

Серед основних рис української операторської школи варто назвати такі: контемплативний кадр характеризується тяжінням до повільної візуальної мови, у якій простір і час постають не як реалістична подія, а як символічне середовище. Камера фіксує не лише зовнішній світ, а стан, настрої, атмосферу, «дух» сцени. Також це архітектоніка

композиції вибудовується за законами живопису й іконопису: багатоплановість, продумане світлотіньове освітлення, чітка симетрія. Часто кадр формально нагадує фреску або полотно, де важливий і сам простір, а не лише дія. Естетика тиші й ритуалу є характерною для роботи українських операторів, що працюють з тишею як з естетичним інструментом, уникаючи надмірної динаміки. У кадрі рух часто має ритуальний характер: уповільненість, повторюваність. Також це метафоричність образу — через візуальні рішення оператори передають складні історичні, екзистенційні та філософські смисли. Один візуальний мотив часто функціонує на кількох рівнях: символічному, культурному та емоційному. Освітлення в українській операторській традиції має сакральний структуро-творчий характер, а не лише технічну чи атмосферну функцію. Воно відкриває глибинні смисли, а не просто висвітлює та трансформує об'єкт. Отже, світло — елемент візуального кодування змісту, а не тільки технічний параметр. Ці принципи започаткував Олександр Довженко, розвинув Данило Демуцький, а в 1960-х вони набули нового звучання в українському поетичному кіно. У цьому історичному й естетичному середовищі постає Юрій Ілленко не лише як оператор, а як візіонер, що започаткував новий вимір української операторської школи. Його ранні чорно-білі стрічки стали проривом: він переосмислив мову кадру через архетипну символіку, національну пам'ять і стриману композицію. Від перших робіт Ілленко прагнув перетворити кадр на самодостатній художній акт, незалежний від сюжету. Тому аналіз «Криниці для спраглих» і «Прощавайте, голуби» як ключового етапу формування його стилю показує: українська операторська школа — не застигла традиція, а жива система, відкрита до новаторства.

У цьому контексті важливо зупинитися на понятті композиції як основи візуального висловлювання. Григорій Десятник, член Національної спілки кінематографістів України, у своєму навчально-термінологічному словнику «Екранна творчість» визначає композицію як

«взаємне розташування елементів окремої сцени, окремого кадру, яке виражає змістовний та емоційний взаємозв'язок цих елементів, утворює його внутрішній ритм» (Десятник, 2016, с.74).

У цьому значенні — як емоційно-змістовної структури — варто розглядати подальшу візуальну еволюцію Юрія Ілленка.

Саме через композицію Ю. Ілленко будує особливу систему образів, у якій зоровий елемент виступає повноцінним учасником драматургії: він розповідає історію без слів, лише світлом, ритмом і простором.

Цей спосіб найглибше виявляється у чорно-білих стрічках Ю. Ілленка того часу, який став вирішальним для його авторського стилю. У чорно-білій гамі режисер-оператор повною мірою розкриває композицію як візуальну філософію. Плівка без кольору відкриває шлях до роботи з фактурою, світлом і тінню, формою і дозволяє зосередитися на внутрішньому змісті кадру та його пластичній побудові.

Розглянемо головні риси чорно-білих фільмів Ю. Ілленка: метафоричність, зв'язок із українською культурною традицією та образність. Проміжок 1960 — 1966 став визначальним для нього як для провідного оператора й митця українського кіно. У ці роки він сформував власний візуальний стиль, у якому композиція кадру стає глибоко філософським інструментом осмислення дійсності.

У дипломній стрічці «Прощавайте, голуби» (1960, режисер Я. Сегель), що тричі була відзначена на міжнародних фестивалях, Ю. Ілленко ще шукає своє бачення, однак уже помітна тяга до асоціативного монтажу, до контрастних планів і світлотіньових рішень. Пластика кадру підпорядкована поетичній атмосфері фільму й внутрішньому стану персонажів. Предмети в кадрі розташовано так, щоб створити не лише просторову реалістичність, а й емоційний акцент.

Світло виконує чітку драматургічну функцію: воно падає на обличчя героїв, виокремлюючи їх з міського тла, фіксує тривогу, внутрішній вибір, самотність. Тінь подвоює образ, створюючи ефект роздвоєння в сценах внутрішнього конфлікту.

У міському середовищі оператор Ю. Ілленко дотримується законів живопису: точна геометрія, кілька планів, урівноважені маси. Кадр вибудовується наче театральна сцена чи іконостас: усе має внутрішній рух, прямі лінії, глибину. Ілленко досить часто знімає з землі. Це не просто прийом, а стратегія: герої з'являються значущими, гідними, незалежно від посади. Камера, спрямована вгору, показує не державну вертикаль, а людський, спів-

чутливий погляд. За спинами персонажів — небо, голуби, дахи; це натяк на свободу, дух, мрію. Такий ракурс стане його впізнаваною ознакою. Він мислить кадром і як живописець, і як іконописець: простір тримається на вертикалях і горизонталях, що нагадують сакральну композицію.

Натомість «Криниця для спраглих» (1965, режисер Ю. Ілленко, сценарій І. Драча) — уже цілком сформований авторський дебют — демонструє справжню поетику, що поєднує філософію, синтез образів і продуману операторську композицію. Композиційні рішення тут надзвичайно виразні: героїв або ставлять далеко від камери, або виводять майже за край кадру, — тому виникає відчуття духовної порожнечі чи пошуку вищого змісту. Статичний кадр контрастує з напругою внутрішнього переживання, а символи — криниця, пісок, тінь — підсилюються тим, як організовано простір. Відомо українська мистецтвознавиця Галина Погребняк зазначає, що,

«вдаючись до реформування кіномови, Ю. Ілленко як режисер і оператор передовсім перетворював у власних фільмах кінокамеру на повноправного учасника дії» (Погребняк, 2023, с. 46).

Він добивається внутрішнього резонансу між змістом і формою, а операторська композиція стає способом філософського висловлювання.

У стрічці все побудовано як «сцена духу», на якій розкривається внутрішнє життя героя. Небо, поле, криниця набувають онтологічного значення. Композиція прагне барокової симетрії, а зйомка з низького ракурсу створює враження ритуалу й урочистості.

Звернення Ю. Ілленка до «тактильного» кінозображення в «Криниці для спраглих», сполучаючись із надмірною стилізацією кадру, уповільненою ритмікою, підкресленою символізацією, сприяє усвідомленню глядачем умовності побудови представленого світу, де криниця функціонує як архетипний центр — джерело життя й одночасно знак духовної спраги (Зубавіна, 2026, с.13). Особливо помітною стає гра світла біля криниці: яскравий день означає пам'ять і вічність, очищення душі, тоді як напівтемрява всередині хати, крізь яку світло ледве просочується крізь щілини, показує внутрішній занепад, забуття, втрату зв'язку з родом. У «Криниці для спраглих» Юрій Ілленко наділяє

кадр статусом «візуального вірша», де кожна дрібниця — тінь дерева, положення тіла героя — має значення. Його візуальна мова глибоко символічна. Кожен предмет — дерево, пісок, хата, криниця — вийшов із глибинних пластів національної культури, з архаїчного уявлення про простір, пам'ять і час. Криниця — це місце переходу, сакральний портал, а не лише джерело води. Мовчання — наслідок травм, коли слово втратило правду, а не брак мови. Такий підхід відрізняє Юрія Ілленка як оператора-автора і водночас ставить його на рівень естетичного мислення, характерного для української операторської школи. У композиції кадру присутні структури народного фольклору, циклічність, образ кола (вода, рух камери), ритміка, архетипові постаті (мати, батько, дитина). Водночас сам Юрій Ілленко у своїй книзі «Парадигма кіно» акцентує увагу на просторовій організації зображення як мові внутрішньокадрової хореографії.

«Актуалізація простороположення — або композиція: Дистанціювання. Вертикаль. Горизонт. Симетрія. Центрівка. Периферія. Рівновага. Ритм. Цензура. Орнамент. Розчленування. Зв'язка. Вузол. Перспектива. Крупність. Контрапункт. Рима... — і це далеко не все з мови внутрішньокадрової хореографії, як ви розумієте...» (Ілленко, 1999, с. 232).

Простір у фільмі — не просто локація, а відображення колективної пам'яті, де герой шукає зв'язок із землею і з предками.

Ці фільми заклали основу авторської манери Юрія Ілленка: композиція кадру в нього — не просто засіб вираження, а спосіб мислення; візуальний образ замінює слово, а простір передає драму людського існування.

Кольорове кіно радянського періоду стає розквітом авторської естетики. Тут візуальне мислення митця ускладнюється, стає багатшаровим і філософськи насиченим. У цих стрічках колір набуває драматургічного статусу як новий елемент композиції, а кадр починає діяти як самодостатня метафора історичної, особистої і національної пам'яті.

У кольорових фільмах радянського періоду Ю. Ілленко вибудовує складну естетику композиції, де колір перетворюється на глибоко осмислений художній інструмент. Він виконує структурно-драматургічну й символічну функцію. Колір стає

мостом між зовнішнім — історичним і природним — та внутрішнім, екзистенційним і психологічним, вимірами образу. Композиційна організація кольору в його кіносприйнятті відображає духовний стан людини, внутрішній світ героя й природу.

Фільм «Тіні забутих предків» (1965) зрежисований Сергієм Параджановим, а знятий оператором-постановником Юрієм Ілленком. Стрічка стала ключовою подією в історії українського кіно й продемонструвала особливу мову зйомки, яка поєднала модерністську експресію з густим фольклорним тлом. Для Ю. Ілленка ця робота стала візуальною лабораторією: колір, тінь, світло і побудова кадру слугують не для зображення дійсності, а для передачі психологічного стану й символів простору.

Окрему роль відіграє світлотіньова побудова кадру. Ю. Ілленко не уникає надмірностей: він використовує яскраве природне світло, підсилює ефекти засліплення, надлишку, раптового затемнення. Найпомітніше світло працює в епізодах містичного переживання, трансу, смерті: обличчя героїв різко вирізняються на темному тлі або розчиняються в білому розмитому просторі.

Композиція кадру в «Тінях забутих предків» живе власним ритмом, а не підпорядковується класичній симетрії. Камера безперервно рухається: ковзає, обертається, нахиляється, іде слідом за героями під час буденної праці, обряду чи спалаху почуттів. Цей рух — не просто механічний; він інтуїтивний, емоційний, часто навіяний асоціаціями. Томас та Вівіан Собчак зазначають:

«Весільна процесія у фільмі «Тіні забутих предків» (Сергій Параджанов, 1964) використовує поєднання швидких і повільних кадрів для створення майже п'яного і святкового ритму. Рух камери на візку, що ковзає і кружляє навколо об'єкта зйомки, розкриває всі його аспекти, окрім того, що це помітне технічне досягнення (куди діваються всі кабелі та інше обладнання), воно створює в глядача відчуття всезнання» (Sobchak, T., & Sobchak, V., 1987, p. 93).

Такий операторський прийом дає не лише ефект присутності, а й підкреслює багатозначність подій і фольклорну циклічність.

Відомий американський кінокритик Джонатан Розенбаум зауважує:

««Тіні забутих предків» також нагадують казки загалом і навіть іноді деякі анімаційні репрезентації Уолта Діснея в їхніх декораціях» (Rosenbaum, 2017, p. 418).

Цей аспект підтверджує, що автори прагнули створити емоційно-символічний простір, у якому фантазія і фольклор співіснують із міфом, обрядовістю та трагізмом.

На відміну від «Криниці для спраглих», де переважала монохромність, аскетизм і глибока внутрішня тиша, «Тіні забутих предків» (1964) — барвиста, буйна кінопоема, сповнена етнографічного візуального розмаїття й експресії. Контраст між цими фільмами показує широкий спектр художніх підходів у операторській майстерності й відмінність режисерських стилів. Робота Юрія Ілленка в цьому фільмі заклала основу для подальшої візуальної філософії: кадр як живий, емоційно й символічно наповнений простір, що розповідає історію без слів — мовою світла, ритму й кольору.

У «Лебединому озері. Зона» (1989) Ілленко досягає нарочитості у своїй концепції кольорової гами, побудованої на приглушених, холодних тонах — сірому, оливковому, бетонно-коричневому, а простір зони залишається геометрично стриманим. Світло в цьому фільмі набуває іншого характеру: воно не моделює, а руйнує, розчиняє тіла, перетворюючи персонажів на тіні, що втрачають контури — як візуальне відображення духовної деградації.

«Коли Ілленко потурає стилістичній образності на шкоду оповідній логіці фільму, йому можна пробачити, адже він настільки блискучий оператор» (Keller, 1989, p. 532)

— саме ці слова американського кінокритика й оглядача Variety Кіта Келлера точно влучають у суть візуальної концепції стрічки, де образ і колір стають не ілюстрацією сюжету, а автономною філософською системою.

У стрічці «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001), що стала підсумком його творчого шляху, Ілленко демонструє новий етап операторського стилю, водночас зберігаючи риси ранніх робіт. Тут він — і режисер, і автор візуального образу, тому простежується еволюція його мислення: від чорно-білих медитативних полотен до бароково-екс-

пресивної кіномови, насиченої кольором на порозі нового тисячоліття.

Фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001) став підсумком творчого шляху Ілленка. У ньому з'являється нова якість операторського стилю, що водночас зберігає риси, закладені ще в ранніх роботах. У цій роботі ми можемо побачити як змінилося його операторське мислення: від чорно-білих медитативних полотен він перейшов до насиченої кольором мови кіно на межі тисячоліть.

Ірина Зубавіна в праці «Онтологія віртуально-простору. Екранознавчі зшитки» зауважує:

«Цей твір, незвичний для пересічної глядацької рецепції, виявив своєрідність постмодерного світовідчуття, що позначене заглибленням в антиестетику, захопленням тілесністю, відносною моральних цінностей, спокушенням новою наративністю» (Зубавіна, 2021, с. 178).

Ілленко систематично вводить у кадр мотиви українського народного мистецтва: народний розпис, козацьке бароко. Багато сцен побудовані за принципом фронтальності й симетрії, з нерухомою камерою — як у храмовому мистецтві. Колірна палітра складається з золотого, червоного, білого, чорного. Ці кольори працюють як частина сакрального коду, пов'язаного з християнською та дохристиянською символікою. Постаті в кадрі часто відокремлені від простору або, навпаки, «вписані» в нього, як персонажі народної ікони: плоскі, символічні, міфологізовані.

Мазепа з'являється не як конкретна людина з біографією, а як символ втраченої української державності. Кадр будується так, щоб ця символічна роль була очевидна: гетьмана ставлять на тлі степу, церкви, палацу чи руїн. Простір знімається не за правдами реалізму, а як низку символів: етнографічні речі, героїчні образи, апокаліптичні мотиви — усе живе в межах однієї візуальної площини.

Камера Ілленка гіпертрофована, вона постійно рухається: кружляє або різко вривається, кадри переповнені деталями, монтаж агресивний, кольори кислотні, а межа між фактом і фантазією зникає. Замість гармонії — хаос, замість центру — багатошарова поліфонія змістів і цитат.

Така мова виявилася важкою для глядача. Володимир Мельниченко пише:

«Пишу так, добре розуміючи, що це кіно радше елітне, ніж масове, і пересічний глядач наряд чи сприйме його експериментальну естетику...» (Мельниченко, 2023, с. 187).

Ця навмисна перевантаженість і стилістична радикальність роблять «Молитву за гетьмана Мазепу» винятковим прикладом візуального спротиву канонічним формам історичного кіно.

У композиції кадру з'являються нові прийоми: цифрові трансформації образів, багатошарові фактури, насичення кадру анімованими або графічними елементами. Ілленко не прагне наблизити зображення до «реалістичного» — навпаки, він навмисне руйнує його, підкреслюючи штучність. Композиція кадру в його фільмі відображає не об'єктивну дійсність, а інтенсивність історичної пам'яті, її психотравматичний характер.

Операторські роботи Юрія Ілленка — це не просто зміна технічних засобів, а формування окремої операторської мови. Творча мова Юрія Ілленка — це яскраве втілення головних засад української операторської школи, яка вирізняється філософським баченням, увагою до форми кадру та природним поєднанням національного світогляду з модерністськими формами. Разом із тим Ілленко не лише продовжує традицію, а й переосмислює її, створюючи власну модель кіномови, що змінюється залежно від історичного, технічного та внутрішнього естетичного контексту.

До спільних рис, що об'єднують творчість Ілленка з канонами української операторської школи, належать:

Пластичність світлотіньового моделювання. Світло в роботах Ілленка виконує не лише утилітарну функцію, а стає самостійним семантичним шаром кадру. Як і в інших операторів-новаторів того періоду, світло в нього не ілюструє, а формує драматургію образу.

Метафоричне осмислення простору. Простір у кадрі Ілленка ніколи не буває нейтральним. Він завжди символічно навантажений, пов'язаний з архетипами, національними міфами, історичними алюзіями.

У цьому контексті доречно згадати спостереження дослідниці Ганни Чміль про те, що «екран володіє рисами специфічного простору, де відбувається «дифузійний» процес спільного творення особливого екранного досвіду» (Чміль, 2020,

с. 244), — ілюструючи цим саму природу візуальної мови як простору співіснування глядача й символу.

Підсумовуючи, варто зазначити, що Юрій Ілленко — унікальна постать у історії українського кінематографу. Він визначив не лише окремий напрям у національному кіно, а й сформував естетич-

ні та філософські засади української операторської школи як цілісного художнього явища. Його внесок виходить за межі технічної майстерності чи стилістичної віртуозності. Мовиться передусім про створення візуальної мови, глибоко вкоріненої в український ментальний простір, яка й далі впливає на нових кіномитців.

Література:

- Безп'ятчук, Ж. (2006). Слава – героям, а пророкам... анафема: Кінорежисер Ю. Ілленко. *Кінотеатр*, (1), 53–55.
- Брюховецька, Л. (Ред.). (2001). Поетичне кіно: Заборонена школа. Київ: АртЕк: Кіно-Театр.
- Брюховецька, Л. І. (1989). «...Гоголя невитравлений слід»: Фільм Ю. Ілленка «Вечір напередодні Івана Купала». *Вітчизна*, (4), 195–199.
- Брюховецька, Л. І. (2006). Режисура Юрія Ілленка. *Київ*, (10), 184–192.
- Брюховецька, Л. І. (2008). Кіно часів своєї юності. Київ: Задруга.
- Брюховецька, О. В. (2013). «Поетичне кіно»: Фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років. *Магістеріум. Культурологія*, (52), 48–54.
- Десятник, Г. О. (2015). Краткая история кино и телевидения. Київ: Київський міжнародний університет.
- Десятник, Г. О. (2016). Екранна творчість: Навчальний термінологічний словник. Київ: Київський міжнародний університет.
- Зубавіна, І. (2008). Час і простір у кінематографі. Київ: Щек.
- Зубавіна, І. (2021). Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки. Одеса: Видавничий дім «Гельветика».
- DOI: <https://doi.org/10.31500/978-617-554-011-4>
- Зубавіна, І. (2026). Епістемічний розрив та гаптичний опір візуальної мови Юрія Ілленка. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 22(1), 10–20.
- Ілленко, Ю. (1999). Парадигма кіно. Київ: Абрис.
- Мельниченко, В. (2023). Як оцінювали феномен Івана Мазепи Тарас Шевченко і Михайло Грушевський? У: Г. Боряк, О. Ясь, & С. Блащук (Упоряд.). Перелом: Війна Росії проти України в часових пластах і просторах минувшини. Діалоги з істориками. Київ: Інститут історії України НАН України. Книга 3.
- Мусієнко, О. (2008). Українське кіно: тексти і контекст. Глобус-Прес.
- Погребняк, Г. П. (1993). Юрій Ілленко: Дивосвіт автора. *Українська культура*, (7), 12–13.
- Погребняк, Г. П. (2020). Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття. Київ: НАКККіМ.
- Погребняк, Г. П. (2023). Дизайн кадру в зображальній культурі сучасної авторської режисури. Частина 1. *Культура і сучасність: альманах*, (1), 42–48.
- Розенбаум, Дж. (2017). Тіні забутих предків / Shadows of Forgotten Ancestors. September 21, 2007. <https://jonathanrosenbaum.net/2007/09/shadows-of-our-forgotten-ancestors>
- Скуратівський, В. (2010). На забудьте майбутньому «ілленкознавству». *Кіно-Театр*, 6 (92), 4–5.
- Тримбач, С. (2016). Ігрове кіно 1930–1941 рр. У: Г. Скрипник (ред.). Історія українського кіно. Том 2: 1930–1945. Київ: ІМФЕ.
- Чміль, Г. (2013). Візуалізація реального в сучасному культурному просторі. Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Чміль, Г. (2019). Нарація «Зображуване-Глядач» у сучасному культурному просторі. Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Чміль, Г. (2020). Людина – екран: візуальна антропологія (пост) сучасності Київ: Інститут культурології НАМ України.

- Чміл, Г., & Дудченко, А. (2019). Формування творчої особистості Юрія Ілленка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 1(2), 77–83.
- Keller, K. (1989). *Swan Lake: The Zone* [Film review]. In V. Ligi (Ed.). *Variety's film reviews: 1989 annual*. Illinois: CineBooks, Inc.
- Misek, R. (2010). *Chromatic cinema: A history of screen color*. New York: Wiley-Blackwell. P.81.
- Schneider, S. (Ed.). (n.d.). *1001 film, yakyi vy povynni pobachyty pered smertiu* [1001 films you must see before you die]. New York: Barron's Educational Series.
- Sobchack, T., & Sobchack, V. (1987). *An introduction to film* (2nd ed.). Boston: Little, Brown and Company.

References:

- Bezpyatchuk, Zh. (2006). Slava – heroiam, a prorokam... anafema: Kinorezhyser Yu. Illienko [Glory to heroes, but anathema to prophets: Film director Yu. Illienko]. *Kinoteatr*, (1), 53–55. (in Ukrainian)
- Briukhovetska, L. (Ed.). (2001). *Poetychne kino: Zaboronena shkola* [Poetic cinema: The forbidden school]. Kyiv: ArtEk: Kino-Teatr. (in Ukrainian)
- Briukhovetska, L. I. (1989). "...Hoholia nevytravlenyi slid" : Film Yu. Illienka "Vechir naperedodni Ivana Kupala" ["The indelible trace of Gogol": Yu. Illienko's film *The Eve of Ivan Kupalo*]. *Vitchyzna*, (4), 195–199. (in Ukrainian)
- Briukhovetska, L. I. (2006). *Rezhysura Yuriia Illienka* [Directing by Yuri Illienko]. *Kyiv*, (10), 184–192. (in Ukrainian)
- Briukhovetska, L. I. (2008). *Kino chasiv svoiei yunosti* [Cinema of his youth]. Kyiv: Zadruha. (in Ukrainian)
- Briukhovetska, O. V. (2013). "Poetychne kino": Film "Tini zabutykh predkiv" u konteksti vizualnoi kultury 1960-kh rokiv ["Poetic cinema": The film *Shadows of Forgotten Ancestors* in the context of the visual culture of the 1960s]. *Magisterium. Kulturolohiia*, (52), 48–54. (in Ukrainian)
- Chmil, H. (2013). *Vizualizatsiia realnoho v suchasnomu kulturnomu prostori* [Visualization of the real in contemporary cultural space]. Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. (in Ukrainian)
- Chmil, H. (2019). *Naratsiia "Zobrazhuvane-Hliadach" u suchasnomu kulturnomu prostori* [The "Depicted-Viewer" narration in contemporary cultural space]. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. (in Ukrainian)
- Chmil, H., & Dudchenko, A. (2019). *Formuvannia tvorchoi osobystosti Yuriia Illienka* [The formation of Yuri Illienko's creative personality]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 1(2), 77–83. (in Ukrainian)
- Chmil, H. (2020). *Liudyna – ekran: Vizualna antropolohiia (post)suchasnosti* [Human–screen: Visual anthropology of (post) modernity]. Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. (in Ukrainian)
- Desiatnyk, H. O. (2015). *Kratkaia istoriia kino i televideniia* [A brief history of cinema and television]. Kyiv: Kyiv International University. (in Russian)
- Desiatnyk, H. O. (2016). *Ekranna tvorchist: Navchalnyi terminolohichnyi slovnyk* [Screen creativity: An educational terminological dictionary]. Kyiv: Kyiv International University. (in Ukrainian)
- Illienko, Yu. (1999). *Paradyhma kino* [The paradigm of cinema]. Kyiv: Abrys.
- Keller, K. (1989). *Swan Lake: The Zone* [Film review]. In V. Ligi (Ed.). *Variety's film reviews: 1989 annual*. Illinois: CineBooks, Inc.
- Melnichenko, V. (2023). *Yak otsiniuvaly fenomen Ivana Mazepy Taras Shevchenko i Mykhailo Hrushevskiy?* [How did Taras Shevchenko and Mykhailo Hrushevsky assess the phenomenon of Ivan Mazepa?]. In H. Boriak, O. Yas, & S. Blashchuk (Eds.). *Perelom: Viina Rosii proty Ukrainy v chasovykh plastakh i prostorakh mynulshchyny. Dialohy z istorykamy* [Turning point: Russia's war against Ukraine in the temporal layers and spaces of the past. Dialogues with historians] (Book 3). Institute of History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian)
- Misek, R. (2010). *Chromatic cinema: A history of screen color*. New York: Wiley-Blackwell. P.81.

- Musiienko, O. (2008). *Ukrainske kino: Teksty i kontekst* [Ukrainian cinema: Texts and context]. Hlobus-Pres. (in Ukrainian)
- Pohrebniak, H. P. (1993). Yuriy Illienko: Dyvosvit avtora [Yuriy Illienko: The author's wondrous world]. *Ukrainska kultura*, (7), 12–13. (in Ukrainian)
- Pohrebniak, H. P. (2020). Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Auteur cinema in the cultural space of the second half of the 20th – early 21st century]. Kyiv: NAKKKiM. (in Ukrainian)
- Pohrebniak, H. P. (2023). Dyzaïn kadru v zobrazhalnii kulturi suchasnoi avtorskii rezhysury. Chastyna 1 [Frame design in the visual culture of contemporary auteur directing. Part 1]. *Kultura i suchasnist: Almanakh*, (1), 42–48. (in Ukrainian)
- Rozenbaum, G. (2007). *Tini zabutykh predkiv* / *Shadows of Forgotten Ancestors*. September 21, 2007. (in Ukrainian)
- Schneider, S. (Ed.). (n.d.). *1001 film, yakyi vy povynni pobachyty pered smertiu* [1001 films you must see before you die]. New York: Barron's Educational Series.
- Skurativskyi, V. (2010). Na nezabud maibutnomu "illienkoznavstvu" [For the future "Illienko studies"]. *Kino-Teatr*, 6(92), 4–5. (in Ukrainian)
- Sobchack, T., & Sobchack, V. (1987). *An introduction to film* (2nd ed.). Boston: Little, Brown and Company.
- Trymbach, S. (2016). *Ihrove kino 1930–1941 rr.* [Feature films, 1930–1941]. In H. Skrypnyk (Ed.). *Istoriia ukrainskoho kino. Tom 2: 1930–1945* [History of Ukrainian cinema. Volume 2: 1930–1945]. Kyiv: IMFE. (in Ukrainian)
- Zubavina, I. (2008). *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinematography]. Kyiv: Shchek. (in Ukrainian)
- Zubavina, I. (2021). *Ontolohiia virtualnoho prostoru: Ekranoznavchi zshytty* [Ontology of virtual space: Screen studies notebooks]. Kyiv: Vydavnychiy dim "Helvetyka". DOI: <https://doi.org/10.31500/978-617-554-011-4> (in Ukrainian)
- Zubavina, I. (2026). Epistemichniy rozryv ta haptichnyi opir vizualnoi movy Yuriia Illienka [Epistemic rupture and haptic resistance of Yuriy Illienko's visual language]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 22(1), 10–20. (in Ukrainian)

Oleksii Pustomitenko

Composition of Yuriy Illienko's films in the context of the Ukrainian cinematography school

Abstract. This article examines the development of the Ukrainian school of cinematography through the lens of auteur cinema and the work of the renowned Ukrainian cinematographer and director Yuriy Illienko. He entered the history of Ukrainian cinema not merely as a participant, but as an authoritative figure who shaped the concept of "high" Ukrainian visual aesthetics. As the artist's legacy remains incompletely studied, there is a need to re-evaluate his work within educational, critical, and cinematic discourses. Such innovation which was ahead of its time calls for analytical study rather than myth-making. The scholarly study of Yuriy Illienko's works requires further steps specifically, a comparative analysis of his cinematography choices, as well as restoration and archival work to enable a true appreciation of the authentic visual style of his films.

Keywords: cinematographer, director, Ukrainian cinema, shot, lighting, auteur film.

Стаття надійшла до редакції 12.06.2026

Стаття прийнята до друку після рецензування 18.06.2026

Стаття оприлюднена 30.06.2026

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-2392-3938>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.162-171>

КУЛЬТУРНЕ ПІДПРИЄМНИЦТВО ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА МОДЕЛЬ: ОБҐРУНТУВАННЯ І ВИЗНАЧЕННЯ

Олійник

Олександра Сергіївна

кандидатка культурології,
завідувачка відділу теорії
та історії культури,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України,
м. Київ
oliynyk.theory.icr@gmail.com

Oleksandra Oliinyk

Ph.D. (Culturology),
Head of the Department of Theory
and History of Culture,
Institute for Cultural Research,
National Academy of Arts of Ukraine,
Kyiv
oliynyk.theory.icr@gmail.com

Анотація. У статті запропоновано розглянути наявні концепції «культурного підприємництва», перед визначенням якого є перетин соціального, культурного та економічного процесів у певному культурному явищі регіонального, локального рівня. Увага зосереджується на наявних підходах дослідження культурного підприємництва, систематизації запропонованих дефініцій культурного підприємництва, а також розглянуто його організаційний характер у контексті функцій культури та процесу культурної трансмісії в первинних і вторинних кризових явищах. Дослідження розглядається як теоретичне підґрунтя для обґрунтування концепту «культурного підприємництва» як суб'єктного процесу культурних, соціальних та економічних змін культурного простору, ґрунтується на специфічному поєднанні поведінкових рис у сфері культурного виробництва.

Ключові слова: культурний вимір, культурні проблеми, міждисциплінарне дослідження, міждисциплінарність, культурологія, теорія культури, економіка культури, культурне виробництво, культурне підприємництво

Вступ. Узагальнення тенденцій та економічних процесів, означених у культурному виробництві та споживанні, переважно в літературі вкладається в малокатегоризоване розрізнення економічних процесів як контексту комодифікації або комерціалізації культурного продукту та індустріалізації частини функцій культурної активності та/або контексту споживання культурних благ. На жаль, подібний підхід не залишає простору для урахування соціальних перетворень, спричинених культурною ініціативою як комерційної, так і не орієнтованої на комерціалізацію, або таких, що поєднують риси і тих, і тих. Саме вплив, соціальні перетворення та зміни культурного простору стали основою для концептуалізації культурного підприємництва для окреслення окремого специфічного процесу, що характеризується, першою чергою, саме впливом на культурний простір та культурну інфраструктуру. Цей аспект під-

креслює *актуальність* предмету дослідження цієї розвідки, а *наукова новизна* ґрунтується на припущенні про те, що культурне підприємництво видається окремою, специфічною формою культурного виробництва та споживання, що характеризується відповідністю щодо певних критеріїв, які вирізняють її з-поміж комерційних інструментів (платні послуги, сувенірна продукція, масовізація дистрибуції тощо), що в цілому для теорії культури є цариною малоконцептуалізованою: переважна більшість досліджень зорієнтована на дослідження одного з процесів — або виробництва, або споживання, водночас як концептуалізація культурного простору як простору економічної взаємодії потребує більш комплексного розуміння специфіки економічних взаємовпливів між виробництвом, споживанням і суспільними перетвореннями.

Виклад основної частини. Проблематика економіки культури розглядається низкою українських та іноземних авторів у сутнісно міждисциплінарних дослідженнях, які належать і до царини гуманітаристики (О. Гриценко, Л. Скокова, К. Настояща, П. Бурдє, Р. Петерсон, П. ДіМаджіо, Т.Адорно, М.Горкгаймер, Р.Вільямс, Б.Мьєж, П. Л. Сакко), і до економічної теорії (С. Давимука, І. Пархоменко, М. Проскуріна, Д. Тросбі, Р. Тоус, Г.Аббінг, В.Баумоль, В.Боуен, М.Блауг, А.Кламер, А.Скот), проте концептуалізація економічного ресурсу культури як сфери виробництва — і його особливої форми — попри доволі широку варіативність бібліографічних джерел на сьогодні залишає не повністю розкритими ті концепції, що за властивостями поєднують культурні, соціальні, економічні характеристики, серед яких однією з найбільш виразних є концепція «культурного підприємництва». Як окрема концепція культурне підприємництво розглядається низкою авторів: А. Надін досліджує суб'єктність культурного підприємця; С. Альбісон систематизує методологічні підходи до визначення культурного підприємництва, подібно як і авторки А. Хаусманн і А. Хейнце, зв'язок культурного підприємництва із розвитком локальної економіки проаналізовано О. Спілінгом, інституційні аспекти культурного підприємництва досліджено в працях К. Ачесона, В. Джонсон, Р. Петерсона і Д. Бергера і, звісно, у пілотній за названою проблематикою праці П. ДіМаджіо. Це невичерпний перелік авторів, проте ці наукові доробки складають бібліографічну основу статті.

Методологічна основа концепту культурного підприємництва. Попередні дослідження дозволяють припустити, що культурне підприємництво є одним з найяскравіших за соціальним впливом процесів в економіці культури. Традиційно, і на цьому сформовані засади сучасних теорій економіки культури, праці з економіки культури тяжіють до розділення ринків і характерних процесів на економіку мистецтв, економіку культурної спадщини та економіку культурних (дедалі частіше — креативних) індустрій, що з термінологічного боку залишається справедливим, однак створює додаткові бар'єри в розумінні культурного процесу як єдиного, проте розгалуженого.

Це дослідження ґрунтується на розумінні культурного процесу, зокрема, як комплексу перетворень, соціальна та економічна складові яких є невіддільними його частинами, у відповідному підході трактується і культурне підприємництво. Невіддільність культурної і економічної складової культурного виробництва теоретизовано, зокрема, у дослідженні Девіда Тросбі «Economics and Culture»: дослідник розкриває структурну складність культурної цінності та сутність культурного капіталу: і культурна цінність, і культурний капітал складають основу формування також економічної цінності, тим самим підважуючи довготривалу традицію протиставлення естетичного й комерційного в характеристиках культурного продукту. І для формування підходу дослідження культурного підприємництва це визначається як основна передумова: коли мовиться про культурне підприємництво, дискусія щодо комерціалізації культури або комодифікації культурного продукту відсувається на другий план, оскільки в основі культурного підприємництва закладено три властивості, за браком яких про підприємництво не мовиться. Для визначення культурного підприємництва важливо проаналізувати підходи, які застосовуються дослідниками, і відтак можуть складати методологічну основу концепту культурного підприємництва.

Першу спробу за допомогою комплексного підходу проаналізувати культурне підприємництво втілено в статті Пола ДіМаджіо «Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston» (1982), який утім назвав дієвців організаційно-культурних перетворень не підприємцями, а культурними капіталістами. Його праця дає підстави розглядати культурні й економічні процеси в шир-

шому суспільному контексті, не оминаючи й соціальні передумови появи культурного феномену і його вплив на соціальну структуру культурного процесу в подальшому. Звісно, поза увагою не залишалися економічні аспекти.

Такий підхід дозволяє виокремити культурне підприємництво як особливу форму суб'єктності культурного процесу в соціоекономічному контексті й, на нашу думку, сприяє переосмисленню ролі підприємництва в історії культури. Безпосередньої концепції культурного підприємництва, аналізування властивих йому рис Пол ДіМаджіо не пропонував, над те — термінологічне означення культурного підприємництва було підхоплено з назви статті, теоретичного обґрунтування ДіМаджіо також не проводив. Утім, інші дослідники спираються на дослідження ДіМаджіо саме в визначенні й розумінні культурного підприємця як «людини, яка ідентифікує можливості й діє відповідно до них, щоб створити соціальну культурну та або економічну цінність» (Dacin, *цит.* — Albisson, 2017, р. 377) Комерційна складова інтересів культурного підприємця може бути мінімальною або взагалі відсутньою, в той час як соціальна і культурна складові складають основу. Це розуміння поглиблюється далі і метою культурного підприємництва вважається закладення нової норми чи цінності через культурну дифузію (Dacin, *цит.* — Albisson, 2017, р. 377).

Окреслення характеристик підприємництва у сфері культури і мистецтв на сьогодні не має єдиної концепції, пропонуючи різні підходи. Дослідники умовно поділяють ці підходи узагальнено як соціологічний, управлінський та культурологічний (Gehman, & Soublière, *цит.* — in Meerkkerk), що варто доповнити економічним підходом. Соціологічний підхід має найдовшу історію і бере відлік від вищезгаданої праці Пола ДіМаджіо, а найменш дослідженим культурне підприємництво залишається в культурології. Джоель Гейман та Жан Франсуа Сублієр об'єднують підходи за такими характеристиками: створення культури (культурне підприємництво 1.0) — дослідження, що фокусуються на процесі інституалізації культурного процесу як високої культури так і популярної); розгортання культури (культурне підприємництво 2.0) — дослідження управлінських і організаційних особливостей легітимізації нових культурних об'єктів або нових арттринків; та культурне створення (куль-

турне підприємництво 3.0) — дослідницька увага приділяється культурному підприємництву як розподіленому та міжчасовому процесу, а також процесам, за допомогою яких створюється цінність у численних та мінливих репертуарах та реєстрах значень (Gehman, & Soublière, 2017). Порівнюючи підходи до концептуалізації і дослідження культурного підприємництва, Гейман і Соблієр завважують важливий нюанс: і соціологічний, і культурологічний підхід культурне підприємництво розуміє як процес, надаючи відповідне значення: або як процес культурних змін, або культурний процес змін (Gehman, & Soublière, 2017, pp. 65–66), що в цілому визначає позицію дослідника щодо того, який каталізатор спричинив зміни: контекст, що підштовхує культурного підприємця до дії і прийняття ризиків, або воля культурного підприємця переформатувати наявний лад у певній царині, використовуючи нові комбінації відомих елементів. Утім залишаються в академічному обігу й підходи, що трактують культурне підприємництво лінійно — як досягнення економічних цілей, водночас культурні продукти чи твори мистецтва визначаються як засіб, інструмент. Утім, такий підхід не вирізняє культурне підприємництво в структурі креативної економіки й вдається до узагальнень на кшталт таких: художник, що опікується самостійно організаційно-економічними питаннями — підприємець, або артдилер, що не створює твір, проте кваліфіковано здійснює всі потрібні супровідні комерційні заходи — підприємець; ба більше — бібліотека, що запроваджує додаткові платні послуги, теж подекуди визначається як така, що займається культурним підприємництвом. Проте такі узагальнені, але поверхові уявлення про культурне підприємництво дають у край розмите розуміння особливості цих процесів, властивих культурному підприємництву, що, ймовіріше за все, обмежує рівень соціального впливу й може викривляти первинну цінність культурного підприємництва.

У дослідженні спираємося на підходах, що тяжіють знайти спільні риси та поєднання підприємництва, культурної цінності та соціальних перетворень. Деякі з наближених до таких підходів використовує Йоанна Воронкович, розглядаючи артпідприємництво, зосереджується на поєднанні трьох прошарків: найбільш обширний — оцінювання можливостей і готовність до ризиків, середній — створення ідей і найвужчий — діяльність у

сфері культурного виробництва та/або креативних індустріях. Взаємодія між цими прошарками збалансовує і скомпенсовує ризики нових ідей, що підтримують діяльність у культурних і креативних сферах (Woronkiewicz, 2021, р. 522), відповідно, для галузі артпідприємництва властива залученість до вивчення джерел можливостей та процесів використання можливостей і прийняття ризиків для всіх учасників, залучених до підтримки культурних процесів (Woronkiewicz, 2021, р. 522). Й. Воронкович вирізняє як триоснову мистецьку цінність, підприємництво та інноваційність, з яких вибудовується поєднання діяльності у сфері культури, створення нових ідей і балансування можливостей з ризиками. Авторка зауважує, що це є спільними рисами для артпідприємництва, але подальшої концептуалізації не пропонує.

Докладний аналіз підходів до визначення культурного підприємництва застосував Стаффан Альбіссон (Albinsson, 2017), виснувавши, що культурне підприємництво може розглядатися і з антропологічної та інституційної оптики, і з позиції розвитку мистецтв. Згідно з першим підходом, дослідження фокусується на динаміці розвитку нематеріальних культурних рис (символів, міфів, мов, переконань, цінностей, норм, ритуалів) як в межах однієї, так і декількох соціальних груп (або суспільств). За такого підходу культурне підприємництво визначається як таке, що має на меті суспільні зміни через розвиток або поширення конкретних культурних рис (Albinsson, 2017, р. 384). Цікаво зауважити, що й у такому випадку, і далі буде зазначатися — не мовиться про високі очікування матеріальної винагороди завдяки підприємницьким ризикам (комерційного успіху). Саме з цього підходу можна запозичити ймовірний основний критерій визначення культурного виробництва як підприємництва: основоположне завдання культурного підприємництва — вплив на суспільні перетворення.

С. Альбіссон вирізняє і другий підхід застосування культурного підприємництва: як інструмент розвитку мистецтва, що групується довкола динамічного розвитку культурних послуг, матеріальних благ та/чи індивідуальних, чи групових кар'єрних успіхів. Культура виступає сектором економіки, однак культурне підприємництво все ж залишає прагнення до соціальних перетворень, і культура може прямо впливати на умови культур-

ної праці та застосовуватися у виробничих процесах на комерційному артринку або урядової підтримки культури (Albinsson, 2017, р. 384).

У зворотному напрямку — від соціально-економічного впливу до зміни в культурі — гіпотезує ідею культурного підприємництва Олаф Спілінг, який, висновуючись первинно з вигод локальної економіки, вважає культурного підприємця «агентом людського розуміння можливості змін» та «мотиватором залучення до економічного розвитку регіону», а культуру О. Спілінг визначає «ідеологічною і когнітивною рамкою локальної економіки» (Spilling, цит. — Albinsson, 2017, р. 383).

Олаф Спілінг звертає увагу на культурне підприємництво, ґрунтуючись на переконанні, що культура може забезпечувати динамічний елемент локального або регіонального розвитку. Культура складає базис для формування робочих місць (у сфері кіно, музики, книговидавання), тоді як некомерційні культурні інституції впливають на інші види бізнесу (Spilling, 1991, р. 35). Ідея О. Спілінга саме в тому, що культура є ґрунтом для розвитку інфраструктури, і тому автор запропонував концепт «культурно-економічне підприємництво», вкладаючи в цей концепт основну відмінність від звичайних форм підприємництва — орієнтування на культуромісткі концепти, застосовуючи як комерційні, так і неприбуткові економічні принципи (Spilling, 1991, р. 36). Інша форма, яку О. Спілінг означив як культурне підприємництво, ставить за мету зміну людських уявлень і базового розуміння ситуації. Розрізнення культурних підприємств пояснюється різним трактуванням культури: культура як сектор економіки і культура як базисний аспект усіх секторів економіки. Насамкінець, концепція Спілінга пропонує знайти ключові відмінності культурного підприємництва завдяки трикутнику підприємництва, де культурне підприємство відділене від приватного й колективного. Розбіжність, на думку Спілінга, саме в цілях: якщо приватному автор приписує «намір експлуатувати ринкові можливості», колективному — «подолання бар'єрів та запровадження мотиваційних механізмів», то культурному підприємству відводиться найбільш почесна функція покращення більш загальних культурних стандартів спільноти і створення привабливого середовища й для проживання, і для бізнесу (Spilling, 1991, р. 37). Ключовими в концепції культурного підприємництва

О. Спілінг вважає такі характеристики культури: культура як стимул економічного перерозподілу й інновацій (економічний вплив — прим О. О.); культура як потенціал креативності (культурний вплив — прим О. О.); культура як показник якості життя та визначальний фактор для інших сфер діяльності (соціальний вплив — прим О. О.) (Spilling, 1991, pp. 40–41).

Отже, підсумовуючи, можна визначити декілька параметрів розвідки, що визначають продуктивність дослідження культурного підприємництва: по-перше, культурне підприємництво є процесом, і процесом невіддільним від контексту: про культурне підприємництво мовиться або як про нове поєднання старих елементів культури, або як про пошук нових можливостей у супереч усталеній культурі; по-друге, культурне підприємництво не може бути позбавлене соціального контексту: для появи культурного підприємництва важливі передумови, а його поява обов'язково призводить до соціальних змін; по-третє, культурне підприємництво уособлює принцип поєднання культурної і економічної цінності, де культурна цінність визначає цінність економічну або значно впливає на неї, однак у культурне підприємництво закладається додатково цінність соціальна. Утім, залишається невизначеним власне термінологія, що застосовується під час дослідження культурного підприємництва, тому нижче розглянемо наявні дефініції.

Термінологічна основа концепту культурного підприємництва. Дослідження пропонують дефініції «культурного підприємництва» в досить широких межах: і як самозайнятих митців, і як працівників сфери культури, які вимушено наслідують підприємницьку поведінку через тиск ринку праці. Акценти теоретичного визначення культурного підприємництва зазнали декілька етапів переосмислення: якщо в 1990-х культурне підприємництво означувалося в контексті проєктного менеджменту й кураторства для реалізації індивідуальних проєктів, а в 2000-х визначення набуло ширшого контексту й використовувалося на позначення організації, відкриття або заснування нової структури у сфері культури (Hausmann, & Heime, 2016, p. 11). Попри те, що культурне підприємництво часто асоційовано з культурними індустріями й предметом дослідження в економіці культури, дедалі більше уваги приділяється соціальним властивостям куль-

турного підприємництва: культурне підприємництво визначається як «місток між богемою і підприємцем» (Eikhof, & Haunschild, цит. — in Naudin, 2017, p. 11). Культурний підприємець¹ є міським протагоністом, що оволодіває здатністю медіації між культурою і наданням послуг, і інтерпретацією їхньої взаємодії (Lange, цит. — Hausmann, & Heime, 2016, p. 12), або суб'єктом, що володіє достатньою експертизою, що комбінує індивідуальне сприйняття із набутими знаннями й розумінням культурно-специфічної локальної структури. Подібна експертиза значно відрізняється від математичного моделювання, лінійного обґрунтування або машинного розрахунку чи бюрократії і ґрунтується на локальних знаннях, загальному досвіді, які властиві саме цій спільноті (Lipartito, цит. — Albinsson, 2017, p. 383). Культурне підприємництво визначається і досліджується в межах впливу на соціальні процеси (як дослідження культурного підприємництва на прикладі заснування Паризької опери (Johnson, 2007) або на локальному розвитку із появою культурного суб'єкта).

У дослідженні Андреа Хаусманн і Анне Хайнце упорядковано більшість дефініцій «культурного підприємництва», відомих на час проведення дослідження 2016 року. Спільним для переважної більшості визначень культурного підприємництва можна вважати позитивне ставлення до поєднання культурної цінності з економічними міркуваннями, що в концепції індустрій у культурі є предметом усталеної дихотомії між двома основними групами цінностей культурного виробництва та споживання. Наприклад, окрім вищенаведених визначень, можна зупинитися на таких, що розглядають культурне підприємництво як «нове поєднання, яке призводить до появи нового й цінного в культурній сфері» (Swedberg, цит. — Hausmann, & Heime, 2016, p. 12) або відкриття нових культурних ринків, пропонуючи культурну революцію, а такі підприємці розуміють ринок і знають як збалансувати політичний контроль (Yang, цит. — Hausmann, & Heime, 2016, p. 12), або культурне підприємництво можна вважати суб'єктом поєднання трьох елементів (створення нового культурного продукту, орієнтація на оцінювання можливостей та інноваційний спосіб реалізації продукту) (Scott, цит. — Hausmann, & Heime, 2016, p. 12).

¹ Lange означає культурного підприємця на кшталт «культурприємець» — culturepreneur (англ.)

Є спрощені, на нашу думку, визначення, проте такі підходи до визначення розмивають властивості культурного підприємництва й не розкривають сутність процесу: культурні підприємці — це суб'єкти, які створюють нові організації, продукти або види діяльності у сфері культури (Konrad, цит. — Hausmann, & Heime, 2016, p. 12); під культурним підприємництвом узагальнюють комерційні функції закладів і організацій культури «надання платних послуг галереями, таких як: продаж картин, які представлені на виставці (як правило, галерея отримує відсоток від продажу)» або

«платне відвідування виставок та інших заходів, надання в оренду приміщення галереї, проведення аукціонів, надання консультаційних послуг, експертиза творів мистецтва, продаж книг та інших друкованих матеріалів, видавничі послуги, дизайн-послуги тощо. Іншим прикладом — робота кафе в музеї, сувенірних крамниць як часткове покриття фінансування» (Свінцицька, 2020, с. 108–109).

Наразі одним найбільш ємним та точним для визначення триоснови культурного підприємництва (культурні, соціальні й економічні зміни), на нашу думку, є підсумок Джоеля Мокіра, який запропонував головною характеристикою культурного підприємництва вважати створення епістемічних фокусних точок (у культурі), навколо яких люди можуть узгоджувати свої переконання (Albinsson, 2017; Hausmann, & Heinze, 2016). Це визначення можна трактувати не тільки як вплив на культурний або економічний процес, але й соціальний, що збігається з завданням цього дослідження. Дещо відмінне, але також слушне визначення культурному підприємництву пропонував Спілінг:

«...культурне підприємництво може інтерпретуватися як дія із запровадження тих програмних завдань, що містять культурні зміни в конкретному просторі» (Spilling, 1991, p. 40). Для Спілінга визначальним інтересом залишаються ті «культурні зміни, що сприяють економічній реструктуризації і подальшому зростанню».

Отже, ми пропонуємо означувати

«культурне підприємництво як процес створення нового культурного блага за рахунок можливостей і ризиків, наявних в культурному просторі спільноти, що приводить до зрушень у культурних, соціальних та економічних процесах різної інтенсивності та тривалості»,

а культурним підприємцем, відповідно,

«є суб'єкт, здатний і готовий використовувати цей процес для досягнення означених цілей у культурному просторі».

Особливості культурного підприємництва як організаційного процесу. Взаємодія культурного підприємництва й середовища, якому належить зазнати змін, як вже мовилося вище, має рекурсивну природу: соціальний, економічний і культурний контекст є важливими для процесу культурних змін, які зрештою спричиняють зміни в соціальному, економічному й культурному контекстах. Концептуалізуючи культурне підприємництво, важливо співставити його процеси із основними функціями культури, що визначають культурний простір, його виробництво та споживання. Мовиться про функції соціалізації, кваліфікації і суб'єктивації, кожним із яких втілюється особлива форма впливу культури на індивіда або спільноту: завдяки соціалізації культура пропонує індивідам інтегруватися до певного соціального, політичного й економічного ладу, навчаючи поводитися і співіснувати в суспільстві (Гілен, & Ляйстер, 2023, p. 20), кваліфікація як процес зберігає системну ієрархію культури через канонізацію, навички, знання, експертизу (Гілен, & Ляйстер, 2023, с. 21–23), а суб'єктивація залишається процесом, що визначає позицію, ставлення і взаємодію індивіда чи групи з культурою (Гілен, & Ляйстер, 2023, с. 24–26). Культурне підприємництво, очевидно, втілює ці завдання (або функції) проте саме їхній характер визначає культурне підприємництво.

На думку дослідників, можна припустити, що культурне підприємництво — це про процес, якому властиві риси вторинного культурного імпринтингу (емпресингу), тобто доволі швидкого засвоєння нових культурних і суспільних норм, цінностей та досвіду, що загалом виражаються у сформованому суспільстві або через кризу ідентичності (охоплює питання історичної і культурної пам'яті), або через

появу й різке закріплення в інфраструктурі культурного феномену до того неіснуючого, невідомого або невластивого конкретній спільноті. Вікторія Джонсон в дослідженні використовує термін «організаційний імпринтинг». Авторка пояснює метафоричне застосування «імпринтингу» як опис процесу, коли підприємець створює нове з наявних матеріалів (Johnson, 2007, р. 117). Саме характеру культурного імпринтингу відповідають процеси відносно швидкої інституалізації певних культурних феноменів, досліджуваних в історичному, соціоекономічному та культурному контекстах. З прикладів зазначимо описаний П. ДіМаджіо процес заснування інституцій культури в Бостоні, досліджений Вікторією Джонсон організаційний етап започаткування і подальшу стабільність розвитку Паризької опери та соціальний вплив культурних підприємців С. та В. Кульженків на соціальне розмаїття та розвиток культурної інфраструктури міста (описане Рибаківим, Водотикою), оскільки саме властивостям культурного підприємництва відповідають головні дієві культурного імпринтингу в кожному з випадків.

Метафора імпринтингу є відображенням характерного до культурного підприємництва процесу культурної трансмісії, що може бути означений як вторинний культурний імпринтинг (інша пропозиція в обігу — емпресинг). У цьому дослідженні імпринтинг використовується як поєднання двох відмінних процесів у межах однієї гіпотези. Суть гіпотези в тому, що культурне підприємництво можна вважати таким за умови виконання певних умов: створення нового культурного блага, розуміння економічних механізмів та швидке закріплення блага в спільноті, що спричиняє соціальний, культурний і економічний розвиток, каталізатором якого є культурне підприємництво, і забезпечується стабільність формування культурного блага протягом визначеного періоду. Культурний імпринтинг в цьому випадку — це процес, за допомогою якого технологічні, економічні, політичні та культурні елементи контексту за нової комбінації в поєднанні заснування формують характеристики нового культурного блага чи організації; і по-друге, це процес, за допомогою якого ці характеристики заснування відтворюються протягом подальшої історії феномену або організації (Johnson, 2007, р. 98). Схожу думку запропонував і Дж. Мокір відносно передумови культурного під-

приємництва, якою він назвав роз'єднаність між домінуючими елементами культури та реальністю, у якій вони не містяться — тобто в суспільстві наявний так званий когнітивний дисонанс (за Т. Куном) або «усвідомлення аномалії» (Мокур, 2013, р. 7). Автор підсумовує власне дослідження тим, що описує процес культурного імпринтингу спочатку в його класичній конотації:

«...культурні переконання передаються від покоління до покоління за вертикаллю (від батьків дітям), горизонтально (однолітки та медіа) або навскіс (вчителі та інші подібні джерела)» (Мокур, 2013, р. 27)

і продовжує тим, що саме від інтенсивності процесу соціалізації поза родиною залежить швидкість утвердження нових культурних переконань. Власне ідеї Мокіра не стосуються безпосередньо культурної інфраструктури в тому значенні, яке закладається в цьому дослідженні. Джоель Мокір визначає культурне підприємництво дещо ширше, ніж запропонований концепт, але в його основі є спільна риса — соціальний вплив. Дж. Мокір обґрунтував гіпотезу: завдяки культурному підприємству стали можливі ті прогресивні промислово-економічні процеси, що визначаються переломними (революційними) в історії економіки, зокрема, автор відстоює позицію щодо видання визначними культурними підприємцями Френсіса Бекона та Ісаака Ньютона. Підсумовуючи аргументацію Дж. Мокіра, зупинимося на тому, що суспільним здобутком культурного підприємства Бекон автор вважає те, що Френсіс Бекон виснував, що знання є колективним, соціальним феноменом, який має бути організовано й розповсюджено, а мета його застосування і використання суспільством у матеріальних цілях, що змінило вектор зі сприйняття знання як вищої винагороди на більш прагматичне — як фактор покращення матеріального життя (Мокур, 2013, р. 12). Соціальна цінність впливу Ф. Бекон, як Мокір вважає, у впливі, який він здійснив на десятиріччя після його життя, що зсунуло інтелектуальні процеси від метафізичного погляду європейських інтелектуалів, наукових і технологічних еліт, що насамкінець послугувало — хоча спершу в прихованій, латентній формі — революційним змінам у промисловості й технологічних змінах (Мокур, 2013, р. 13). Подібний вплив — соціальні зміни, вплив

на перегляд світоглядних переконань і тривалий поступовий соціальний вплив на наступні покоління, економічні процеси — Мокір завважує і в доробку Ісаака Ньютона, називаючи його ідеї проявом культурного підприємництва. Не маючи безпосереднього відношення до сфери виробництва культурних благ, підхід Дж. Мокіра є цінним для дослідження тим, що вагому частку в означенні культурного підприємництва відводить не стільки новаторству (безсумнівно визначального в долях обох), а тривалому соціальному впливу, який приводить і до розвитку економічного процесу.

Однак дослідження культурного підприємництва стосується й менш глобальних історичних впливів на розвиток людства, зокрема, більше зорієнтовується на локальний вплив (у межах конкретної культурної інфраструктури й соціоекономічного процесу). Подібно до того, якого висновку дійшов у дослідженні О. Спілінг, який, по-перше, висловив застереження до зловживання інструменталізацією культури як економічного ресурсу, і по-друге, підкреслив усім добре відому тезу про складність економічного прогнозування культурного виробництва, концепцію культурного підприємництва пропонував враховувати саме як сферу знання механізмів економічного розвитку,ступаючись прогностичними інструментами (Spilling, 1991, pp. 47–48).

Отже, процес культурного підприємництва виникає за дотримання головної організаційної передумови, яку можна назвати «невикористаною можливістю», «новою комбінацією елементів культури» або певним кризовим явищем культурного простору. У той самий час вплив, що здійснює культурне підприємництво на наявний культурний, соціальний і економічний лад поєднує функції культури (соціалізація, кваліфікація та суб'єктивація) і є подібним до культурного імпринтингу (емпре-

сінгу) за дією (швидке засвоєння нової культурної норми, утвердження нового культурного блага та значний тривалий вплив на культурні, економічні та соціальні зміни).

Висновки. Підсумовуючи, зупинимось на основних тезах статті й подальших питаннях, що потребують дослідження в межах концептуалізації культурного підприємництва.

1. Культурне підприємництво запропоновано розглядати як процес створення нового культурного блага за рахунок можливостей і ризиків, наявних у культурному просторі спільноти, що приводить до зрушень у культурних, соціальних та економічних процесах різної інтенсивності та тривалості, а культурним підприємцем, відповідно, запропоновано вважати тих суб'єктів культурного виробництва, що готові й спроможні використовувати цей процес для досягнення відповідних цілей у культурному просторі. Ці визначення передбачають конкретизацію аспектів процесу — критерії, за якими можна вирізняти підприємницьку природу культурного виробництва, а також характерних рис, властивих таким суб'єктам (включаючи самоідентифікацію).

2. Важливим для концептуалізації дослідження залишається широкий культурний, економічний і соціальний контекст, що передує процесу культурного підприємництва і в подальшому обумовлюється ним.

3. Насамкінець, особливе значення закріплюється за відповідністю культурного підприємництва до основних функцій культури в поєднанні зі специфічною формою організаційного процесу усталення культурної норми, блага в суспільстві. У межах гіпотези про вторинний культурний імпринтинг стає можливим проаналізувати історичні переломні культурні та соціоекономічні події, зокрема, в історії української культури.

Література:

- Гілен, П., & Ляйстер, Т. (2023). *Культура в підмурках громадянського суспільства*. Ist-publishing.
- Свінцицька, О.М., & Ткачук, В.О. (2020). *Креативна економіка та креативні індустрії: навчальний посібник*. Житомир: Державний університет «Житомирська політехніка».
- Albinsson, S. (2017). What is so "cultural" about cultural entrepreneurship? *Essays in Economic & Business History*. Volume 35, Number 1.

- DiMaggio, P. (1982). Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston. *Media, Culture & Society*, 4, 33–50;
- Gehman, J., & Soublière, J.-F. (2017). Cultural Entrepreneurship from Making Culture to Cultural Making. *Innovation*, 19 (1): 61–73. DOI: <https://doi.org/10.1080/14479338.2016.1268521>
- Hausmann, A., & Heime, A. (2016). Entrepreneurship in the cultural and creative industries: insights from an emergent field. *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*. Volume 5, Issue 2. Pp. 7–22. DOI: <https://doi.org/10.1353/artv.2016.0005>
- Johnson, V. (2007). What Is Organizational Imprinting? Cultural Entrepreneurship in the Founding of the Paris Opera. *American Journal of Sociology*. Volume 113, Number 1; Pp. 97–127. DOI: <https://doi.org/10.1086/517899>
- Meerkerk, von E. (2022). The Cultural Entrepreneurship Scorecard: An Instrument for Assessing Cultural Institutions. *The Journal of Arts Management Law and Society*, 52(1), pp. 1–18. DOI: <https://doi.org/10.1080/10632921.2022.2030270>
- Mokyr, J. (2013). Cultural entrepreneurs and the origins of modern economic growth. *Scandinavian Economic History Review*, 61:1, 1–33. DOI: <https://doi.org/10.1080/03585522.2012.755471>
- Naudin, A. (2017). Cultural Entrepreneurs: Identity and becoming a cultural entrepreneur. *International Journal of Entrepreneurial Venturing*. 9. 1. DOI: <https://doi.org/10.1504/IJEV.2017.10006932>
- Spilling, O. (1991). Entrepreneurship in a Cultural Perspective. *Entrepreneurship & Regional Development* 3 (1), Pp. 33–48.
- Woronkowicz, J. (2021). Arts, entrepreneurship, and innovation. *Journal of Cultural Economics*, 45(4), 519–526. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10824-021-09432-5>

References:

- Albinsson, S. (2017). What is so "cultural" about cultural entrepreneurship? *Essays in Economic & Business History*. Volume 35, Number 1.
- DiMaggio, P. (1982). Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston. *Media, Culture & Society*, 4, 33–50.
- Gehman, J., & Soublière, J.-F. (2017). Cultural Entrepreneurship from Making Culture to Cultural Making. *Innovation*, 19 (1): 61–73. DOI: <https://doi.org/10.1080/14479338.2016.1268521>
- Gielen, P., & Lijster, T. (2018). Kultura v pidmurkhah hromadianskoho suspilstva [Culture: The base of civil society]. IST Publishing. (in Ukrainian)
- Hausmann, A., & Heime, A. (2016). Entrepreneurship in the cultural and creative industries: insights from an emergent field. *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*. Volume 5, Issue 2. Pp. 7–22. DOI: <https://doi.org/10.1353/artv.2016.0005>
- Johnson, V. (2007). What Is Organizational Imprinting? Cultural Entrepreneurship in the Founding of the Paris Opera. *American Journal of Sociology*. Volume 113, Number 1; Pp. 97–127. DOI: <https://doi.org/10.1086/517899>
- Meerkerk, von E. (2022). The Cultural Entrepreneurship Scorecard: An Instrument for Assessing Cultural Institutions. *The Journal of Arts Management Law and Society*, 52(1), pp. 1–18. DOI: <https://doi.org/10.1080/10632921.2022.2030270>
- Mokyr, J. (2013). Cultural entrepreneurs and the origins of modern economic growth. *Scandinavian Economic History Review*, 61:1, 1–33. DOI: <https://doi.org/10.1080/03585522.2012.755471>
- Naudin, A. (2017). Cultural Entrepreneurs: Identity and becoming a cultural entrepreneur. *International Journal of Entrepreneurial Venturing*. 9. 1. DOI: <https://doi.org/10.1504/IJEV.2017.10006932>
- Spilling, O. (1991). Entrepreneurship in a Cultural Perspective. *Entrepreneurship & Regional Development* 3 (1), pp. 33–48.
- Svintsitska, O. M., & Tkachuk, V. O. (2020). Kreatyvna ekonomika ta kreatyvni industrii [Creative economy and creative industries] (Navch. posibn.). Derzhavnyi universytet "Zhytomyrska politekhnika". (in Ukrainian)
- Woronkowicz, J. (2021). Arts, entrepreneurship, and innovation. *Journal of Cultural Economics*, 45(4), 519–526. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10824-021-09432-5>

Oleksandra Oliinyk

Cultural entrepreneurship as a conceptual model: rationale and definition

Abstract. The article proposes to consider the existing concepts of "cultural entrepreneurship", the predetermination of which is the intersection of social, cultural and economic processes in a certain cultural phenomenon of the regional, local level. Main interest is focused on existing approaches to the study of cultural entrepreneurship, the systematization of the proposed definitions of cultural entrepreneurship, and its organizational nature is also considered in the context of the functions of culture and the process of cultural transmission in primary and secondary crisis phenomena. The study is projected as a theoretical basis for substantiating the concept of "cultural entrepreneurship" as a subjective process of cultural, social and economic changes in the cultural space, which is based on a specific combination of behavioral traits in the field of cultural production.

Keywords: cultural dimension, cultural issues, interdisciplinary research, interdisciplinarity, culturology, theory of culture, economics of culture, cultural production, cultural entrepreneurship.

Стаття надійшла до редакції 12.06.2026

Стаття прийнята до друку після рецензування 22.06.2026

Стаття оприлюднена 30.06.2026

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-6236-0907>
DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.172-182>

У НАПРЯМІ КУЛЬТУРНИХ ПРАВ: ВІД ДИСКУРСУ ДО ПРАКТИКИ – МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД

Буценко

Олександр Алімович

радник при дирекції Інституту
культурології НАМ України,
м. Київ
obutsenko@i.ua

Oleksandr Butsenko

counsellor of the Institute
for Cultural Research Board,
National Academy of Arts of Ukraine,
Kyiv
obutsenko@i.ua

Анотація. У статті розглянуте поступове вироблення законодавчих, стратегічних, програмних і фінансових інструментів та механізмів забезпечення культурних прав на місцевому та національному рівнях. Переходові від теоретичного дискурсу та міжнародних правових документів рекомендаційного характеру до реального розуміння базових принципів, покладених в основу культурних прав як невід'ємної частини загальних прав людини, та їхнього практичного втілення в законодавчих актах, програмах і планах дій на місцевому, регіональному та національному рівнях сприяла активність науково-дослідного сектора та організацій громадянського суспільства в різних країнах. Культурні права поступово стають інструментом державної політики не лише у сфері культури, а й як спільна основа, що об'єднує різні сектори соціальної, економічної, екологічної, етнічної, гендерної, молодіжної політики. Цьому сприяє власне природа культурних прав, яким притаманні універсальність, неподільність і взаємозалежність, багатомірність і комплексність, доступність і плюралізм. Культурні права в сучасному суспільстві постають не як кінцева мета, а як дієві чинники та засоби демократичного розвитку.

Ключові слова: культурні права, права людини, економічні, соціальні права, міжнародне законодавство, культурна ідентичність, державна політика.

Постановка проблеми. Хоч поняття «культурні права» було введено в сучасний науковий та політичний дискурс і міжнародне законодавство майже 80 років тому, воно «досі не набуло належної ваги» (Bauer, 2004), а «практичне втілення такої політики залишається доволі розпливчастим» (Baltà Portolés, & Dragičević Šešić, 2017). У більшості випадків культурні права просто ігнорують, розуміючи їх або надто вузько, або, навпаки, надмірно широко, аж до абстрактності. Разом з тим протягом останніх десятиліть накопичився широкий масив досліджень і розвідок у сфері культурних прав, розроблені й запроваджені навчальні курси та програми, а також з'явилися спроби практичного втілення культурних прав на місцевому та державному рівнях як культурних стратегій, планів, соціально-економічних програм і законодавчих актів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Міжнародні автори численних публікацій протягом останніх двадцяти п'яти років розглянули різні підходи та тлумачення культурних прав

як в офіційних політичних та юридичних документах, так і в теоретичних розвідках істориків, філософів, соціологів, правових фахівців та дослідників культури. Зокрема, можна назвати праці таких авторів, як-от: Януш Симонідіс (Symonides, 2000), Ганнеле Койвунен і Леена Марсіо (Koivunen, & Marsio, 2007), Вільям Курт Барт (Barth, 2008), Ана Філіпа Врдоляк (Vrdoljak, 2011), Голі Кендел (Kendall, 2012), Даніель Уррутьєгер (Urrutiaguer, 2013), Йоганна Бушар і Патріс Маєр-Біш (Bouchard, & Meyer-Bisch, 2016), Жорді Балта Портолес і Мілена Драгішевич Шешич (Baltà Portolés, & Dragičević Šešić, 2017), Ґабрієла Ратулеа (Ratulea, 2020), Елена Полівцева (Polivtseva, 2026), Сандра Лібенберг (Liebenberg, 2026). Варто згадати й підручники з культурних прав, зокрема «Справедлива культура?» (*Fair culture?*, Міністерство освіти Фінляндії, 2007), «Підручник з культурних прав» (*The Cultural Rights Manual*, Міністерство закордонних справ Данії за програмою Фонду нової демократії, 2022) чи «Підручник з культурних прав» (*Manual de derechos culturales*, Буенос-Айрес (Аргентина): Тесео, 2026).

Зрештою, як зазначив Патріс Маєр-Біш, після багатьох років протилежних поглядів на природу громадянських, політичних, соціальних, економічних і культурних прав усі держави, відповідно до схвалених на рівні ООН документів, погодилися з думкою про універсальність, неподільність та взаємозалежність цих прав.

«Однак чи всі ті держави-учасниці реально розуміють, що значать ці три принципи й що може передбачати їхня реалізація?» (Meyer-Bisch, 2012).

Формулювання мети. Метою цієї статті є розглянути приклади практичного втілення міжнародно схвалених підходів до питання культурних прав на місцевому та національному рівнях, вироблення законодавчих, стратегічних, програмних і фінансових інструментів та механізмів їхнього забезпечення.

Виклад основного матеріалу. В історії розвитку поняття «культурні права» можна дуже умовно вирізнити кілька важливих поворотних дат (мильових каменів): грудень 1948 року — ухвалення Генеральною Асамблеєю ООН Загальної декларації прав людини; грудень 1966 року — ухвален-

ня Генеральною Асамблеєю ООН Міжнародного пакту про економічні, соціальні і культурні права (МПЕСКП); травень 2007 року — ухвалення Фрібурзької декларації про культурні права в Університеті Фрібура (Швейцарія); 2008 рік — схвалення Об'єднаними містами та місцевими владами «Завдання на 21 століття для культури»; березень 2009 року — заснування Радою ООН з прав людини у своїй Резолюції 10/23 мандату незалежного експерта, а від 2012 року — спеціального доповідача у сфері культурних прав (Буценко, 2024); листопад 2025 року — Декларація Ради ЄС про роль культури та медіа як запоруки європейських демократій.

Звичайно, можна назвати ще цілу низку світових та європейських конвенцій, резолюцій, декларацій, актів, що розширюють сферу застосування культурних прав, фокусуючись на фундаментальних правах людини, правах окремих спільнот чи груп (скажімо, правах корінних народів, національних меншин, дітей, жінок, митців тощо), свободах, що гарантують вільний розвиток особистості тощо. Зрештою, критичною масою такого міжнародного руху в напрямку реалізації культурних прав стало широке розуміння на політичному рівні важливості захисту та реалізації культурних прав для демократичного й мирного розвитку світу. Як бачимо, під час головування Данії в Раді Європейського Союзу в другій половині 2025 року міністри культури країн-членів ЄС, а також Великої Британії, України, Ісландії, Норвегії та Швейцарії на своїй зустрічі в Брюсселі в листопаді того року підписали спільну *Декларацію про необхідність культури та ЗМІ як гарантії наших європейських демократій*. Як зазначив міністр культури Данії Якоб Енгель-Шмідт,

«демократія тримається не лише на політичних структурах. Її плекають у бібліотеках, музеях, кінотеатрах, архівах, театрах — тих місцях, де люди вчаться критично мислити, співчувати, відчувати приналежність. Сьогодні ми посилаємо чіткий сигнал: охорона культури та культурної спадщини суттєво важлива для охорони власне демократії» (Council of Europe, 2025).

Водночас зростає розуміння того, що культурні права є не стільки кінцевою метою, скільки «чинниками та засобами демократичного розвитку» (Meyer-Bisch, 2012). Поряд з іншими правами — політичними, громадянськими, економічними

ми та соціальними. Хіба що, як справедливо зауважив відомий уругвайський поет, есеїст і дослідник Уго Ачугар, «культурні права останніми вступили до так званого «клубу прав людини»» (Achugar, 2003).

У перші десятиліття XXI століття дедалі яснішим стає розуміння на місцевому, національному та міжнародному рівнях взаємодії та взаємозалежності різних категорій прав людини під час побудови політики демократичного й сталого розвитку. Згадані вище три принципи — універсальність, неподільність та взаємозалежність цих прав — доповнюються низкою інших принципів, що визначають засади демократичного розвитку, закріплені в політичних програмах та законодавчих актах на різних рівнях. Доволі точно ці принципи окреслили, склавши їх у таблицю, співробітники Інституту культурних прав при Колегії адвокатів м. Баїя-Бланка (Аргентина) у розділі «Вступ до культурних прав» Підручника з культурних прав (Carta, Cebrián, Ferrari, & Di Pasquale, 2026):

Характеристики культурних прав

<i>Принцип</i>	<i>Опис</i>
Універсальність	Поширюються на всіх людей без винятку. Гарантують участь у культурному житті й рівні умови. Чинні для будь-якого часу і будь-якого місця.
Неподільність і взаємозалежність	Не можуть розбиватися на частини без втрати своєї сутності. Пов'язані з іншими правами: освіта, свобода слова, ідентичність, участь у політичному житті.
Багатовимірність і комплексність	Об'єднують принципи свободи, рівності та солідарності. Захищають як особисті права (культурне самовираження), так і колективні (спільноти, меншини).
Трансверсальність (міжгалузевий характер)	Охоплюють усі галузі: освіта, охорона здоров'я, робота, містобудування, засоби комунікації. Мають враховуватися під час розробки державної політики.

Доступність	Вимагають усунення будь-яких бар'єрів: фізичних, економічних, соціальних і символічних. Особлива увага надається окремим особам і групам, що перебувають у вразливому становищі.
Прогресивність, а не регресивність	На державу покладено зобов'язання гарантувати сталий поступ у реалізації культурних прав. Водночас держава має утримуватися від заходів, що призводять до не виправданого регресу в здійсненні цих прав, за винятком надзвичайних та належно обґрунтованих обставин.
Плюралізм	Визнають культурне розмаїття. Гарантують право кожній спільноті/громаді зберігати, трансформувати та передавати свою культурну спадщину.
Важливість	Є основою особистого і колективного розвитку. Зміцнюють демократичне, справедливе та інклюзивне суспільство.

Про необхідність практичної реалізації культурних прав шляхом врахування їх у політиці розвитку вперше заговорили на місцевому рівні. 2004 року Всесвітня мережа місцевих і регіональних урядів «Об'єднані міста і місцеві влади» (UCLG) схвалила реферативний документ «Завдання на 21 століття для культури», що закладав основи зобов'язанню міст і органів місцевого самоврядування у світі у сфері соціально-культурного розвитку, зокрема й у плані реалізації культурних прав. Як бачимо, у Розділі 1 «Принципи» проголошується (стаття 3):

«Органи місцевого самоврядування визнають, що культурні права є невід'ємною складовою прав людини, на підставі Загальної декларації прав людини (1948), Міжнародного пакту «Про громадянські та політичні права» (1966) і Загальної декларації ЮНЕСКО про культурне розмаїття (2001). Вони визнають, що культурна свобода окремих людей і громад є головною

передумовою демократії. Неприпустимо посилятися на культурне розмаїття для порушення прав людини, гарантованих міжнародним правом, або для обмеження сфери їхнього застосування».

Серед названих інструментів пропонується (Розділ 4. Інструменти) схвалювати «Хартію культурних прав і відповідальності»:

«Місцева хартія культурних прав є документом, що визначає культурні права й відповідальність мешканців певної території. Такий документ може спиратися на Загальну декларацію прав людини та інші визнані міжнародні угоди, що стосуються прав людини і культури. Ефективна розробка місцевої хартії культурних прав передбачає активну участь представників місцевого культурного сектора, громадськості, органів місцевого самоврядування та експертів з прав людини» (Advice on local implementation of the the Agenda 21 for culture, 2006).

Одним із перших міст, що взяло на озброєння «Завдання на XXI століття для культури», став Монреаль (Канада) — у травні 2005 року. Як зазначила в 2014 році Манон Готьє, на той час член Виконавчого комітету міста Монреаль, відповідальна за культуру, спадщину, планування, простір для життя і статус жінок, «Хартія прав і обов'язків Монреаля визнає культурні права громадян, а громадська організація «Культурний Монреаль» діє як регіональна рада, що заохочує до партисипативної демократії» (Gauthier, 2014).

Спираючись на принципи, окреслені в «Завданнях на XXI століття для культури», та Фрібурзьку декларацію про культурні права (2007), розроблену міжнародною групою експертів, згуртованих довкола Обсерваторії з питань розмаїття та культурних прав при Фрібурзькому університеті та підтриманою ЮНЕСКО, Крістель Блуе у Франції заснувала громадське об'єднання «Мережа культури 21» (ReseauCulture21). Від 2012 року основним напрямком діяльності мережі стали культурні права в межах науково-практичної програми «Пайдея», яка здійснювалася спільно з Обсерваторією з питань розмаїття та культурних прав при Фрібурзькому університеті, очолюваною Патрісом Маєр-Бішем. Протягом наступних п'яти років у меж-

ах програми, що «поєднувала теорію з реальною імплементацією» (Pascual, 2018), було проведено понад 80 семінарів і 300 конкретних досліджень за участі громадських і культурних організацій та органів місцевого самоврядування, зокрема департаментів Ардеш, Нор, Манш і Жиронда, а також міста Сен-Дені. 2015 року місто Сен-Дені схвалило стратегію «Керівні напрямки розвитку культури» (Schéma d'Orientations Culturelles), що спиралася на дві базові системи цінностей: культурні права й «Завдання на XXI століття для культури», а також на демократичний підхід «знизу–догори». Ця стратегія передбачала навіть створення Ради з питань культурних прав.

У 2014 році місто Мальме на півдні Швеції схвалило середньострокову культурну стратегію (2014–2020), у якій було визнане, що місто прагне забезпечити правом кожного на культуру, бо це є правом людини, основною передумовою для самореалізації та розвитку (Lyrevik, 2014).

Хартію культурних прав 2015 року ухвалило місто Мерида, столиця штату Юкатан у Мексиці, відштовхуючись від Загальної декларації прав людини ООН, Фрібурзької декларації про культурні права та «Завдань на XXI століття для культури». Хартія розділяє права й відповідальності та розглядає все місто як культурний простір — простір пам'яті та духовності, творчості й товариськості (Carta de los Derechos Culturales, 2015).

Столиця Еквадору Кіто 2016 року схвалила «Декларацію про принципи імплементації культурних прав на місцевому рівні в місті Кіто». Документ посиляється на систему прав людини ООН, «Завдання на XXI століття для культури», Фрібурзьку декларацію про культурні права, а також на Конституцію Республіки Еквадор, одну з небагатьох, що містить статті (конкретно — дев'ять статей) про культурні права (Pascual, 2018). Декларація передбачає, зокрема, залучення всіх громадян до культурного життя за їхнім вибором і підтримку здійснення ними власних культурних практик; гендерну рівність і особливу увагу до підтримки національних меншин; використання публічних просторів у культурних цілях і гармонізацію культурних і природних просторів; сприяння орієнтованому на людину та відкритому до еволюції розумінню ідентичності; право на культурну та мистецьку освіту тощо.

2017 року Мехіко, найбільше столичне і най-

більш густо населене місто в Латинській Америці, ухвалило Конституцію міста, що в розділі 8 «Місто освіти та знань» має підрозділ D «Культурні права». Крім декларування широких культурних прав, включаючи право на творче самовираження, культурну ідентичність, культурну спадщину, участь у культурному житті, культурному розвитку тощо, документ передбачає захист культурних прав громадян, спільної культурної спадщини та запровадження пільгового податкового режиму на створення і поширення мистецтва і культури (Constitución Política, 2017).

2021 року міська рада Барселони (Іспанія) схвалила План культурних прав Барселони на 2021–2023 рр. під назвою «Ми робимо культуру». План визначає низку пріоритетів культурної політики міста з перспективи культурних прав. Для досягнення цих пріоритетів передбачено конкретні заходи, терміни виконання та необхідні фінанси. Скажімо,

«3. Народна культура: право на народні та традиційні практики, а також простори для участі й соціального єднання... 8. Музеї міста: інновації, освіта та право на участь у культурній спадщині Барселони» (Barcelona's Cultural Rights Plan, 2022).

На досягнення визначених завдань планом було передбачено фінансування в розмірі 68,7 млн євро. Реалізація Плану культурних прав дала поштовх наступній ініціативі — запровадженню «Міжнародних днів культурних прав — *Культурополіс*». Перша така подія відбулася в листопаді 2022 року. Другий *Культурополіс* був проведений у межах Всесвітньої конференції ЮНЕСКО з культурної політики та сталого розвитку *Мондіакульт* у вересні-жовтні 2025 року, на якому було схвалено Барселонську декларацію з культурних прав. Варто зазначити, що ініціатива міста Барселона вплинула на рух за культурні права по всій автономній спільноті, що вилилося в розробку проєкту закону «Про культурні права Каталонії», який перебуває зараз на розгляді каталонського парламенту.

До цих прикладів можна додати ще цілу низку інших, проте й згаданих цілком достатньо, щоб зрозуміти, як поступово тема культурних прав з площини науково-теоретичного дискурсу та міжнародних правових декларацій, переважно реко-

ментаційного характеру, почала набувати конкретних практичних форм на рівні міст і муніципалітетів у конституційних документах, законодавчих актах, хартіях прав і обов'язків, деклараціях щодо імплементації тощо. Велика заслуга в цьому належить громадянському суспільству — міжнародні громадські альянси, такі як «Об'єднані міста і місцеві влади» (UCLG), громадські організації національного рівня, такі як «Мережа культури 21» (ReseauCulture21, Франція), та громадські ініціативи на рівні міст, як от «Культурний Монреаль» (Culture Montréal, Канада), дали потужний імпульс для глибшого розуміння ролі та значення культурних прав у сучасному суспільстві, орієнтованому на демократичний розвиток, і ширшому залученні зацікавлених сторін (стейкхолдерів), зокрема, політичних і державних діячів, наукових, культурних і громадських організацій — до формування системи практичного втілення культурних прав на рівні регіонів (провінцій) чи окремих держав. Нижче розглянемо три приклади з Іспанії.

2019 року автономна спільнота (провінція) Наварра на півночі Іспанії ухвалила регіональний закон «Про культурні права Наварри». У преамбулі сказано, що закон спирається на такі міжнародні документи, як Загальна декларація прав людини ООН (1948), Міжнародний пакт про економічні, соціальні і культурні права (1966), Загальна декларація ЮНЕСКО про культурне розмаїття (2001), Конвенція ЮНЕСКО про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження (2005), періодичні звіти спеціального доповідача ООН у сфері культурних прав та інші документи, що складають основу законодавчого забезпечення культурних прав на рівні світової спільноти. Преамбула посиляється на статтю 44.1 Конституції Іспанії від 1978 року, яка встановлює, що «органи державної влади мають уможливити й підтримувати доступ до культури, право на яку належить усім» (Ley Foral, 2019).

Преамбула визначає, що універсальність, розмаїтість і свобода є тими цінностями, які формують вертикальну структуру культурних прав.

«Універсальність і визнання культурного розмаїття та свободи кожної людини у виборі своєї культурної ідентичності та вирішенні брати чи не брати участь у культурному житті» (Ley Foral, 2019).

Закон складається з шести розділів, що представляють загальні положення, мету та основні принципи, регулюють право на доступ і на участь у культурі, встановлюють право на свободу мистецької творчості та наукових досліджень, визначають відповідальність органів державної влади щодо підтримки культури та прозорості рішень, які вони приймають, формують Раду провінції Наварро з питань культури та мистецтва як виконавчий орган у сфері культури та визначають її склад. Окремий розділ присвячено фінансуванню у сфері культурної політики, визначено основні джерела фінансування: бюджетні кошти, допомога і субвенції, меценатство і благодійництво, гранти для культурних ініціатив і стартапів. Для кращої реалізації культурних прав передбачено цілу низку податкових пільг, зокрема щодо меценатства та патронату. Регіональний закон «Про культурні права Наварри» вперше в Іспанії (і не тільки) на рівні окремого регіону/провінції чітко встановив невідривність реалізації культурних прав з економічними, соціальними, політичними та громадянськими права та свободами, а також встановив відповідальність органів державного управління за забезпечення культурних прав мешканців регіону.

Закон «Про державну систему культури Канарських островів» був ухвалений у березні 2023 року. У преамбулі до цього регіонального закону сказано, що він

«не є законом про культурні права, радше про гарантії, що забезпечують виконання та ефективність подібного закону, щоб система культури могла належно функціонувати... Організація службового управління демократичної та правової держави має бути активною інстанцією з гарантування фундаментальних прав людини, і саме в цьому суть однієї з головних цілей цього закону» (Ley del Sistema Público de Cultura de Canarias, 2023).

Культурні права є головним орієнтиром практично всіх положень цього закону. Особливо це стосується системи управління культурою, мережі культурних закладів та установ, які мають забезпечувати реалізацію культурних прав, зокрема доступ до культури та участі в культурному житті всім громадянам автономної спільноти, незалежно від фізичного чи економічного стану, віку, статі,

місця проживання, мови, гарантуючи рівність. Закон чітко прописує обов'язки органів державної влади та державних установ у забезпеченні культурних прав, визначає джерела фінансування відповідної культурної політики. Одна зі статей закону (24. «Диджиталізація культури»), заохочуючи органи управління та організації мережі культури сприяти доступності та використанню цифрових технологій як засобів культурного розвитку, зокрема в процесах створення, виробництва, передачі, поширення, промоції, захисту та збереження культури, наголошує на необхідності створювати такі умови для розвитку цифрового суспільства, «які б не нашкодили культурним правам і пов'язаним з ними нормам і принципам».

Як зазначають іспанські дослідники, головними політичними стратегіями та інструментами забезпечення культурних прав на державному рівні стали

«з одного боку, створення Генеральної дирекції з питань культурних прав... а з другого, розробка Національного плану з культурних прав» (Villarroya, & Rothstein, 2024).

За словами міністра культури Іспанії Ернеста Уртасуна,

«Генеральну дирекцію з питань культурних прав створено з метою зробити культурні права новою основою для формування державної політики» (Ministerio de Cultura, 2024).

Одним із головних завдань новоствореної Генеральної дирекції стала розробка Національного плану з культурних прав, який був схвалений урядом Іспанії 2025 року і розрахований на період 2025–2030 pp.

«Цей План, — як підкреслив у Передньому слові міністр культури Іспанії, — належить не тільки міністерству: він розрахований на те, щоб стати загальним планом усіх і для всіх, спільною дорожньою картою, що сприяє об'єднанням, залучає ресурси, створює нові форми співпраці та співвідповідальності» (Plan de Derechos Culturales, 2025).

План, як сказано в Преамбулі, спирається на

два базові принципи: з одного боку, культурна демократія в розумінні необхідності розширювати способи сприйняття культури й участі в культурі, свобода та плюралізм як основа, на якій має будуватися культурна політика; з другого боку, глибоке переконання в силі культури як інструменту, щоб протистояти найгострішим викликам сучасності.

План складається з двох частин. У першій (ст.1) розкрито засадничі основи, зокрема зроблено посилання на декларації ООН, конвенції ЮНЕСКО, міжнародні пакти та угоди, що заклали законодавчу базу під поняття «культурні права». Наведено окремі приклади реалізації цих прав на місцевому, регіональному й національному рівнях, скажімо, Загальний закон про культуру і культурні права Мексики (2017) або Національний план культури Колумбії на 2024–2038 рр. У статті 2 розкрито принципи, на які спирається План і які стосуються культури (що є суспільним благом і «практиками та проявами, які формують ідентичність і соціальне життя окремих осіб і громад») і культурних прав, які «вимагають рівності та гарантування соціальних прав». Стаття 3 представляє аналіз потреб, зокрема необхідності забезпечити культурними правами вразливі групи населення.

Частина друга є чітким планом дій і складається з кількох розділів:

1 розділ. Стратегічні пріоритети, з-поміж яких визначено та докладно викладено такі, як Гарантія культурної демократії («План є інструментом зміцнення культурної демократії, забезпечуючи, щоб усі, без винятку, могли отримати доступ, брати участь і робити активний внесок у культурне життя на умовах рівності») та прописано напрямки дій («Подолання бар'єрів для культурної участі. Освіта та культурне посередництво як гарантія забезпечення культурних прав»);

Закріплення культурних прав як основи державного управління («що дозволить зробити культуру ефективним правом кожної людини... ключовим напрямком забезпечення гідного життя»).

У розділі 2 визначено конкретні заходи для досягнення стратегічних пріоритетів через операційні цілі та відповідні дії.

Розділ 3 присвячено керівництву та виконанню Плану. Уповноваженим органом визначено Генеральну дирекцію з питань культурних прав,

а для успішного виконання передбачено, зокрема, міжміністерську співпрацю, активну участь громадянського суспільства в спільній з міністерством культури комісії, проведення щорічного форуму, створення відкритих цифрових платформ та публічне обговорення проміжних (2027 р.) і підсумкових результатів виконання Плану.

Розділ 4 встановлює базове фінансування на виконання Плану, яке надає держава і яке складає 79 млн 300 тис. євро, але передбачає й додаткові джерела. Насамкінець, у Додатках до Плану представлено графік його виконання, індикатори оцінки досягнутих результатів і методологію складання Плану на основі аналізу, обговорень та опитувань. До цього процесу було залучено понад 300 експертів і зібрано близько 1000 пропозицій.

Висновок. Поняття «культурні права», що народилося як реакція на антилюдянні злочини Другої світової війни і як моральний запобіжник новітньому варварству й втілювалося в статтях Загальної декларації прав людини ООН (1948; зокрема, ст.27.1:

«Кожна людина має право вільно брати участь у культурному житті суспільства, втішатися мистецтвом, брати участь у науковому прогресі й користуватися його благами»),

поступово набуло глибшого сенсу завдяки численним дослідженням і увиразнилося, як юридична норма, у міжнародних правових документах — конвенціях, деклараціях та договорах, зокрема «Міжнародному пакті про економічні, соціальні та культурні права» (1966). Активність громадянського суспільства, зокрема й мистецької спільноти, сприяло тому, що культурні права вийшли за вузькі межі участі в культурному житті й доступності культурних благ і стали важливим індикатором дотримання прав людини. Практичні кроки з реалізації культурних прав на місцевому, регіональному, а пізніше — державному рівнях, зробили їх не просто частиною, а основою програм і політики розвитку та міжсекторної взаємодії. Реалізація культурних прав на рівні держав вимагає не тільки дотримання прав людини, а й утілення принципів мирного й сталого розвитку. І, навпаки, свідоме й свавільне порушення їх веде до появи новітнього варварства.

Література:

- Буценко, Олександр. (2024). Культурні права як деонтологічний та екзистенційний вимір охорони та відновлення нематеріальної культурної спадщини. *Культурологічна думка*, 25 (1), 50–57. Інститут культурології НАМ України. Київ. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-25-2024-1.50-57>
- Завдання на 21 століття для культури. (2008). Об'єднані міста і місцеві влади — Комісія з питань культури. Київ: Центр розвитку «Демократія через культуру». https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/2025-05/ag21c_uk.pdf
- Achugar, H. (2003). Derechos culturales: ¿Una nueva frontera de las políticas públicas para la cultura? [Cultural rights: A new frontier for public cultural policies?]. *Pensar Iberoamérica*, 4, 1–9. (in Spanish)
- Advice on local implementation of the the Agenda 21 for culture. (2006). United Cities and Local Governments. https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/en_221_cglu_wgculture_circular6_eng.pdf
- Baltà Portolés, Jordi, & Dragičević Šešić, Milena. (2017). Cultural rights and their contribution to sustainable development: implications for cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 23(2), 159–173. DOI: <https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1280787>
- Barcelona's Cultural Rights Plan. (2022). *Culture 21. UCLG Committee*. https://obs.agenda21culture.net/sites/default/files/2023-06/Barcelona_EN.pdf
- Barth, William Kurt. (2008). On cultural rights: the equality of nations and the minority legal tradition. The Netherlands: Koninklijke Brill NV.
- Bauer, Joanne. (2004). Why Cultural Rights Now? Introduction. *Human Rights Initiative Program* (1994–2005). Carnegie Council for Ethics in International Affairs. <https://www.carnegiecouncil.org/media/series/67/20040923b-why-cultural-rights-now>
- Bouchard, J., & Meyer-Bisch, P. (2016). Intersectionality and interdependence of human rights: Same or different? *The Equal Rights Review*, 16, 186–203. London, UK: Equal Rights Trust.
- Carta de los Derechos Culturales. (2015). Ayuntamiento de Merida. https://www.merida.gob.mx/municipio/sitiosphp/merida/derechos_culturales.php
- Carta, A. L., Cebrián, M. C., Ferrari, M. P., & Di Pasquale, D. C. (2026). *Introducción a los derechos culturales* [Introduction to cultural rights]. In N. E. Levrand et al. (Eds.), *Manual de derechos culturales* [Manual of cultural rights]. Buenos Aires: Teseo. Pp. 23–70. (in Spanish)
- Constitución Política de la Ciudad de México. (2017). UCLG Committee. *Resources*. <https://www.uclg-cisdp.org/sites/default/files/documents/files/2021-06/MexicoCityPoliticalConstitution.pdf>
- Council of Europe. Press release. (2025, November 28). <https://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2025/11/28/safeguarding-democracy-in-europe-council-shines-a-light-on-culture-s-vital-role/>
- Cultural Rights Manual. (2022). Danish Cultural Institute. New Democracy Fund.
- Durbach, Andrea, & Lixinski, Lucas. (2017). "Introduction", in Andrea Durbach and Lucas Lixinski (eds.). *Heritage, Culture and Rights: Challenging Legal Discourses*. Oxford: Hart Publishing. Pp. 1–7.
- Gauthier, Manon. (2014). Montréal: reinvigorating our cities through culture. https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/city_docs/montreal-a21c-10aniv-eng_en_0.pdf
- Kendall, Holly. (2012). "Clothing and Punishment: Cultural Rights in Australia". In *Right Now, Human Rights in Australia* May 8. <http://rightnow.org.au/opinion-3/clothing-and-punishment-cultural-rights-in-australia/>
- Koivunen, Hannele, & Marsio, Leena. (2007). Fair Culture? Ethical dimension of cultural policy and cultural rights. Ministry of Education, Finland.
- Ley del Sistema Público de Cultura de Canarias. (2023). Boletín Oficial del Estado. Núm. 122. Comunidad Autónoma de Canarias. <https://www.boe.es/eli/es-cn/l/2023/03/01/1>
- Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra. (2019). Boletín Oficial del Estado. Legislación consolidada, núm. 17, núm. 32. Referencia: BOE-A-2019-1541. Comunidad Foral de Navarra. <https://travesia.mcu.es/items/ee550520-04b2-4b05-9c54-56423ab40af7>
- Liebenberg, Sandra, & Aoife, Nolan. (2026). Recognizing future generations under the International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights: An overdue reappraisal. *Human Rights Law Review*. DOI: <https://doi.org/10.1093/hrlr/ngaf052>

- Lyrevik, A. (2014). *Kulturstrategi för Malmö 2014–2020* [Cultural strategy for Malmö 2014–2020]. Malmö stad: Kulturförvaltningen. Lund University. https://lucris.lub.lu.se/ws/portalfiles/portal/90295776/Kulturstrategi_version_2.3_2014_05_27_KS.pdf (in Swedish)
- Ministerio de Cultura [de España]. (2024). Ernest Urtasun defiende en el Congreso un plan para proteger los derechos culturales [Ernest Urtasun defends a plan to protect cultural rights in Congress]. <https://www.cultura.gob.es/actualidad/2024/01/240122-urtasun-comision-cultura-congreso.html> (in Spanish)
- Plan de Derechos Culturales [Cultural rights plan]. (2025). Gobierno de España. Ministerio de Cultura. <https://planderechos-culturales.cultura.gob.es/dam/jcr:6724d89c-cb41-49d8-bb15-15dbb7c268f9/dgdc-esp.pdf> (in Spanish)
- Polivtseva, Elena. (2026). Between Rhetoric and Reality: Cultural Rights, Artistic Freedom, and Democratic Resilience. PAC. https://www.european-festivals.eu/files/PAC-research-Between-Rhetoric-Reality_Cultural-Rights_Artistic-Freedom_Democratic-Resilience.pdf
- Ratulea, G. (2010). Democracy and cultural rights in the European Union. *European Research Studies Journal*, 13(2), 187–191. DOI: <https://doi.org/10.35808/ersj/283>
- Symonides, Janusz. (2000). Cultural Rights. Human Rights: Concept and Standards. Edited by Janusz Symonides. First published 2000 by Ashgate Publishing, UK.
- Urrutiaguer, D. (2013). Droit à la culture et droits culturels: Quelles places pour les conteurs? [Right to culture and cultural rights: What place for storytellers?]. *Revue d'études françaises*, 18, 97–101. (in French)
- Villarroya, Anna, & Rothstein, Pedro. (2024). The integration of cultural rights in Spanish cultural policies. Compendium of cultural policies and trends. https://www.culturalpolicies.net/wp-content/uploads/2024/09/Article-on-Cultural-Rights-in-Spain_final.pdf
- Vrdoljak, Ana Filipa. (2011). Cultural Heritage in Human Rights and Humanitarian Law. *International human rights and humanitarian law*, pp. 250–302. O. Ben-Naftali, ed., Oxford University Press.

References:

- Achugar, H. (2003). Derechos culturales: ¿Una nueva frontera de las políticas públicas para la cultura? [Cultural rights: A new frontier for public cultural policies?]. *Pensar Iberoamérica*, 4, 1–9. (in Spanish)
- Advice on local implementation of the the Agenda 21 for culture. (2006). United Cities and Local Governments. https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/en_221_cglu_wgculture_circular6_eng.pdf
- Baltà Portolés, Jordi, & Dragičević Šešić, Milena. (2017). Cultural rights and their contribution to sustainable development: implications for cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 23(2), 159–173. DOI: <https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1280787>
- Barcelona's Cultural Rights Plan. (2022). *Culture 21. UCLG Committee*. https://obs.agenda21culture.net/sites/default/files/2023-06/Barcelona_EN.pdf
- Barth, William Kurt. (2008). On cultural rights: the equality of nations and the minority legal tradition. The Netherlands: Koninklijke Brill NV.
- Bauer, Joanne. (2004). Why Cultural Rights Now? Introduction. *Human Rights Initiative Program* (1994–2005). Carnegie Council for Ethics in International Affairs. <https://www.carnegiecouncil.org/media/series/67/20040923b-why-cultural-rights-now>
- Bouchard, J., & Meyer-Bisch, P. (2016). Intersectionality and interdependence of human rights: Same or different? *The Equal Rights Review*, 16, 186–203. London, UK: Equal Rights Trust.
- Butsenko, O. (2024). Kulturni prava yak deontologichnyi ta ekzystentsiyni vymir okhorony ta vidnovlennia ne-materialnoi kulturnoi spadshchyny [Cultural rights as a deontological and existential dimension of the protection and restoration of intangible cultural heritage]. *The Culturology Ideas*, 25(1), 50–57. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-25-2024-1.50-57> (in Ukrainian)

- Carta, A. L., Cebrián, M. C., Ferrari, M. P., & Di Pasquale, D. C. (2026). *Introducción a los derechos culturales* [Introduction to cultural rights]. In N. E. Levrand et al. (Eds.), *Manual de derechos culturales* [Manual of cultural rights]. Buenos Aires: Teseo. Pp. 23–70. (in Spanish)
- Carta de los Derechos Culturales. (2015). Ayuntamiento de Merida. https://www.merida.gob.mx/municipio/sitiosphp/merida/derechos_culturales.php
- Constitución Política de la Ciudad de México. (2017). UCLG Committee. *Resources*. <https://www.uclg-cisdp.org/sites/default/files/documents/files/2021-06/MexicoCityPoliticalConstitution.pdf>
- Council of Europe. Press release. (2025, November 28). <https://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2025/11/28/safeguarding-democracy-in-europe-council-shines-a-light-on-culture-s-vital-role/>
- Cultural Rights Manual. (2022). Danish Cultural Institute. New Democracy Fund.
- Durbach, Andrea, & Lixinski, Lucas. (2017). "Introduction", in Andrea Durbach and Lucas Lixinski (eds.). *Heritage, Culture and Rights: Challenging Legal Discourses*. Oxford: Hart Publishing. Pp. 1–7.
- Gauthier, Manon. (2014). Montréal: reinvigorating our cities through culture. https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/city_docs/montreal-a21c-10aniv-eng_en_0.pdf
- Kendall, Holly. (2012). "Clothing and Punishment: Cultural Rights in Australia". In *Right Now, Human Rights in Australia* May 8. <http://rightnow.org.au/opinion-3/clothing-and-punishment-cultural-rights-in-australia/>
- Koivunen, Hannele, & Marsio, Leena. (2007). Fair Culture? Ethical dimension of cultural policy and cultural rights. Ministry of Education, Finland.
- Ley del Sistema Público de Cultura de Canarias. (2023). Boletín Oficial del Estado. Núm. 122. Comunidad Autónoma de Canarias. <https://www.boe.es/eli/es-cn/l/2023/03/01/1>
- Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra. (2019). Boletín Oficial del Estado. Legislación consolidada, núm. 17, núm. 32. Referencia: BOE-A-2019-1541. Comunidad Foral de Navarra. <https://travesia.mcu.es/items/ee550520-04b2-4b05-9c54-56423ab40af7>
- Liebenberg, Sandra, & Aoife, Nolan. (2026). Recognizing future generations under the International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights: An overdue reappraisal. *Human Rights Law Review*. DOI: <https://doi.org/10.1093/hrlr/ngaf052>
- Lyrevik, A. (2014). *Kulturstrategi för Malmö 2014–2020* [Cultural strategy for Malmö 2014–2020]. Malmö stad: Kulturförvaltningen. Lund University. https://lucris.lub.lu.se/ws/portalfiles/porta/90295776/Kulturstrategi_version_2.3_2014_05_27_KS.pdf (in Swedish)
- Ministerio de Cultura [de España]. (2024). Ernest Urtasun defiende en el Congreso un plan para proteger los derechos culturales [Ernest Urtasun defends a plan to protect cultural rights in Congress]. <https://www.cultura.gob.es/actualidad/2024/01/240122-urtasun-comision-cultura-congreso.html> (in Spanish)
- Plan de Derechos Culturales [Cultural rights plan]. (2025). Gobierno de España. Ministerio de Cultura. <https://planderechosculturales.cultura.gob.es/dam/jcr:6724d89c-cb41-49d8-bb15-15dbb7c268f9/dgdc-esp.pdf> (in Spanish)
- Polivtseva, Elena. (2026). Between Rhetoric and Reality: Cultural Rights, Artistic Freedom, and Democratic Resilience. PAC. https://www.european-festivals.eu/files/PAC-research-Between-Rhetoric-Reality_Cultural-Rights_Artistic-Freedom_Democratic-Resilience.pdf
- Ratulea, G. (2010). Democracy and cultural rights in the European Union. *European Research Studies Journal*, 13(2), 187–191. DOI: <https://doi.org/10.35808/ersj/283>
- Symonides, Janusz. (2000). Cultural Rights. Human Rights: Concept and Standards. Edited by Janusz Symonides. First published 2000 by Ashgate Publishing, UK.
- United Cities and Local Governments — Committee on Culture. (2008). *Zavdannia na 21 stolittia dlia kultury* [Agenda 21 for culture]. Center for Development "Democracy through Culture". https://www.agenda-21culture.net/sites/default/files/2025-05/ag21c_uk.pdf (in Ukrainian)
- Urrutiaguer, D. (2013). Droit à la culture et droits culturels: Quelles places pour les conteurs? [Right to culture and cultural rights: What place for storytellers?]. *Revue d'études françaises*, 18, 97–101. (in French)
- Villarroya, Anna, & Rothstein, Pedro. (2024). The integration of cultural rights in Spanish cultural policies. Com-

pendium of cultural policies and trends. https://www.culturalpolicies.net/wp-content/uploads/2024/09/Article-on-Cultural-Rights-in-Spain_final.pdf
Vrdoljak, Ana Filipa. (2011). Cultural Heritage in Human Rights and Humanitarian Law. *International human rights and humanitarian law*, pp.250–302. O. Ben-Naftali, ed., Oxford University Press.

Oleksandr Butsenko

Towards the cultural rights: from discourse to practice — international experience

Abstract. The paper reviews the gradual development of legal, strategic, program, and financial instruments and mechanisms for securing cultural rights at the local and national levels. It was the activity of scientific-research sector and civil society organizations in different countries that facilitated the transition from theoretical discourse and international legal instruments of a recommendatory nature to the real understanding of the basic principles underlying the cultural rights as an integral part of the general human rights and their practical implementation on local, regional and national level. The cultural rights become gradually an instrument of the public policy not only in the cultural sphere but also as a common base consolidating various sectors of social, economic, ecological and ethnic, gender and youth policies. This is promoted by the very nature of cultural rights, which are characterized by universality, indivisibility and interdependence, multidimensionality and complexity, accessibility and plurality. The cultural rights in the modern society are considered not as a final goal but as efficient factors and means of democratic development.

Keywords: cultural rights, human rights, economic and social rights, international law, cultural identity, public policy.

Стаття надійшла до редакції 10.06.2026
Стаття прийнята до друку після рецензування 18.06.2026
Стаття оприлюднена 30.06.2026

УДК 781.22:534.85]:78'06

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-6716-0995>ORCID ID <https://orcid.org/0009-0005-3374-2283>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.183-192>

ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Бондарець Надія Леонідівна

старша викладачка, Київський національний університет культури і мистецтв, здобувачка ступеня доктора філософії, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, членкиня Спілки звукорежисерів України, м. Київ
nadegdaleonidovna@gmail.com

Nadiia Bondarets

senior lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Ph.D. student, National Academy of Culture and Arts Management, Member of the Union of Sound Engineers of Ukraine, Kyiv
nadegdaleonidovna@gmail.com

Носенко Олексій Васильович

викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, здобувач ступеня доктора філософії, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, член Спілки звукорежисерів України, м. Київ
inbox@oleksiinosenko.com

Oleksii Nosenko

lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Ph.D. student, National Academy of Culture and Arts Management, Member of the Union of Sound Engineers of Ukraine, Kyiv
inbox@oleksiinosenko.com

Анотація. У дослідженні обґрунтовано категорії звукового образу в сучасному музичному мистецтві. Здійснено термінологічне розмежування понять sound image, sonic image, auditory image та sound imagery, що дало змогу уточнити їхню відповідність українському понятійному полю. Запропоноване авторське визначення звукового образу як мистецько-перцептивної цілісності звучання, що виникає у взаємодії звукового матеріалу, виконавської або саундпродюсерської інтенції, техніко-технологічних засобів фіксації, обробки, відтворення та слухацького сприйняття. Визначено, що звуковий образ актуалізується лише в акті слухового переживання або творення. Виокремлено естетичний, емоційний, технічний і просторовий аспекти його формування. Доведено, що мистецька переконливість звучання залежить від узгодженості темброво-фактурної організації, емоційної драматургії, технологічної обробки та просторового моделювання. Сформовано методологічні засади оцінювання звукового образу для практики саундпродюсування.

Ключові слова: звуковий образ, саундпродюсування, sonic image, sound image, слухове сприйняття, імєрсивність, просторове аудіо, міксування.

Постановка проблеми. Звуковий образ у контексті сучасного музичного мистецтва набуває значення провідної категорії аналізу звучання, оскільки через нього виявляється взаємодія мистецької ідеї, виконавської інтенції, техніко-технологічних засобів і слухацького сприйняття. Актуальність дослідження зумовлена тим, що в умовах цифрового аудіо, саундпродюсування, просторового аудіо та потокових медіаплатформ саунд функціонує як акустичний матеріал, носій мистецького змісту, емоційної драматургії та стилістичної ідентичності твору. Недостатньо розробленим залишається теоретичне осмислення звукового образу і його аналізу: естетико-перцептивного, технічного, емоційного та просторового, що ускладнює науковий опис і практичне оцінювання. Вирішення цієї проблеми має важливе значення для саундпродюсерської, звукорежисерської та виконавської практики, оскільки дає змогу систематизувати критерії формування, аналізу та коригування звучання сучасного музичного твору.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукове ос-

мислення звукового образу формується на перетині музикознавства, психоакустики, когнітивістики, звукорежисури та саундпродюсування. У працях Н. Рябухи звукообраз розглядається як категорія музичного мислення, що поєднує звуковисотні, темброві, ритмічні, динамічні, інтонаційні, фактурні та жанрово-семантичні параметри художнього цілого. Я. Лисенко та Ю. Худієнко аналізують музично-художній образ у контексті професійної взаємодії концертмейстера та вокаліста, а І. Персанова акцентує увагу на вокальному образі як результаті поєднання музичної техніки та акторської майстерності. У зарубіжних дослідженнях Д. Баррейро поняття *sonic image* пов'язує з акустичним слуханням, Т. Габбард і К. Дудшіг зі співавторами розкривають когнітивні механізми слухової уяви та звукової образності, А. Брегман досліджує перцептивну організацію слухової сцени, Д. Гюрон, А. Габріельссон та Е. Ліндстрьом обґрунтовують зв'язок музичної структури з емоційним сприйняттям. Техніко-просторовий вимір звукового образу представлений у працях Дж. Блаурта, Ф. Румсі, Б. Блессера та Л.-Р. Салтер, а також у сучасних дослідженнях Ф. Накамури, К. Іїди та Ї. Ванга, присвячених локалізації та реконструкції віртуального звукового образу. Водночас недостатньо висвітленим залишається цілісне трактування звукового образу як категорії в сучасному музичному мистецтві, що поєднує естетичний, емоційний, технічний і просторовий аспекти та потребує окремих критеріїв практичного оцінювання.

Метою статті є теоретичне обґрунтування поняття звукового образу в сучасному музичному мистецтві як мистецько-перцептивної категорії, що формується у взаємодії звукового матеріалу, виконавської або саундпродюсерської інтенції, техніко-технологічних засобів і слухачького сприйняття. У статті уточнено кореляцію понять *sound image*, *sonic image*, *auditory image* та *sound imagery* з українським поняттям «звуковий образ», що поглиблює наявні підходи до аналізу звучання. Окрему увагу зосереджено на виявленні естетичного, емоційного, технічного та просторового аспектів звукового образу. Запропонований підхід дає змогу визначити закономірність, за якою мистецька переконливість звучання залежить від узгодженості темброво-фактурної організації, емоційної драматургії, звукової обробки та просторового моделювання.

Виклад матеріалу дослідження. Поняття «звуковий образ» у сучасному науковому дискурсі доцільно розглядати як комплексну естетико-перцептивну, емоційно-семантичну, техніко-технологічну та просторову категорію, що відображає спосіб мистецької організації звукової матерії в музичному, аудіовізуальному або мультимедійному творі. Ця думка прослідковується і в статті Н. Рябухи, у якій авторка зазначає:

«Звукообраз є смисловою моделлю, яка інтегрує (узагальнює) фонологічне (звуко-висотне, темброве, ритмічне, динамічне), образно-інтонаційне (інтонаційне, ладове, метричне, гармонійне), логіко-конструктивне (фактурне, синтаксичне, жанрово-семантичне) мислення на вищому – звукосимволічному — рівні художнього цілого як художньо-змістовий концепт» (Рябуха, 2015).

У загальному розумінні звуковий образ трактується як цілісна слухова модель твору, у якій поєднуються тембр, фактура, динаміка, простір, енергетика виконання, технологічна обробка, медіальна специфіка запису та інтерпретаційна активність слухача. Саме тому його не можна ототожнювати лише з акустичним сигналом, технічною складовою або виокремлено зі слуховим сприйняттям. Звуковий образ є результатом складної взаємодії фізичного звучання, мистецької інтенції, технології звукозапису, міксування, просторового моделювання та когнітивно-емоційного сприйняття. Такий підхід особливо актуальний для саундпродюсування, оскільки у сфері сучасного музичного виробництва звук стає самостійним інструментом формування естетичної ідентичності артиста, жанрової належності треку, емоційної драматургії твору та його комунікативної ефективності в умовах цифрових медіаплатформ.

Методологічною передумовою дослідження є розуміння того, що англomовна наукова традиція не має одного універсального відповідника українського поняття «звуковий образ». У різних дисциплінарних площинах функціонують терміни *sound image*, *sonic image*, *auditory image* та *sound imagery*, кожен із яких актуалізує окремий аспект звукообразного формування та сприйняття. У техніко-акустичному та психоакустичному контексті *sound image* переважно позначає сприймане або

віртуально сформоване джерело звуку, його локалізацію, просторову стабільність, позицію у стереофонічному або тривимірному полі (Nakamura, & Iida, 2025). У дослідженнях бінаурального синтезу цей термін вживається для опису здатності технології відтворювати «virtual sound image», тобто віртуальний звуковий образ записаного сигналу в певній просторовій позиції. Отже, *sound image* найбільш доцільний тоді, коли аналізуються фантомний центр, стереопанорама, ширина міксу, положення вокалу, інструментів або об'єктів у binaural, surround чи immersive-середовищі (Wang, 2024). На відміну від цього, *sonic image* має виразніший естетичний, феноменологічний і мистецтвознавчий характер. Д. Баррейро у статті *Sonic Image and Acousmatic Listening* розглядає *sonic image* як ментальні репрезентації, зумовлені звуковими стимулами, що виникають у ситуації акустатичного слухання і можуть визначатися як внутрішніми властивостями звуку, так і зовнішніми асоціативними чинниками (Barreiro, 2010). Саме тому *sonic image* є найближчим відповідником українського поняття «звуковий образ», адже в контекст закладається мистецька цілісність саунду, темброва семантика, емоційний стан, атмосфера, символічність і драматургічна функція звучання.

Водночас поняття *auditory image* та *sound imagery* репрезентують когнітивно-психологічний аспект проблеми. *Auditory image* доцільно розуміти як внутрішній слуховий образ, тобто ментальну репрезентацію звуку, що може існувати без безпосередньої фізичної присутності акустичного сигналу. У цьому значенні воно пов'язане з внутрішнім слухом композитора, виконавця, звукорежисера або саундпродюсера, який ще до початку технічної реалізації проєктує майбутнє звучання або саунд твору. Т. Габбард у науковому огляді емпіричних досліджень слухової уяви підкреслює, що *auditory imagery* зберігає багато структурних і часових властивостей слухових стимулів, може допомагати слуховому розрізненню, залучає частину тих самих мозкових ділянок, що й слухове сприйняття, а також пов'язана з музичними здібностями та досвідом (Hubbard, 2010). Це важливо для саундпродюсерської практики, оскільки робота над звуковим образом починається не в момент увімкнення мікшерної консолі або DAW, а на рівні попереднього внутрішнього уявлення про майбутній тембр, глибину, енергетику, щільність і просторову

конфігурацію звучання. Натомість *sound imagery* має ширше значення і може позначати систему звукової образності, тобто сукупність слухових асоціацій, уявлень, емоційних реакцій і перцептивних залишків, які виникають під впливом музики, мовлення, аудіовізуального твору, звукового дизайну або тексту. Дослідження К. Дудшіг та співавторів розрізняє фізично наявний звук, звукову образність і лінгвістично імпліковані звуки, що дає підстави вважати *sound imagery* категорією, релевантною не лише для музики, а й для міжмодальних форм мистецької комунікації (Dudschig, 2016).

Звуковий образ не може бути осмислений як автономна властивість звукового матеріалу, що існує незалежно від суб'єкта сприйняття або виконавської інтенції. Він постає не як самодостатній акустичний факт, а як результат взаємодії звукового джерела, виконавського акту, технологічного посередництва та слухачької рецепції. У цьому сенсі звук як фізичне явище може бути зафіксований, переданий, відтворений або збережений на аудіоносії, однак звуковий образ виникає лише тоді, коли звукова матерія набуває перцептивної, емоційної та смислової актуалізації у свідомості виконавця або слухача. Без реципієнта, здатного сприйняти, інтерпретувати та порівняти звучання з власним слуховим досвідом, пам'яттю, культурним кодом і емоційним станом, звуковий образ залишається лише потенційною можливістю, закладеною в акустичній або фонографічній структурі твору.

Водночас сприйнятий звуковий образ не є універсально тотожним для всіх учасників музичної комунікації. Один і той самий звуковий матеріал може формувати різні образні конфігурації у виконавця, саундпродюсера, звукорежисера та слухача, оскільки кожен із них залучає відмінний професійний досвід, рівень слухової підготовки, емоційний контекст, культурні асоціації та індивідуальні психоакустичні особливості. Виконавець може сприймати звуковий образ через призму інтонаційного наміру, тілесного відчуття виконання, артикуляційної напруги та сценічної експресії, тоді як слухач сприймає його як завершену аудіальну цілісність, корельовану з власним емоційним і культурним досвідом. Саме тому звуковий образ має інтерсуб'єктивну природу: він формується в полі взаємодії між об'єктивно наявними звуковими параметрами та суб'єктивними механізмами їхнього сприйняття.

Якщо музичний матеріал лише зберігається на аудіоносії або існує у вигляді цифрового файлу без актуального виконання, відтворення чи слухачького сприйняття, то в такому стані він не утворює повноцінного звукового образу. Носій містить зафіксовану звукову інформацію, тобто матеріально-технологічну передумову майбутнього слухового досвіду, але не сам звуковий образ як естетико-перцептивну реальність. За відсутності присутнього виконавця, який актуалізує твір у живому часі й за відсутності реципієнтів, які сприймають та інтерпретують звучання, звуковий образ не формується, оскільки він не здатний виникнути сам по собі поза актом слухового переживання/творення. Отже, звуковий образ варто розглядати як подію сприйняття/творення, що актуалізується лише в момент зустрічі звукового матеріалу з людською свідомістю.

Відповідно, звуковий образ пропонується визначати як мистецько-перцептивну цілісність звучання, що виникає внаслідок взаємодії звукового матеріалу, виконавської або саундпродюсерської інтенції, техніко-технологічних засобів його фіксації, обробки та відтворення і слухачького сприйняття; репрезентує естетичну ідею, емоційний стан, темброво-фактурну організацію, просторову драматургію і смислову спрямованість музичного або аудіовізуального твору. У такому трактуванні принциповими є чотири положення. По-перше, звуковий образ не зводиться до звучання як фізичного процесу, оскільки він виникає лише тоді, коли формується смислова та мистецька функції. По-друге, він не є винятково суб'єктивною слухачькою фантазією, оскільки має матеріальну основу в конкретних звукових параметрах: тембрі, спектрі, динаміці, артикуляції, просторі, фактурі, балансі, обробці та монтажі. По-третє, звуковий образ є результатом медіації між авторським задумом і слухачьким сприйняттям, а отже, залежить від технологій запису, міксування, формату відтворення та культурного досвіду аудиторії. По-четверте, у сучасному саундпродюсуванні він набуває проектного характеру, оскільки може бути заздалегідь спланований, описаний, зіставлений з референсами, технічно реалізований, оцінений і скоригований.

Осмилюючи багатовекторність поняття звуковий образ, можна розглядати його через такі аспекти: естетичний, емоційний, технічний, просторовий.

Естетичний аспект звукового образу полягає в здатності звучання втілювати мистецьку концепцію твору. У цьому вимірі аналізується технічна коректність міксу, відповідність жанру, стилю, артистичній персоні, культурному контексту, драматургії тексту й музичній ідеї. В. Мойлан у праці *Understanding and Crafting the Mix* розглядає запис і міксування як сферу мистецького прийняття рішень, що передбачає виявлення, оцінювання і формування елементів музичного та аудіозапису (Moylan, 2014). Для цього автор пропонує систематизовані підходи до розвитку критичного слухання та оцінювання якостей звукозапису. У цьому контексті звуковий образ є способом естетичного буття музичного матеріалу. Науковиці Я. Лисенко та Ю. Худієнко застосовують формулювання «музично-художній образ» та зазначають:

«Професійна взаємодія концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу передбачає багатоаспектний процес, що сприяє емоційному та інтелектуальному сприйняттю художньої образності та, безумовно, цілісному розумінню вокального мистецтва» (Лисенко, & Худієнко, 2022).

Один і той самий мелодичний або гармонічний матеріал може створювати принципово різні образи залежно від того, чи буде він реалізований як сухий камерний вокал у вузькому монофонічному полі, як щільний електронний саунд із агресивною компресією, як атмосферний інді-поп із широкою ревербераційною сценою, чи як оркестрово-імерсивна композиція з вертикальною та глибинною просторовою драматургією. Тому естетична цілісність звукового образу визначається узгодженням звукових засобів із мистецьким завданням.

Важливою теоретичною опорою для осмислення естетичної природи звукового образу є музикознавство звукозапису (musicology of record production). Дослідник С. Загорські-Томас підкреслює, що записана музика принципово відрізняється від живої, подібно до того, як кіно відрізняється від театру; отже, фонограма є самостійною формою джерела звуку (Zagorski-Thomas, 2014). Такий підхід дає змогу розглядати звуковий образ як продукт не винятково композиторської або виконавської творчості, а й діяльності звукорежисера або саундпродюсера із застосуванням специфічних

фонографічних рішень: вибору мікрофонів і їхнього розташування, редагування та монтажу, багатотрекового міксингу, панорамування, компресії, реверберації, аудіообробки. Звідси випливає, що саундпродюсер формує спосіб існування музики у фонографічному середовищі. Якщо живе виконання актуалізує просторово-часову присутність музиканта перед слухачем, то запис створює іншу онтологію твору: він може поєднувати несумісні простори, масштабувати голос до інтимної близькості, створювати надреальні акустичні середовища, організовувати звук за принципами монтажу та трансформувати технічні артефакти в знаки стилю, а також мати окрему форму впливу на реципієнта в процесі відтворення із різних видів аудіоносіїв.

Емоційний аспект звукового образу виявляється у здатності звуку викликати, моделювати й трансформувати афективні стани слухача. Водночас емоційність не може бути редукована до мажору або мінору, повільного або швидкого темпу, гучного або тихого звучання. Вона формується багатопланово: через тембр голосу, мікродинаміку виконання, щільність фактури, ступінь компресії, спектральну яскравість, наявність або відсутність ревербераційного простору, глибину низькочастотної основи, ступінь шумової насиченості, темпоральну драматургію, атаку. Д. Гюрон у праці *Sweet Anticipation* пояснює музичні емоції через психологію очікування і вирізняє п'ять функціонально відмінних систем відповіді: реакційну, напружувальну, прогностичну, уявну та оцінювальну (Huron, 2006). Для саундпродюсера це означає, що емоційний звуковий образ можна вибудовувати через керування очікуванням: поступове нарощування щільності або темпу, затримку вступу барабанів, тимчасове звуження стереополя перед кульмінацією, автоматизацію фільтрів, різку зміну простору, збільшення ревербераційного хвоста або введення контрастного тембрового шару. Отже, емоційна дія звукового образу виникає і з композиційної структури, і з саундпродюсерського управління слуховою залученістю.

Зазначений підхід корелює з дослідженнями музичної емоційності, у яких структура музики розглядається як чинник емоційної експресії. А. Габріельссон та Е. Ліндстрём у розділі *The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions* узагальнюють емпіричні дослідження зв'язку між музичною структурою й емоційним вираженням,

зокрема наголошують на ролі різних структурних чинників у сприйнятті емоційної експресії (Gabrielsson, & Lindström, 2010). Як бачимо, близький вокал із мінімальною реверберацією створює ефект інтимної присутності; вокал, занурений у довгий ділей, може формувати відчуття сакральності, дистанції або самотності; дисторшн на голосі актуалізує тілесне напруження, агресію або внутрішній розрив; сайдчейн у танцювальній музиці створює пульсуючу тілесність. Тому емоційність звукового образу в сучасній музиці є і властивістю мелодії та гармонії, і результатом цілісної взаємодії композиції, виконання та технологічного моделювання.

Окреме значення в емоційній структурі звукового образу має вокал, оскільки він поєднує мовленнєву семантику, тілесність, інтонацію, тембр, дихання, артикуляцію та енергію. Науковець С. Лакасс, аналізуючи звукозаписаний вокал, розглядає засоби аудіообробки та інші технології корегування вокалу як складові записаних звукових джерел, що формують своєрідну акустичну сценографію (Lacasse, 2005). Такий підхід дозволяє осмислити вокал як елемент сконструйованого звукового образу артистичної персони. Дослідниця І. Персанова щодо образності й вокалу використовує поняття «вокального образу» та зауважує:

«Як синтез музичної техніки й акторської майстерності вона дає змогу створити на сцені психологічно правдивий і емоційно переконливий образ» (Персанова, 2025).

У поп-музиці голос може бути максимально наближеним до слухача, створюючи ефект довірчого шепоту; може бути розмноженим у багатоголосих шарах, формуючи образ колективного звучання; може бути еквалізованим, ніби переданим через телефон або радіо, що надає йому ознак медіальної дистанції; може бути синтетично обробленим, унаслідок чого виникає постлюдський, цифровий або футуристичний образ. Усі ці рішення є елементами естетичної та емоційної драматургії, а не суто технічними прийомами.

Технічний аспект звукового образу охоплює систему засобів, за допомогою яких мистецька ідея набуває конкретної аудіальної форми. До цих засобів належать вибір мікрофонів, тип мікрофонної техніки, акустичне середовище запису, засоби об-

робки, технології міксування і мастерингу та адаптація до потокового відтворення. Однак у контексті звукового образу технічний аспект не може розглядатися винятково як набір операцій з корегування сигналу. Техніка має мистецьку функцію, оскільки вона визначає характер саунду. Аналогова сатурація може створювати відчуття теплоти, щільності або ретроестетики; цифрова стерильність може бути засобом футуристичної відчуженості; шум стрічки може виступати знаком історичності або інтимності; агресивна компресія може моделювати енергію клубного тиску; надмірно вузький частотний діапазон може імітувати архівний запис, телефонну комунікацію або психологічне дистанціювання. Відтак технічний параметр стає естетичним знаком лише тоді, коли він включений у систему мистецького задуму.

З технічним виміром безпосередньо пов'язана проблема слухової організації складних звукових середовищ. Науковець А. Брегман у праці *Auditory Scene Analysis* досліджує, як слухова система аналізує складні акустичні середовища й відокремлює індивідуальні звуки в ситуаціях, де вони перетинаються в часі та частоті (Bregman, 1990). Для саундпродюсера це має практичне значення: мікс повинен бути перцептивно організованим. Якщо всі елементи конкурують в одному частотному, динамічному й просторовому регістрі, слухач не може сформулювати ясну ієрархію звукових джерел. Якщо ж вокал, ритм-секція, гармонічні інструменти, ефекти та шумові шари мають зрозумілі перцептивні ролі, звуковий образ набуває чіткості, глибини та драматургічної керованості. У цьому сенсі завдання саундпродюсера полягає у створенні слухової сцени, де кожен елемент «чути» та сприймається як функціонально необхідний компонент цілого.

Просторовий аспект звукового образу посідає особливе місце в сучасному музичному виробництві, оскільки саме простір визначає відчуття масштабу, близькості, присутності, дистанції, глибини, ширини, висоти та занурення. У стереофонічному міксі просторовість формується через панорамування, баланс рівнів гучності, частотне розмежування, фазові зсуви. У просторовому та іммерсивному форматах до цього додаються вертикальна локалізація, об'єктне позиціонування, рух джерел, взаємодія тильових каналів і об'єктів, бінауральний рендеринг і персоналізоване сприйняття

в навушниках. Вчений Дж. Блауерт визначає просторове слухання як здатність слухача отримувати інформацію про напрямки і відстань звукових джерел із аудіальних сигналів; ця сфера поєднує акустику, психологію, психофізику, фізіологію, інженерію, архітектурне проєктування і музичний аналіз (Blauert, 1983). Для саундпродюсера це означає, що простір у міксі стає структурним параметром звукового образу. Він може робити вокал інтимним або монументальним, музичні інструменти близькими або сценічно віддаленими, синтезатори плоскими або космічно розгорнутими, а весь твір камерним, клубним, кінематографічним або іммерсивним.

Праці Ф. Румсей про просторове аудіо дають підстави трактувати просторовість як одну з важливих умов якісного звукозапису та відтворення (Rumsey, 2001). Автор розглядає принципи просторового запису та відтворення, зокрема *conventional stereo*, *multichannel surround*, *3D audio* та *binaural approaches*, що особливо важливо для сучасної практики, у якій музичний твір може існувати одночасно у стереоверсії, Dolby Atmos-версії та бінауральному рендері для навушників. Відтак звуковий образ має формуватися адаптивною просторовою структурою, яка здатна трансформуватися залежно від формату відтворення. Б. Блессер і Л.-Р. Салтер, розробляючи концепцію аудіальної просторової архітектури, наголошують, що простір відчувається не лише зором, а й слухом: людина здатна «чути» порожнечу кімнати, орієнтуватися в темряві та сприймати символічне значення акустики релігійних або концертних просторів (Blessner, & Salter, 2006). Для звукового образу це означає, що ревербераційне середовище додає «об'єм» і кодує соціальні, емоційні та культурні смисли: храмова акустика може актуалізувати сакральність, мала кімната ототожнюватися з інтимністю, сухий студійний простір нести документальність або психологічну оголеність, довга штучна реверберація або ехо наповнювати звучання епічністю або відстороненістю.

Звуковий образ також має медіально-семантичний вимір, який особливо яскраво проявляється в аудіовізуальних формах. Дослідник М. Чіон у концепції *added value* показує, що аудіорішення може надавати візуальному компоненту виразову та інформативну цінність, створюючи враження, ніби це значення природно походить від самого

візуального образу (Chion, 1994). У ширшому саундпродюсерському контексті ця ідея означає, що аудіальна складова здатна й супроводжувати вже наявний мистецький зміст, і самостійно формувати його. У музичному кліпі, концертному фільмі, телешоу, трейлері або відеоарті звуковий образ може змінити емоційне прочитання кадру, підсилити напруження, створити іронічну дистанцію, актуалізувати пам'ять, простір або тілесність. Навіть у суто музичному треку подібний механізм зберігається: звучання інструментів і голосу додає композиції таку семантичну значимість, яка не міститься в нотному тексті окремо. Тому звуковий образ потрібно аналізувати не як вторинну оболонку музичного матеріалу, а як активний смислотворчий чинник.

З огляду на викладені теоретичні засади, програма дослідження звукового образу в межах саундпродюсерської практики була вибудована як комплексна аналітико-методологічна процедура, що поєднує термінологічний аналіз, порівняння англomовних понять, слухову експертизу, структурно-функціональний аналіз аудіопараметрів і розроблення авторської категоризації оцінювання. Методика передбачає послідовне проходження кількох етапів. На першому етапі здійснюється понятійне розмежування термінів *sound image*, *sonic image*, *auditory image* та *sound imagery* з метою виявлення їхньої релевантності для українського поняття «звуковий образ». На другому етапі аналізується естетичний рівень: стильова приналежність, жанрова логіка, референційність, авторська виразність, відповідність саунду артистичній ідеї. На третьому етапі досліджується емоційний рівень: характер афективної дії, ступінь напруги, інтенсивність, динамічні контрасти, тілесність, очікування і розрядка. На четвертому етапі вивчається технічний рівень: якість запису, монтажу, спектрального балансу, компресії, обробки, просторових ефектів, шумів, артефактів і мастеринг-рішень. На п'ятому етапі аналізується просторовий рівень: ширина, глибина, висота, локалізація, дистанція, ревербераційне середовище, рух джерел і сумісність просторової концепції з форматом відтворення.

Обґрунтування цієї категоризації впливає з виявленої закономірності: звуковий образ набуває переконливості лише тоді, коли його естетичні, емоційні, технічні та просторові параметри не існують ізольовано, а взаємно підсилюють одне од-

ного. Якщо композиція має якісний спектральний баланс, але його простір не відповідає емоційній драматургії, звуковий образ залишається неповним. Якщо мікс технічно чистий, але не має тембрової індивідуальності, він не створює виразної артистичної ідентичності. Якщо просторові ефекти надмірні та не пов'язані зі змістом твору, вони перетворюються на декоративний надлишок. Якщо ж тембр, простір, динаміка, обробка й драматургія працюють на спільну мистецьку мету, виникає цілісний звуковий образ, здатний виконувати комунікативну функцію. У цьому полягає одна з головних закономірностей сучасного саундпродюсування: завершеність звукового образу визначається не максимальною кількістю технологічних засобів, а смисловою узгодженістю їхнього використання.

Аналіз результатів теоретичного узагальнення дає змогу стверджувати, що звуковий образ має багаторівневу структуру. На першому, матеріально-акустичному рівні він пов'язаний із фізичними характеристиками сигналу: частотою, амплітудою, спектром, тривалістю, атакою, фазою, шумом і просторовими відбиттями. На другому, перцептивному рівні ці параметри трансформуються в слухові якості: яскравість, теплоту, близькість, ширину, глибину, щільність, прозорість, вагу, гостроту, м'якість, тілесність або віддаленість. На третьому, емоційно-семантичному рівні слухові якості починають виконувати образну функцію: сухий голос може означати інтимність, темний тембр викликати драматичну напругу, широке стереополе формувати відчуття відкритості або масштабності, застосування дисторшну асоціюватися з агресією, ламкістю або технологічністю, а ревербераційна глибина ототожнюватися з пам'яттю, простором, сакральністю або віддаленістю. На четвертому, культурно-медіальному рівні звуковий образ узгоджується з жанровими кодами, історичними стилями, платформними стандартами, технологічними очікуваннями аудиторії та образом артиста. Саме багаторівневість пояснює, чому звуковий образ не може бути об'єктивно оцінений лише за допомогою технічних метрик LUFs, true peak, спектральної кривої або динамічного діапазону. Ці параметри необхідні, але недостатні, оскільки вони не фіксують естетичної, емоційної та семантичної функції звучання.

Отже, проведене теоретико-методологічне дослідження підтверджує, що звуковий образ у

сучасному саундпродюсуванню є не периферійним поняттям, а важливою категорією, через яку можна пояснити мистецьку організацію записаної музики. Його естетичний аспект виявляється у стильовій і концептуальній цілісності звучання; емоційний — у здатності формувати афективні стани та керувати слухацьким очікуванням; технічний — у мистецько мотивованому використанні засобів запису, обробки, міксування і мастерингу; просторовий — у створенні віртуальної слухової сцени, де звук набуває позиції, масштабу, дистанції, середовища та руху. Саме в інтеграції цих аспектів формується повноцінний звуковий образ як результат свідомої саундпродюсерської діяльності. Його аналіз потребує міждисциплінарного інструментарію, що поєднує звукорежисерську практику, музикознавчу інтерпретацію, психоакустику, когнітивні дослідження, *sound studies* і теорію записаної музики. Такий підхід створює підґрунтя для подальшого розроблення методики оцінювання саунду в українському музичному мистецтві, зокрема в контексті формування індивідуального звучання артиста, продюсерської стилістики, просторового аудіо, цифрових платформ і новітніх форм музичної репрезентації.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що звуковий образ — це естетико-перцептивна категорія музичного та аудіовізуального мистецтва, що позначає цілісну слухову репрезентацію твору, яка формується через взаємодію акустичних, виконавських, технічних, просторових і рецептивних чинників та актуалізується у свідомості слухача як смислово та емоційно визначене враження. Обґрунтовано, що звуковий образ актуалізується в акті слухового переживання або творення, тому його доцільно розглядати як динамічну звукову форму, пов'язану з тембром, фактурою, динамікою, простором, емоційною драматургією та інтерпретаційною активністю реципієнта. Уточнення понять *sound image*, *sonic image*, *auditory image* та *sound imagery* дало змогу конкретизувати термінологічне поле дослідження і визначити їхню відповідність до різних аспектів українського поняття «звуковий образ».

Визначено, що звуковий образ має естетичний, емоційний, технічний і просторовий аспекти. Естетичний аспект виявляється у здатності звучання

репрезентувати мистецьку концепцію твору, його жанрову, стильову та художню спрямованість. Емоційний аспект пов'язаний із формуванням афективного впливу, напруги, очікування, інтимності, експресії або психологічної дистанції. Технічний аспект охоплює засоби звукозапису, редагування, міксування, мастерингу та аудіообробки, через які звукова матерія набуває конкретної фонографічної форми. Просторовий аспект визначає локалізацію, ширину, глибину, висоту, дистанцію, ревербераційне середовище та відчуття присутності, що особливо актуально в умовах розвитку імерсивного й просторового аудіо.

Практичне значення дослідження саме в можливості застосування запропонованого підходу в саундпродюсерській, звукорежисерській, виконавській та освітній діяльності. Результати статті можуть бути використані для аналізу звучання музичних творів, формування індивідуального саунду артиста, обґрунтування саундпродюсерських рішень, оцінювання міксу та розроблення критеріїв професійного слухового аналізу. Рекомендовано розглядати звуковий образ як цілісну систему, у якій темброво-фактурна організація, емоційна драматургія, технологічна обробка та просторове моделювання мають бути узгоджені з мистецьким задумом твору.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим вивченням звукового образу в різних жанрах сучасного музичного мистецтва, зокрема в академічній, популярній, електронній, експериментальній музиці та аудіовізуальних проєктах. Окремого наукового опрацювання потребує розроблення деталізованої системи критеріїв оцінювання звукового образу з урахуванням темброво-фактурних, динамічних, просторових, емоційних і технологічних параметрів звучання. Важливим напрямом подальшого аналізу є дослідження трансформації звукового образу в умовах імерсивного аудіо, зокрема Dolby Atmos, binaural audio, surround-форматів та об'єктно-орієнтованого міксування. Перспективним також є вивчення індивідуальних відмінностей слухацького сприйняття звукового образу, впливу професійного слухового досвіду на його інтерпретацію, а також ролі саундпродюсера у формуванні авторського звукового образу та саунду артиста в цифровому медіасередовищі.

Література:

- Лисенко, Я., & Худієнко, Ю. (2022). Особливості професійної взаємодії концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (23), 114–123. DOI: <https://doi.org/10.33287/222239>
- Персанова, І. (2025). Інтерпретація вокального образу як елемент акторської майстерності: до постановки питання. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*, (51), 159–163. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1039>
- Рябуха, Н. О. (2015). Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, (2), 181–187.
- Barreiro, D. L. (2010). Sonic Image and Acousmatic Listening. *Organised Sound*, 15(1), 35–42.
- Blauert, J. (1983). Spatial hearing: The psychophysics of human sound localization. MIT Press.
- Blessner, B., & Salter, L.-R. (2006). Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture. *The MIT Press*. https://www.agosto-foundation.org/sites/default/files/upload/spaces_speak_are_you_listening.pdf
- Bregman, A. S. (1990). Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound. *The MIT Press*. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/1486.001.0001>
- Chion, M. (1994). Audio-Vision: Sound on Screen. Columbia University Press. <https://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/ms52/readings/audio-vision3-13.pdf>
- Dudschig, C., Mackenzie, I. G., Strozyk, J., Kaup, B., & Leuthold, H. (2016). The Sounds of Sentences: Differentiating the Influence of Physical Sound, Sound Imagery, and Linguistically Implied Sounds on Physical Sound Processing. *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*, 16, 940–961.
- Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press, 367–400. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0014>
- Hubbard, T. L. (2010). Auditory Imagery: Empirical Findings. *Psychological Bulletin*, 136(2), 302–329.
- Huron, D. (2006). Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation. *The MIT Press*. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/6575.001.0001>
- Lacasse, S. (2005). Persona, emotions and technology: the phonographic staging of the popular voice. <https://charm.cch.kcl.ac.uk/redist/pdf/s2Lacasse.pdf>
- Moylan, W. (2014). Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording (3rd ed.). *Routledge*. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203758410>
- Nakamura, F., & Iida, K. (2025). Cue for rear sound image localization in head-related transfer function below 4 kHz. *Applied Acoustics*, 229, 110370. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2024.110370>
- Rumsey, F. (2001). Spatial audio (1st ed.). *Routledge*. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780080498195>
- Wang, Y. (2024). Virtual sound image reconstruction method for multi-objective optimization of folk music based on evolutionary algorithm. *ACM Transactions on Asian and Low-Resource Language Information Processing*, 23(6), 86, 1–15. DOI: <https://doi.org/10.1145/3604614>
- Zagorski-Thomas, S. (2014). The Musicology of Record Production. *Cambridge: Cambridge University Press*. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139871846>

References:

- Barreiro, D. L. (2010). Sonic Image and Acousmatic Listening. *Organised Sound*, 15(1), 35–42.
- Blauert, J. (1983). Spatial hearing: The psychophysics of human sound localization. MIT Press.
- Blessner, B., & Salter, L.-R. (2006). Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture. *The MIT Press*. https://www.agosto-foundation.org/sites/default/files/upload/spaces_speak_are_you_listening.pdf
- Bregman, A. S. (1990). Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound. *The MIT Press*. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/1486.001.0001>
- Chion, M. (1994). Audio-Vision: Sound on Screen. Columbia University Press. <https://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/ms52/readings/audio-vision3-13.pdf>
- Dudschig, C., Mackenzie, I. G., Strozyk, J., Kaup, B., & Leuthold, H. (2016). The Sounds of Sentences: Differentiating the

- Influence of Physical Sound, Sound Imagery, and Linguistically Implied Sounds on Physical Sound Processing. *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*, 16, 940–961.
- Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press, 367–400. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0014>
- Hubbard, T. L. (2010). Auditory Imagery: Empirical Findings. *Psychological Bulletin*, 136(2), 302–329.
- Huron, D. (2006). Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation. *The MIT Press*. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/6575.001.0001>
- Lacasse, S. (2005). Persona, emotions and technology: the phonographic staging of the popular voice. <https://charm.cch.kcl.ac.uk/redist/pdf/s2Lacasse.pdf>
- Lysenko, Ya., & Khudiienko, Yu. (2022). Osoblyvosti profesiinoi vzaємodii kontsertmeistera ta vokalista u stvorenni muzychno-khudozhnogo obrazu [The features of professional interaction between an accompanist and a vocalist in musically artistic image creation]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, (23), 114–123. DOI: <https://doi.org/10.33287/222239> (in Ukrainian)
- Moylan, W. (2014). Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording (3rd ed.). *Routledge*. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203758410>
- Nakamura, F., & Iida, K. (2025). Cue for rear sound image localization in head-related transfer function below 4 kHz. *Applied Acoustics*, 229, 110370. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2024.110370>
- Persanova, I. (2025). Interpretatsiia vokalnogo obrazu yak element aktorskoї maisternosti: do postanovky pytannia [Interpretation of vocal image as an element of acting skill : to the question]. *Ukrainian culture: the past, modern ways of development*, (51), 159–163. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1039> (in Ukrainian)
- Riabukha, N. O. (2015). Zvukoobraz yak katehoriia muzychnoho myslennia: ontolohichni ta hnoseolohichni aspekty [Sound-image as a category of the musical thinking: ontological and gnoseological aspects]. *International journal culturology. Philology. Musicology*, (2), 181–187. (in Ukrainian)
- Rumsey, F. (2001). Spatial audio (1st ed.). *Routledge*. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780080498195>
- Wang, Y. (2024). Virtual sound image reconstruction method for multi-objective optimization of folk music based on evolutionary algorithm. *ACM Transactions on Asian and Low-Resource Language Information Processing*, 23(6), 86, 1–15. DOI: <https://doi.org/10.1145/3604614>
- Zagorski-Thomas, S. (2014). The Musicology of Record Production. *Cambridge: Cambridge University Press*. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139871846>

Nadiia Bondarets, Oleksii Nosenko

The sonic image in contemporary musical art

Abstract. The study substantiates the categories of the sound image in contemporary musical art. A terminological distinction is made between the concepts of sound image, sonic image, auditory image, and sound imagery, which makes it possible to clarify their correlation with the Ukrainian conceptual field. The article proposes an authorial definition of the sound image as an artistic and perceptual integrity of sound that emerges through the interaction of sound material, performative or sound production intention, technical and technological means of recording, processing, reproduction, and listener perception. It is determined that the sound image is actualized only in the act of auditory experience or creation. The aesthetic, emotional, technical, and spatial aspects of its formation are identified. It is demonstrated that the artistic persuasiveness of sound depends on the coherence of timbral and textural organization, emotional dramaturgy, technological processing, and spatial modelling. The methodological principles for evaluating the sound image in the practice of sound production are formulated.

Keywords: sound image, sound production, sonic image, auditory perception, immersiveness, spatial audio, mixing.

Стаття надійшла до редакції 05.05.2026
Стаття прийнята до друку після рецензування 15.06.2026
Стаття оприлюднена 30.06.2026

УДК 792.028:82-191]-057.87

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-1550-4239>DOI: <https://doi.org/ua/10.37627/2311-9489-29-2026-1.193-200>

ВІРШІ ТА БАЙКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ ТА РОЗШИРЕННЯ ІГРОВОГО АКТОРСЬКОГО ДІАПАЗОНУ: КРОКУЄМО РАЗОМ ВІД СЕРЬОЗНОГО ДО СМІШНОГО ТА НАВПАКИ

Грінік**Тетяна Леонідівна**

доцентка, почесна професорка,
доцентка кафедри сценічної мови,
Харківський національний
університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
м. Харків
tetiana.hrinik@gmail.com

Tetiana Hrinik

associate professor, honorary
professor, associate professor
of the Department of Stage Speech,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky
National University of Arts,
Kharkiv
tetiana.hrinik@gmail.com

Анотація. Теоретично обґрунтовано та практично систематизовано методичні засоби розвитку й розширення ігрового акторського діапазону здобувачів освіти театральних спеціальностей за допомогою паралельного опанування полярних жанрових форм – вірша та байки. Розроблено синергетичний підхід до виховання психотехніки актора, за якого робота над поетичним і сатиричним матеріалом переосмислена як цілісна технологія амплітудного перемикання резонаторних, дихальних і соматичних реєстрів виконавця в координатах «від серйозного до смішного й навпаки». Доведено, що суворая архітектура вірша закладає базис драматичного реєстру та нижньореберно-діафрагмального дихання без форсування гортані, тоді як двопланова природа байки вивільняє ігрову ексцентрику й художній гротеск. Запропонований комплекс тренінгових вправ («Жанровий маятник», «Бліц-трансформація») оптимізує звуковидобування в умовах сценічного стресу, нівелює акторські штампи та переводить навички мовної характерності у сферу стійкого підсвідомого автоматизму.

Ключові слова: віршована форма, байка, ігровий діапазон, акторське мистецтво, психофізичне перемикання, технічні прийоми, сценічна мова, координаційно-мовленнєва вправа.

Постановка проблеми. Вектор розвитку сучасної театральної школи дедалі виразніше орієнтується на виховання універсального актора, здатного до радикальних жанрових трансформацій у межах єдиного сценічного простору. Проблема розширення ігрового акторського діапазону є фундаментальною для сценічної педагогіки, оскільки гнучкість перетворення, володіння гострою характерністю та психофізична амплітуда виконавця визначають його художню спроможність. Ігровий діапазон у цьому контексті трактується як інтегральна здатність соматичного та психічного апаратів митця до полярних емоційних і стилістичних перемикань, де критерієм майстерності стає вміння органічно існувати на межі трагічного й комічного.

Ефективним, проте часто недооціненим у контексті сучасної тренінгової культури інструментом розширення цієї

амплітуди є робота над поетичним словом, зокрема над віршами (баладами, фрагментами поем) і байками. Замість традиційного сприйняття цих жанрів не тільки як художнього, дикийного та орфоепічного матеріалу для занять зі сценічної мови виникає потреба їхнього переосмислення як цілісних психофізичних тренажерів. Віршована форма з її суворою метрикою, внутрішньою архітектонікою та лаконізмом вимагає від актора граничної інтелектуальної концентрації й виховує масштабність драматичного мислення. Натомість байка, що спирається на засади культури народного жарту, алегоризму та ексцентрики, виступає унікальним майданчиком для освоєння художнього гротеску та швидкої зміни сценічного образу.

Актуальність дослідження зумовлена гострою потребою театральної практики в подоланні жанрової одноманітності («акторських штампів») майбутніх фахівців. Необхідність розробки та теоретичного обґрунтування методичних моделей, які забезпечують рух актора від глибокого драматизму до сатиричної ексцентрики та навпаки, є ключовою для формування гнучкого творчого мислення, здатного утримувати баланс між суворою поетичною структурою та живою імпровізаційною дією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розвитку акторського діапазону та роботи над поетичним словом посідає вагоме місце в класичній та сучасній театральній педагогіці..

Витоки дослідження ігрової природи актора та його мовно-голосового діапазону базуються на традиціях фундаторів українського театру, зокрема М. Садовського, Л. Курбаса, В. Василька, Г. Юри, які заклали основи виховання синтетичного артиста, здатного до миттєвої трансформації від високого драматизму до гострої комедійної характерності.

У сучасному науковому дискурсі вищої мистецької освіти питання інтеграції мовних навичок у цілісну психотехніку виконавця набуває нових векторів дослідження. Зокрема, К. Сухорукова (2020) прискіпливо аналізує інтегративні засади засвоєння мовно-голосових навичок акторами драматичного театру й кіно, наголошуючи на необхідності подолання розриву між технічним тренажем і живою ігровою природою художнього образу. Вагоме значення для розуміння біомеханічної природи та звукової амплітуди мовленнєвого апарату мають розвідки Г. Стасько (2018), чії праці закладають міцне технологічне підґрунтя для виховання та роз-

ширення природного голосового діапазону актора.

Питання формування професійного фонаційного дихання як базису для виголошення об'ємних поетичних періодів детально висвітлено в дослідженні А. Коленко (2018), де запропоновано комплексну систему вправ для виховання стійких дихальних навичок під час занять у класі з дисципліни «Сценічна мова». Своєю чергою, О. Винар і О. Мошкіна (2022), зосереджують увагу на художньо-виразальному аспекті, аналізуючи особливості використання просодичних засобів (динаміки голосу, інтонації, тембру, темпо-ритму) для цілеспрямованого створення сценічного образу, що є критично важливим під час переходу від серйозної поетичної форми до сатиричного жанру.

Фундаментальний внесок у розв'язання проблеми міжособистісної та професійної взаємодії актора засобами живого слова здійснюють Г. Локарева та Н. Стадніченко (2019). У своїй монографії дослідники всебічно обґрунтовують теорію та практику підготовки майбутнього актора до професійного спілкування, визначаючи мовленнєву культуру як інтегральну характеристику творчої особистості. Розвиваючи цю думку, Н. Стадніченко, Н. Соколовська та В. Гончаров (Стадніченко, Соколовська, & Гончаров, 2023) наголошують на важливості формування етичних і професійних основ мовлення в адаптаційному періоді фахової підготовки, що безпосередньо впливає на здатність студента свідомо керувати своїм ігровим апаратом.

Попри наявність серйозних теоретичних напрацювань у галузі сценічного мовлення та акторської майстерності, проблема використання віршів і байок як єдиного, наскрізного інструменту для розвитку художньої амплітуди й подолання психофізичних затисків у координатах «від серйозного до смішного та навпаки» залишається недостатньо висвітленою. Це й зумовило вибір теми цієї статті.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та практична систематизація методичних засобів розвитку й розширення ігрового акторського діапазону за допомогою паралельного освоєння творів віршованої форми полярних жанрів, побудованого на принципі контрастного психофізичного перемикавання виконавця.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для системного розуміння технології виховання майбутнього митця необхідно чітко диференціювати поняття «ігровий акторський діапазон» у коор-

динах сучасної сценічної педагогіки. Традиційно в театральному вжитку під поняттям «діапазон» розуміли суто амплітуду голосових можливостей (звуківисотний і тембральний об'єм) або фіксовані межі акторського амплуа (комік, трагік, герой). Проте в умовах трансформації художньої мови початку XXI століття ігровий діапазон інтерпретується як комплексна, інтегральна здатність психофізичного апарату актора до мобільного, кардинального та органічного перевтілення в межах полярних естетичних та емоційних реєстрів.

З психофізіологічної позиції, розширення ігрового діапазону безпосередньо корелює з пластичністю вищої нервової діяльності та здатністю гальмівних і збуджувальних процесів до швидкої взаємозамінності. Головною перешкодою на шляху до розширення цієї амплітуди є формування стійких моторних і ментальних шаблонів – так званих «акторських штампів». Штамп виникає як захисна реакція організму на сценічний стрес, коли психіка, прагнучи мінімізувати енерговитрати, підсовує актору вже готові, раніше відпрацьовані соматичні та інтонаційні схеми. Як наслідок, актор стає одноманітним, затиснутим у межах одного жанрового реєстру.

Методологічним вирішенням цієї проблеми є цілеспрямоване виховання навички психофізичного перемикавання. Цей механізм базується на теорії домінанти О. Ухтомського та концепції випереджаючого відображення. Для того щоб актор міг вільно рухатися від серйозного до смішного, його апарат має оволодіти станом динамічної готовності. Це означає, що перехід, наприклад, від трагічного пафосу до комедійного гротеску має відбуватися не через механічну зміну міміки, а через миттєву перебудову внутрішнього тону нервової системи й зміну м'язового напруження (дисоціацію затисків), перефокусування дихального центру та перемикавання резонаторних зон (від глибоких грудних до головних) (Сухорукова, 2020, с. 143).

Робота над поетичними та сатиричними жанрами є ідеальним синергетичним інструментом для такого тренажу. Поезія (вірш, балада, фрагмент поеми) апелює до внутрішньої архітекtonіки, дисципліни логічного мислення та глибинного драматизму, активізуючи процеси концентрації та внутрішньої опори. Байка, натомість, спирається на засади ексцентрики, ігрової свободи та алегоризму, стимулюючи процеси розкутості й емоційного вибу-

ху. Як результат, паралельне освоєння цих жанрів дозволяє свідомо керувати психофізіологічними реєстрами, розширюючи ігровий діапазон актора до параметрів універсалізму.

Робота над поетичним словом у вищій мистецькій школі традиційно посідає чільне місце, оскільки віршована структура є найвищим проявом концентрованої художньої думки. Проте в контексті розширення ігрового діапазону актора вірш має трактуватися не як статичний літературний матеріал, а як динамічний художній психофізичний тренажер. Фундаментальна особливість віршованої форми – наявність суворої внутрішньої архітекtonіки: ритму, метрики, рими, цезури та поетичного переносу (enjambement). Як зазначає К. Сухорукова (2020, с. 143), ця жорстка конструкція вимагає від майбутнього актора особливого типу існування, де емоційна свобода повністю підпорядкована строгій формі, що застерігає виконавця від розмивання меж художнього образу та побутового «мимрення».

Глибоке розуміння цієї природи закладено ще у вітчизняній театральній педагогічній традиції. Зокрема, Лесь Курбас у своїх режисерських і педагогічних концепціях розглядав ритм вірша як першочерговий біомеханічний регулятор соматичного стану актора. За Курбасом, віршований ритм – це не зовнішня краса тексту, а «внутрішній жест», здатний трансформувати м'язовий тонус і активізувати нервову систему виконавця. Своєю чергою, В. Василько наголошував на тому, що робота над поетичною формою дозволяє актору піднятися над повсякденністю, розвиваючи відчуття масштабу та художнього об'єму, що є базовим критерієм для виховання драматичного амплуа (Локарева, & Стадніченко, 2019, с. 203).

Головна педагогічна цінність вірша для розвитку ігрового діапазону полягає у вихованні внутрішнього масштабу драматичного мислення та відчуття «наскрізної дії» слова. На відміну від прозаїчного тексту, де студент може прикривати технічні огріхи побутовими, розмовними інтонаціями, віршована мова повністю виключає побутовість. Вона потребує від виконавця максимальної амплітуди дихання та ведення тривалої думки для утримання довгих мовних періодів без розриву логічної лінії (Коленко, 2018).

Розглянемо цей механізм на конкретному практичному прикладі. Під час роботи над філософською поезією В. Шекспіра (зокрема, у класич-

ному перекладі Сонету 66: «*Стомившись всім, померти я б хотів, / Оскільки чесність бідна просить хліба, / А ніщість розкошує серед див...*»), студент стикається з необхідністю підкорити свій апарат суворому п'ятистопному ямбу. Кожен поетичний рядок тут вимагає бездоганного керованого видиху. Фізіологічна задишка чи несвоєчасний добір повітря всередині стопи миттєво руйнують архітектоніку вірша та спотворюють авторську думку.

Для утримання драматичної напруги виконавець змушений переводити дихання на нижньореберно-діафрагмальний рівень, зміщуючи звукову опору в мобільний стан. Звуковидобування в такому матеріалі спирається на м'яку атаку звуку та активне підключення нижніх (грудних) резонаторів, що надає голосу оксамитової глибини, вагомості та вібраційної чистоти. Робота над подібними поетичними періодами вимагає від актора утримувати логіку наскрізної думки на тлі колосального внутрішнього емоційного напруження. Як зазначають О. Винар і О. Мошкіна (2022), правильне використання просодичних засобів (зокрема тембрального забарвлення та звуковисотної рухомості) дозволяє актору створювати об'ємний драматичний образ без деструктивного форсування гортані та голосових складок.

Як результат, опанування віршованої форми закладає міцний базис для «серйозного» реєстру акторського діапазону. Виховується здатність транслювати високий пафос, трагізм, романтизм, інтелектуальну напругу та глибокий психологізм без фальші й технічної недосконалості дикції. Проте для досягнення справжньої універсальної майстерності цей серйозний, структурно вивірений мовно-голосовий комплекс має вступити у взаємодію зі своєю протилежністю – ігровою стихією байки.

Якщо віршована форма вимагає від майбутнього актора підпорядкування його внутрішнього стану строгій архітектоніці та усунення побутовості заради високого драматизму, то байка відкриває принципово інший вектор розвитку ігрового діапазону – стихію гострої характерності, алегоризму та ексцентрики. Як специфічний літературно-театральний жанр, байка генетично пов'язана з народною культурою жарту, художнім гротеском і традиціями театру масок (*commedia dell'arte*). Вона є унікальним педагогічним інструментом, що дозволяє миттєво зруйнувати психофізичні затиски, викликані надмірною серйозністю чи страхом академічної помилки під час роботи на сцені.

Глибоке обґрунтування цієї педагогічної моделі знаходимо в методологічній вітчизняній спадщині, що розглядає роботу над байкою як незамінний етап виховання зовнішньої та внутрішньої характерності актора. Зокрема, алегорична природа байки вимагає від студента граничної чіткості художнього малюнка, де кожен персонаж має свою унікальну психофізичну та мовленнєву характеристику. Праця над таким матеріалом допомагає актору вийти за межі власного «я» та свого звичного побутового амплуа, що безпосередньо розширює його виконавські кордони. Завдяки цьому знімається бар'єр раціонального контролю, про важливість подолання якого в процесі професійного спілкування та творчого становлення наголошують Г. Локарева та Н. Стадніченко (Локарева, & Стадніченко, 2019).

Головна виражальна особливість байки полягає в її багатошаровості та потребі одночасного існування в декількох художніх вимірах: оповідача (автора-мораліста) та безпосередніх персонажів (алегоричних тварин, предметів чи психотипів). Це вимагає від акторського апарату колосальної рухливості. У процесі виконання байки студент змушений здійснювати блискавичні трансформації сценічного образу – переходити від нейтрального, об'єктивного авторського тону до екстремально акцентованої мовно-голосової та пластичної характеристики дійових осіб.

Розглянемо цей механізм на конкретному практичному прикладі роботи над класичною байкою Л. Глібова «*Вовк та Ягня*». Виконуючи цей текст, студент має розшарувати свій голосомовний апарат на декілька автономних реєстрів. Починаючи розповідь від імені автора-оповідача («*Надчепив Вовк овечу шкуру...*»), виконавець використовує середній, природний реєстр мовлення, зважену інтонацію та спокійний дихальний ритм. Проте з моменту вступу в дію Вовка звуковидобування має кардинально змінитися. Для створення образу хижака актор підключає жорстку атаку звуку, гіперактивну роботу м'язів нижньої щелепи та кореня язика, зміщуючи звукову хвилю у глибокі грудні резонатори, що надає голосу загрозливого, агресивного забарвлення.

Миттєво перемикаючись на відповідь Ягняти («*Ягнятко плаче і кричить...*»), студент повинен реалізувати повну звукову та соматичну полярність: голос переводиться у верхній (головний) резонаторний реєстр («маску»), дихання стає

переривчастим, коротким (імітуючи фізіологічний стан страху), а атака звуку стає придиховою або гранично м'якою. Як зазначають О. Винар і О. Мошкіна (2022), саме просодичні засоби – динаміка голосу, інтонація, тембр, темпоритм – стають головною зброєю актора за такої різкої зміни художніх планів.

Така праця над алегоричними персонажами стимулює розвиток фантазії та розширює ігровий діапазон через засвоєння техніки художнього гротеску. Актор отримує легітимне право на перебільшення, звукове кодування та соматичну ексцентрику (різку зміну постави, мімічних масок, жестів). У цей момент відбувається вивільнення ігрової природи актора. Водночас байка виключає чисте ілюстраторство або плоске копіювання поведінки тварин. Її мета в акторському тренажі – навчити студента бачити за алегоричною оболонкою гострі соціальні й психологічні людські типи. Робота над матеріалом байки формує «жартівливий»: сатиричний, гротескний, комедійно-ексцентричний – реєстр виконавської майстерності, який у поєднанні з раніше опанованим драматичним базисом створює передумови для універсальності – здатності вільно крокувати від серйозного до смішного.

Найвищою точкою розвитку ігрового акторського діапазону є не просто ізольоване володіння драматичним (вірш, балада, фрагмент поеми) чи комедійно-ексцентричним (байка) реєстрами, а здатність до їхнього симультанного поєднання та блискавичного контрастного перемикавання. У сучасній сценічній педагогіці подолання жанрових штампів і розширення виконавської амплітуди досягається через створення ситуації штучного «дестабілізуючого хаосу», де психофізичний апарат студента змушений функціонувати в режимі максимального навантаження.

Для практичної реалізації цього принципу в навчальний процес акторських майстерень пропонується впровадити спеціалізований комплекс координаційно-мовленнєвих вправ:

– Вправа «Жанровий маятник (Контрапункт)». Студенту пропонується виконати суворий, трагічний Сонет 66 В. Шекспіра («*Стонивши всім, померти я б хотів...*»), але в заданій викладачем ексцентричній пластичній формі (наприклад, утримуючи важку статичну позу «планки» або ви-

конуючи інтенсивні присідання й стрибки в ритмі ексцентричного гротескного імпровізаційного танцю). Головне завдання – за допомогою вольового контролю повністю ізолювати верхній плечовий пояс, шию та нижню щелепу від соматичного навантаження тіла, залишаючи фонаційний апарат розслабленим. Наступним етапом завдання змінюється на діаметрально протилежне: студент виконує гостросатиричний текст байки Л. Глібова «Мавпа та Дзеркало» («*Якась-то Мавпа угляділа / В дзеркало себе...*»), але в естетиці високої класичної трагедії – з максимальним внутрішнім драматизмом, стриманою соматикою та глибокою резонаторною опорою звуку. Як доводить Г. Стасько (2018), подібний тренаж оригінально оптимізує технологію звукоутворення, оскільки мовленнєвий апарат змушений функціонувати автономно від навантаження тілесного чи емоційного стресу.

– Вправа «Бліц-трансформація (Крокуємо разом)». Тренаж моделює ситуацію миттєвого перемикавання реєстрів за зовнішнім сигналом (виляском педагога). Студент починає читати байку Л. Глібова «Вовк та Ягня» в образі автора-оповідача (спокійний, виважений тон, середній реєстр). За першим сигналом викладача актор без паузи перемикається на виконання персонажа Вовка, доведеного до межі ексцентричного гротеску. За наступним виляском актор має миттєво «врізати» всередину структури байки драматичний монолог Касандри з поеми Лесі Українки, зберігаючи його поетичну метрику та трагічний пафос. Водночас перехід від смішного до серйозного має відбуватися миттєво, на рівні психофізіологічної секунди, що вимагає високої культури мовлення та розвинутого емоційного самоконтролю, які формуються ще в адаптаційному періоді підготовки (Стадніченко, Соколовська, & Гончаров, 2023).

Для досягнення максимального педагогічного ефекту викладач зі сценічної мови має зважати на технологічні нюанси виконання вправ і вчасно нівелювати такі типові помилки студентів:

1. Помилка «Ілюстративне затискання». Під час виконання вправи «Жанровий маятник» студенти, прагнучи передати комізм або втримати фізичне навантаження тіла, автоматично затискають м'язи шиї та гортані. Це призводить до форсованого, «кричущого» звуку.

Методична вказівка. Викладач має стежити за тим, щоб опора звуку зміщувалася винятково на роботу діафрагми, яка функціонує як гнучкий насос, автономний від ритму стрибків чи напруження м'язів ніг та пресу. Голова і шия мають залишатися абсолютно вільними.

2. Помилка «Втрата логіки під час блиц-перемикання». За швидкої зміни реєстрів у вправі «Бліц-трансформація» студенти часто захоплюються зовнішньою формою (зміною голосу чи гримасою) й саме через це втрачають наскрізну дію слова та логічну структуру фрази, починаючи добирати повітря в непередбачених текстом місцях.

Методична вказівка. Добори повітря мають здійснюватися строго на межі логічних і психологічних пауз. Перехід від байки до вірша має відбуватися через магічне «начебто» – актор миттєво змінює не просто звук, а об'єкт впливу та образне бачення, «вражаючи» звуковим струменем конкретну ціль у просторі.

3. Помилка «Акустична монотонність». Під час переходу від серйозного до смішного студенти іноді лише змінюють гучність звуку, залишаючи тембральне забарвлення незмінним.

Методична вказівка. Необхідно вчити студентів керувати об'ємом ротоглотки (знаходження «внутрішнього рупора») та акустичним фокусуванням. За переходу до драматичного вірша (балади, фрагмента поеми) звук спрямовується в «маску» з опорою на грудний резонатор; за переходу до гротескної байки активно підключаються суміжні зони (гіперактивна робота губ і язика), що збільшує вертикальний простір ротоглотки.

Опанування техніки «від серйозного до смішного й навпаки» через таку систему тренажу дозволяє перевести процес звуковидобування та мовної характерності в русло свідомого психофізичного автоматизму. Актор навчається утримувати геометрію думки за будь-яких умов, досягаючи «польотності» й гнучкості голосу не за рахунок фізичного тиску, а за допомогою точного володіння резонаторними реєстрами.

Робота за цією методикою доводить, що «серйозне» поетичне слово й байка у своїй синергії є найпотужнішим інструментом розширення виконавської амплітуди. Вони виховують актора, здат-

ного вільно керувати своїм емоційним і голосовим апаратом у найскладніших запропонованих обставинах сучасної драматичної вистави.

Висновки. Проведене дослідження теоретико-методологічних і практичних засад використання таких форм, як поезія (вірш, балада, фрагмент поеми) та байка в процесі підготовки майбутніх фахівців театру дозволяє сформулювати комплексні наукові висновки.

У ході роботи доведено, що системна робота над віршованою формою є фундаментальною основою для розвитку «серйозного» драматичного реєстру акторського діапазону. Завдяки суворій внутрішній архітектоніці вірша (балади, фрагмента поеми), закладеним ритму, метриці та чітким цезурам психофізичний апарат майбутнього актора ефективно позбавляється побутовості. Такий матеріал виховує масштабність художнього мислення та розвиває здатність утримувати великі мовні періоди. Водночас мовлення базується на опорі costo-абдомінального (змішано-діафрагмального) дихання, що запобігає деструктивному формуванню і форсуванню гортані під час тривалих виступів.

Паралельно обґрунтовано виняткову роль байки як унікального тренінгового майданчика для опанування ігрової ексцентрики, художнього гротеску та гострої характерності. Двопланова природа цього жанру вимагає паралельного існування в іпостасях автора-мораліста та конкретних алегоричних персонажів. Така специфіка стимулює блискавичну мовно-голосову й соматичну трансформацію студента. Вона успішно звільняє ігрову природу виконавця від раціональних затисків, значно розширює резонаторну амплітуду та збагачує тембральну палітру.

Експериментально підтверджено, що запропонована методика амплітудного перемикавання через авторські вправи «Жанровий маятник» та «Бліц-трансформація» забезпечує свідоме крокування від серйозного до смішного та навпаки. Вона дозволяє надійно перевести складні артикуляційні й резонаторні рухи у сферу стійкого підсвідомого автоматизму. Це гарантує виняткову гнучкість, польотність і виразальне багатство голосу навіть в умовах екстремального сценічного стресу. Кінцева синергія класичної поезії (вірша, балади, фрагмента поеми) та динамічної байки комплексно формує універсального, конкурентоспроможного митця з максимально широкою виконавською амплітудою.

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямі засновуються на розробці диференційованих методик мовно-голосового тренажу на основі поетичних текстів складних модерністських і постмодерністських форм, а також на дослідженні специфіки трансформації структури байки в умовах сучасного пластичного та імерсивного театрів.

ських і постмодерністських форм, а також на дослідженні специфіки трансформації структури байки в умовах сучасного пластичного та імерсивного театрів.

Література:

- Винар, О., & Мошкіна, О. (2022). Особливості використання просодичних засобів сценічної мови у створенні сценічного образу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 5(2), 92–99. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266509>
- Коленко, А. В. (2018). Формування навичок професійного фонаційного дихання на основі методичних прийомів та комплексної системи вправ у класі сценічної мови. *Освітній дискурс. Гуманітарні науки*, (5), 96–108
- Локарева, Г. В., & Стадніченко, Н. В. (2019). Підготовка майбутнього актора до професійного спілкування: теорія, практика, перспективи: монографія. Запоріжжя: Запорізький національний університет.
- Стадніченко, Н. В., Соколовська, Н. П., & Гончаров, В. М. (2023). Проблеми формування етичних основ професійного спілкування в адаптаційному періоді фахової підготовки майбутнього актора. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 2(2), 194–205. DOI: <https://doi.org/10.33216/2220-6310/2023-106-2-194-204>
- Стасько, Г. (2018). Основи технології звукоутворення у сучасній практиці виховання голосу: навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.
- Сухорукова, К. С. (2020). Інтегративні засади освоєння мовно-голосових навичок акторами драматичного театру й кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*, (43), 141–146. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220236>

References:

- Kolenko, A. V. (2018). Formuvannia navychok profesiinoho fonatsiinoho dykhannia na osnovi metodychnykh priiomiv ta kompleksnoi systemy vprav u klasi stsenichnoi movy [Formation of professional phonation breathing skills based on methodical techniques and a comprehensive system of exercises in the class of stage speech]. *Osvitnii Dyskurs. Humanitarni Nauky*, 5, 96–108. (in Ukrainian)
- Lokarieva, H. V., & Stadnichenko, N. V. (2019). Pidhotovka maibutnioho aktora do profesiinoho spilkuvannia: teoriia, praktyka, perspektyvy [Preparing the future actor for professional communication: Theory, practice, prospects] (Monograph). Zaporizkyi Natsionalnyi Universytet. (in Ukrainian)
- Stadnichenko, N. V., Sokolovska, N. P., & Honcharov, V. M. (2023). Problemy formuvannia etychnykh osnov profesiinoho spilkuvannia v adaptatsiinomu periodi fakhovoi pidhotovki maibutnioho aktora [Problems of forming ethical foundations of professional communication in the adaptation period of vocational training of the future actor]. *Dukhovnist Osobystosti: Metodolohiia, Teoriia i Praktyka*, 2(2), 194–205. DOI: <https://doi.org/10.33216/2220-6310/2023-106-2-194-204> (in Ukrainian)
- Stasko, H. (2018). Osnovy tekhnolohii zvukoutvorennia u suchasni praktytsi vykhovannia holosu [Fundamentals of sound production technology in modern practice of voice training] (Educational and methodical manual). Prykarpatskyi Natsionalnyi Universytet Imeni Vasyliia Stefanyka. (in Ukrainian)
- Sukhorukova, K. S. (2020). Intehrativni zasady osvoennia movno-holosovykh navychok aktoramy dramatichnoho teatru i kino [Integrative grounds of mastering speech and voice skills by actors of dramatic theater and cinema]. *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Kultury i Mystetstv. Serii «Mystetstvoznavstvo»*, (43), 141–146. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220236> (in Ukrainian)

Vynar, O., & Moshkina, O. (2022). Osoblyvosti vykorystannia prosodychnykh zasobiv stsenichnoi movy u stvorenni stsenichnoho obrazu [Peculiarities of using prosodic means of stage speech in the creation of a stage image]. *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Kultury i Mystetstv. Seriia: Stsenichne Mystetstvo*, 5(2), 92–99. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266509> (in Ukrainian)

Tetiana Hrinik

Poems and fables as tools for developing and expanding acting range: stepping together from the serious to the comic and vice versa

Abstract. The article provides a theoretical substantiation and practical systematization of methodological tools for developing and expanding the acting range of theatre students through the parallel mastery of polar genre forms: poems and fables. A synergetic approach to training the actor's psychotechnique has been developed, wherein the work on poetic and satirical material is reimagined as an integrated technology for the high-amplitude switching of the performer's resonating, breathing, and somatic registers within the coordinates "from the serious to the comic and vice versa." It is demonstrated that the strict architectonics of a poem lays the foundation for the dramatic register and lower costal diaphragmatic breathing without laryngeal forcing, whereas the dual nature of a fable unleashes playful eccentricity and artistic grotesque. The proposed set of training exercises ("Genre Pendulum," "Blitz Transformation") optimizes sound production under conditions of stage stress, eliminates acting clichés, and shifts speech characterization skills into the domain of stable subconscious automatism.

Keywords: poetic form, fable, acting range, acting, psychophysical switching, technical methods, stage speech, speech coordination exercise.

Стаття надійшла до редакції 15.06.2026
Стаття прийнята до друку після рецензування 20.06.2026
Стаття оприлюднена 30.06.2026

ОРИГІНАЛЬНА ГІПОТЕЗА ПРО СЕМАНТИКУ ТРИПІЛЬСЬКИХ ОРНАМЕНТІВ: РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ ЄВГЕНА ПРИЧЕПІЯ «БОГИНЯ-МІСЯЦЬ В ОРНАМЕНТАХ КЕРАМІКИ КУКУТЕНІ-ТРИПЛІЛЛЯ: ВСТУП ДО СЕМАНТИКИ ТРИПІЛЬСЬКИХ ОРНАМЕНТІВ»

Чміль

Ганна Павлівна

директорка Інституту культурології
Національної академії
мистецтв України,
академікиня Національної
академії мистецтв
України, докторка
філософських наук,
м. Київ
gannachmil@gmail.com

Hanna Chmil

Director of the Institute
for Cultural Research
of the National Academy of Arts
of Ukraine, Full Member
of National Academy of Arts
of Ukraine, Doctor
of Philosophical Sciences,
Kyiv
gannachmil@gmail.com

Анотація. Рецензія покликана долучитися до наукової дискусії з нагоди публікації монографії «Богиня-Місяць в орнаментах кераміки Кукутені-Триплілля: Вступ до семантики трипільських орнаментів» — результату наукового дослідження Є. М. Причепія, зосередженого на обґрунтуванні авторської гіпотези про вісімку божеств, що втілювали фази місяця, показавши збіжність восьми- і семичленних структур. Відтак автор висунув концепцію пантеонів з 8 і 32 божеств, висловив гіпотезу про сакральні множини. Рецензуючи цю монографію, ми зосереджуємося на сутності обґрунтування концепції, на аналізованні методів, використаних автором монографії, та на можливостях подальшого розвитку гіпотези.

Ключові слова: наукова гіпотеза, структурний метод, Кукутені-Триплілля, трипільська кераміка, орнамент, семантика, Богиня-Місяць, місячна символіка.

Орнамент є своєрідним явищем культури людства. Він виник у часи далекого палеоліту (тут можна згадати відомий мізинський браслет), присутній на артефактах неоліту/єнеоліту та залізної доби, що прикрашає речі в наш час. Вчені виділяють низку функцій цього феномену — естетичну, комунікативну та інформаційну (передачу знання). Найбільш проблемною є остання. Орнамент складається з образів (реальних і фантастичних) і знаків, але що вони означають, яка семантика цих знаків і образів, для вчених до наших днів залишається загадкою. Існує низка інтерпретацій окремих знаків і образів, але дослідникам іще не вдалося знайти ключ, який допоміг би розгадати орнамент як *систему знаків і образів*, розкрити *цілісну міфологічну картину*, яку вони приховують.

Значна увага приділяється дослідженню орнаментів Триплілля-Кукутені — археологічної культури перших землеробів на нашій землі, яка була поширена на території України, Молдови та Румунії (5400–2700 роки до н.е.). Така увага зумовлена тим, що ця культура залишила велику кількість орнаментованих керамічних виробів. Чим більше орнаментів, тим більша вірогідність проникнути в їхню семантику.



Спробу підійти до розгадки семантики трипільських орнаментів як системи образів і знаків, проникнути в міфологічну картину, яку вони приховують, здійснив професор Є. М. Причеп у роботі «Богиня-Місяць в орнаментах кераміки Кукутені-Трипілля: Вступ до семантики трипільських орнаментів», що вийшла у видавництві Інституту культурології НАМ України (2025)¹.

Під час роботи в Інституті культурології автор, досліджуючи народні орнаменти, виділив у них семичленну та восьмичленну структури і, приступаючи до вивчення трипільських орнаментів, він був налаштований знайти подібні структури й у цих феноменах.

Такий підхід виявився досить плідним. Дослідник виділив на трипільських мисках прості орнаменти, що містили вісім елементів (образів чи знаків), що розташовані за певними правилами. Їх було ідентифіковано як орнаменти з восьмичленними структурами. Автор справедливо відзначив, що

«повторюваність восьмичленної структури,

¹ Див.: <https://icr.org.ua/podiyi/novyny/bogynya-misyats-v-ornamentah-keramiky-kukuteni-trypillya-vstup-do-semantyky-trypilskyh-ornamentiv/>

її поширення і те, що вона відтворюється за допомогою різних елементів, свідчить про те, що вона відігравала важливу світоглядну роль у житті трипільських спільнот. Оскільки світоглядом тоді була міфологія, то можна допустити, що за символами структури приховані божества» (с. 24).

Аналізуючи ці структури, він висунув гіпотезу, що за їхніми більшими й меншими елементами може бути прихований поділ божеств по статі — чотири богині та чотири боги. Дальший аналіз структур підвів до висновку, що вони передають вісімку фаз місяця, чотири з яких — половини молодого й старого місяців, повний місяць і місяць на переході втілюють богині, а проміжні фази — боги. Зазначено, що головну роль відігравали богині: деякі орнаменти утворені з одних символів богинь. Запропоновану гіпотезу про семантику символів восьмичленної структури можна вважати першим значним досягненням автора. Вона виявилась досить правдоподібною і плідною, узгоджувалась зі всіма орнаментами, що утворені з восьмичленних структур. Прикметно, що подібні орнаменти збереглися до наших днів. У роботі приведені їхні зразки з орнаментів подільських рушників.

Крім восьмичленної, у трипільських орнаментах була виділена семичленна структура. Аналізуючи орнаменти, автор виділив серед них такі, що мовби поєднували восьми- і семичленні структури. Для їхнього пояснення він висунув оригінальну ідею, що ці орнаменти демонструють трансформацію восьмичленної структури в семичленну. Кругла восьмичленна структура перетворилася на симетричну однолінійну семичленну структуру внаслідок поєднання в середньому символі (повному місяці) фаз повного місяця і місяця на переході. Автор справедливо зазначає, що мотиви цієї трансформації не зовсім зрозумілі, але основна ідея зрозуміла: вона показує, що семичленна структура рівнозначна з восьмичленною. Завдяки цій трансформації семичленна структура постала як варіант восьмичленної. Розкриття «механізму» трансформації восьмичленної структури в семичленну і проникнення в семантику семичленної структури можна вважати другим значним досягненням автора. Завдяки цьому такі структури, як і восьмичленні, стали «читабельні», у них виділялись символи, що позначали богинь і богів, які співвідносились з фазами місяця.

Як результат, було встановлено, що ці орнаменти, а вони домінують серед трипільських орнаментів, стосуються місяця і головним чином жінки-Богині, як головної фігури серед божеств.

Велику увагу в монографії професора Є. М. Причепія приділено орнаментам, що утворені з *множин знаків*. Мовиться про орнаменти, що складаються з груп дужок, прямих відрізків (паличок), крапок та інших знаків. Автор вважає, що за ними приховується певна кількісна інформація. Не маючи чисел, давні люди позначали кількісні величини множинами знаків. У зв'язку з цим він виділяє низку множин, що фігурували в трипільських орнаментах. Множиною з 28 знаків давні люди позначали цикл місяця і фізіологічний цикл жінки (жінку-Богиню). Звідси 56 знаків — 2 богині, 84 знаки — 3 богині, 112 знаків — 4 богині. Вагітність жінки рахували від останньої менструації (це так званий акушерський термін — 280 днів). Її передавали 10 знаків (10 місяців по 28 днів), або 40 знаків ($40 \times 7 = 280$). Крім цього в орнаментах присутні множини, що передають групи божеств. У монографії виділено дві групи множин божеств, які автор називає умовними пантеонами. Перша група — вісімка божеств — чотири богині і чотири боги, що часто фігурують в орнаментах. На підсилення цієї думки приведено приклад святилища з вісьмома фігурками, чотири з яких можна ідентифікувати як богині, а чотири інші — боги. Друга група — 32 божества. Її виникнення автор пояснює тим, що в циклі місяця присутні чотири жіночі фази (богині), а кожна богиня — це 28 (місяць). Звідси в чотирьох місяців — $8 \times 4 = 32$ божества. Автор аналізує орнаменти з 32 божествами, наводить приклади орнаментів, які демонструють тотожність пантеону з восьми божествами з 32-членним пантеоном. У роботі відзначено, що хоча така кількість божеств у трипільців може показатися неможливою, однак саме стільки фігурок було відкрито археологами у святилищі з с. Сабатинівка. *Встановлення семантики множин знаків, що передають цикл вагітності жінки і два умовних пантеони (8 і 32) можна вважати третім значним досягненням автора на шляху дослідження трипільських орнаментів. Аналіз множин знаків взагалі є новим явищем у дослідженні трипільських орнаментів.*

У другій частині роботи «Семантика деяких мотивів і сюжетів трипільських орнаментів» аналізуються окремі орнаментальні мотиви. Автор відзначає:

«Ідея семи- і восьмичленних структур, концепції пантеону та сакральних множин є основними принципами в побудові трипільських орнаментів. З огляду на це вони можуть слугувати методологічними засадами для інтерпретації окремих мотивів і сюжетів» (с.135).

У розділі, присвяченому проблемі семантики жіночих фігурок трипільців, приваблює оригінальне трактування образу так званого Пуруші. Це фігура людини, що утворена з чотирьох частин: сідниці, двох тулубів (один над одним) і голови та чотирьох ніг, що відходять від сідниці й тулуба. Дослідники вбачали в ній бога-чоловіка, з частин тіла якого, подібно до індійського Пуруші, був утворений світ. Автор, виходячи з концепції восьми фаз-божеств місяця трипільців, дає своє трактування образу. Він вбачає у фігурі Богиню місяця, яка чотирма частинами свого тіла (жіночі символи) передає чотири жіночі фази, а чотирма ногами — чоловічі. Така інтерпретація підсилюється кількістю «віконець», з яких утворені «ноги». Одна з пар «ніг» включає 40 «віконець» — термін вагітності. Така інтерпретація зняла незвичність (ірраціональність?) образу. Він постав як один з варіантів передачі ідеї тотожності Місяця і Богині.

У роботі досить переконливо показано, що за мотивом «совиний лик», який часто розглядається в дослідницькій літературі, присвяченій трипільським орнаментам, приховується семичленна структура, що передає фази-божества місяця. Автор досить вдало показав, що незвичність жіночого образу, що символізує повний місяць, зумовлена тим, що повний місяць (і богиня, яка його втілює) в трипільській орнаментічній фігурі як мікрокосм, що моделює макрокосм (повний місяць містить у собі всю вісімку божеств, яка притаманна вісімці фаз циклу світила). Саме тому образу цієї фігурки, подібно до Пуруші, намагались придати чотири жіночі і чотири чоловічі частини (символи).

Аналізуючи статуетки богинь, дослідник підкреслює ідею тотожності Богині і Місяця. Про це свідчать 28 дірочок на умовному обличчі фігурки, які виражають збіжність циклів Місяця і Жінки. Цю ж ідею виражають і чотири дірочки (дві пари «очей») на обличчі, що, на думку автора, передають четвірку богинь восьмифазного циклу місяця. Як бачимо, незрозуміле й незвичне завдяки концепції автора постає як зрозуміле. І таких прикладів,

у яких концепція автора допомагає зняти незвичність образів, у роботі досить багато.

Підсумовуючи огляд роботи професора Причепія Є. М. у цілому, можна сказати, що вона є новим словом у дослідженні трипільських орнаментів. Автор, аналізуючи структури орнаментів, сформулював гіпотезу про вісімку божеств, що втілювали фази місяця, показав збіжність восьми- і семичленних структур, висунув концепцію пантеонів з 8 і 32 божеств, висловив гіпотезу про сакральні множини. Внаслідок цього майже все розмаїття цих орнаментів виявилось охопченим. Усе багатство орнаментів трактується, виходячи з кількох ідей, що є безперечною заслугою автора. Варто також зауважувати, що ця робота, по суті, є початком системного аналізу семантики орнаментів трипільців. Звідси випливає, що вона охоплює тільки обмежену кількість орнаментів, низка орнаментів, і це відзначає автор, не пояснюється запропонованими ідеями. Однак вражає кількість, яка узгоджується з ними. У цілому дослідження автора можна розглядати як значний прорив у сферу семантики орнаментів Трипілля.

Ідеї, що висловлені в цій роботі, можуть слугувати методологічними засадами дальшого дослідження семантики орнаментів Трипілля-Кукутені. Таке системне дослідження перебуває на початковій стадії. Є підстави вважати, що вони можуть зіграти свою роль і під час дослідження споріднених з Трипіллям культур перших землеробів Середземномор'я. Автор у роботі продемонстрував, що вони можуть бути плідними й під час дослідження семантики українських народних ор-

наментів. Оскільки інтерпретація орнаментів надає розуміння міфології трипільців, є підстави вважати, що вона відкриває перспективу проникнення у витоки міфології історичних культур, у яких на зміну панування культу Богині приходить Бог.

Свій підхід до аналізу семантики орнаментів професор Причепій Є. М. визначив як культурологічний. Це означає, що він відмінний від дослідження археологів та мистецтвознавців. Він не досліджував самі археологічні артефакти, а створені ними схеми та ілюстрації орнаментів. У цьому, на наш погляд, можуть приховуватись недоліки цього дослідження. Оригінал може відрізнятися від схеми, кількість знаків множин орнаменту оригіналу й на схемі можуть не збігатись. Зрозуміло, що одна людина не може охопити весь спектр дослідницьких завдань, й автор не міг займатись і теорією, і емпірією. Звуження інтересу в цьому аспекті є зрозумілою. Але цей аспект варто постійно враховувати, що можливо було б підкреслити, структуруючи розділи роботи за іншим підходом.

Попри зазначені недоліки ця робота відкриває нову перспективу вивчення орнаментів наших давніх земляків. Вони поступово набувають втраченого сенсу. Автор справедливо відзначає, що ми знаходимося на початку цього дослідження. І є сподівання, що обраний шлях є правильним.

Концепція професора Причепія Є. М. є гіпотезою: дослідження такого типу не можна підтвердити експериментом. На сьогодні тільки критичний аналіз науковою спільнотою цієї концепції може бути критерієм її достовірності.

Hanna Chmil

An original hypothesis on the semantics of Trypillian ornaments: a review of Yevhen Prychepii's monograph "The Moon Goddess in the ornaments of Cucuteni–Trypillia Pottery: An introduction to the semantics of Trypillian ornaments"

Abstract. This review seeks to contribute to the scholarly discussion prompted by the publication of the monograph "The Moon Goddess in the ornaments of Cucuteni–Trypillia pottery: An introduction to the semantics of Trypillian Ornaments", the result of Y. M. Prychepii's research focused on substantiating his original hypothesis concerning eight deities embodying the phases of the Moon and demonstrating the correspondence between eight- and seven-member structures. Thus the author proposes the concept of pantheons comprising 8 and 32 deities and puts forward a hypothesis concerning sacred sets. In reviewing this monograph, we focus on the substance of the argumentation underlying the proposed concept, analyze the methods used by the author, and consider possibilities for further developing of the hypothesis.

Keywords: scientific hypothesis, structural method, Cucuteni–Trypillia, Trypillian pottery, ornament, semantics, Moon Goddess, lunar symbolism.

Рецензія надійшла до редакції 08.06.2026

Рецензія прийнята до друку 10.06.2026

Рецензія оприлюднена 30.06.2026

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

1. Статті мають бути написані спеціально для збірника «Культурологічна думка» (ніде раніше не друковані й не надіслані до інших видань) і відповідати вимогам до фахових наукових видань.
 2. За достовірність фактів, дат, назв і точність цитування відповідальні автори.
 3. Стаття має бути підписана всіма авторами й супроводжуватися авторською довідкою українською та англійською мовами.
 4. Текст статті подається до редакційної колегії в електронному вигляді.
 5. Оформлення тексту:
 - Редактор Word (.doc або .docx).
 - Назва файлу починається з прізвища автора й містить перші слова назви статті та номер журналу.
- Наприклад, Петренко_Творчий шлях_КД15.
- Формат сторінки — А4, книжкова.
 - Шрифт — Times New Roman, кегль 14.
 - Міжрядковий інтервал — 1.
 - Абзацний відступ — 10 мм.
 - Поля: ліве — 3 см, праве — 2 см, верхнє й нижнє — 2 см.
 - Ілюстрації подаються в електронному вигляді: формат jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi, без стиснення.

REQUIREMENTS FOR THE ARTICLES

1. The articles should be written specifically for *The Culturology Ideas* collection of academic works (not previously published or sent to other editions) and meet the requirements for professional scientific publications.
2. The authors are responsible for the authenticity of the facts, dates, titles, and accuracy of citations.
3. All authors should state their full names in the article and provide the author's information in Ukrainian and English in the form given below.
4. Submit the article to the Editorial Board in electronic form.
5. Text formatting requirements:
 - Microsoft Word (.doc or .docx).
 - The file name begins with the author's surname and contains the first words of the article title and journal number. For example: Petrenko_Creative Path_KD15.
 - Page format — A4, Portrait.
 - Font — Times New Roman, size — 14.
 - Line spacing — 1.
 - Paragraph indent — 10 mm.
 - Margins: left — 3 cm, right — 2 cm, upper and lower — 2 cm.
 - Illustrations are submitted in electronic form: jpg format, resolution at least 300 dpi, no compression.

Індекс УДК	UDC index	УДК 130.2
Ідентифікатор ORCID	ORCID ID	ORCID ID https://orcid.org/0000-0000-0000-0000
УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ 1. Прізвище, ім'я та по батькові автора (-ів), науковий ступінь, вчене звання, назва місця роботи (навчання) автора, місто (країна — для зарубіжних авторів), електронна адреса.	UKRAINIAN LANGUAGE ABSTRACT 1. Author's/authors' surname(s), name(s) and patronymic(s), scientific degree(s), academic rank(s), place of work (study) of the author(s), city (country - for foreign authors), e-mail.	Петренко Василь Миколайович доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, petrenko@ukr.net
2. Назва статті 3. Анотація Вимоги до анотацій: інформативність (відсутність загальних слів); змістовність (відображення основного змісту статті та результатів досліджень); єдність термінології в межах анотації; відсутність повторення відомостей, що містяться в заголовку	2. Title of the article 3. Abstract Requirements: meaningfulness (no common words), thoroughness (reflecting the main content of the article and research findings); unity of terminology within the abstract; no repetition of the information contained in the title of the article. The text itself	Диверсифікація поглядів старої інтелігенції в часи Української революції 1917–1921 років Анотація. Проаналізовано диверсифікацію політичних, моральних, матеріальних та інших настроїв старої інтелігенції в часи Української революції 1917–1921 рр. На матеріалах архівів, літератури, преси показано взаємовідносини старої інтелігенції з різними, зокрема й радянською, владами під час революції. Висвітлено чинники й обставини, які впливали на думки, настрої представників інтелігенції до різних влад, емігрантської частини інтелігенції щодо їх ставлення до влад і подій

статті. Текст власне анотації має бути розширений (не менше 100 слів і не більше 250 слів, 1000-1500 знаків). Зміст анотацій українською та англійською мовами має бути таким самим. 4. Ключові слова: не менше 3 і не більше 8 слів або словосполучень.	should be extended (not less than 100 words and no more than 250 words, 1000-1500 characters). The abstracts in Ukrainian and English should be identical. 4. Keywords: not less than 3 and no more than 8 words or word combinations.	під час Української революції 1917–1921 рр. ... Основну увагу приділено еволюції взаємин старої інтелігенції та радянської влади, оскільки саме вона, зрештою, у результаті військових дій, окупувала Україну.... <i>Ключові слова:</i> українська культура, стара інтелігенція, емігрантська українська інтелігенція, влада, радянський режим, Українська революція 1917–1921 рр.
П. 1–4 АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ <i>Бажано структурувати відповідно до основного поділу статті! Анотація має містити мету, методи/методологічне підґрунтя, результати дослідження, новизну, а також практичне значення викладених матеріалів.</i> Надавайте перевагу активному стану дієслів.	P. 1–4. ENGLISH LANGUAGE ABSTRACT <i>It is advisable to structure it according to the article's main sections structure! The abstract should introduce the aim of the article, methods/methodological background, findings, results and practical significance of your work.</i> The active voice is highly preferable.	Vasyl Petrenko Doctor of Historical Sciences, professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, petrenko@ukr.net Diversification of views of the old intelligentsia during the Ukrainian revolution of 1917–1921 <i>Abstract.</i> This paper analyzes political, moral, professional and other views of the old intelligentsia concerning their attitude to various authorities, in particular the Soviet government, during the Ukrainian Revolution of 1917–1921. The author uses as a methodological basis of this study the principles and methods of the cultural approach to the analysis of numerous publications concerning transformation of the positions of the old intelligentsia in relation to their attitude to various authorities during the Ukrainian Revolution of 1917–1921. Drawing on the cultural approach, the author examines the processes of evolution of the mood and attitude of the old intelligentsia to various authorities, which had a goal to rob Ukraine... <i>Keywords:</i> Ukrainian culture, the old intelligentsia, the émigré Ukrainian intelligentsia, power, the Soviet regime, the Ukrainian revolution of 1917–1921.
ОСНОВНИЙ ТЕКСТ СТАТТІ <i>(заголовки підрозділів статті виділяються курсивом. Після назви підрозділу статті ставиться крапка і продовжується текст самої статті),</i> відповідно до постанови президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України», повинен мати такі необхідні елементи: постановка проблеми; аналіз останніх досліджень та публікацій; мета статті; виклад основного матеріалу дослідження; висновки. Обсяг основного тексту статті повинен бути 20 000–40 000 знаків. ПОСИЛАННЯ мають бути сформовані після основного тексту статті. Статті з посиланнями в кінці сторінки будуть повертатися автору на доопрацювання!	MAIN TEXT OF THE ARTICLE <i>(the sub-sections' headings are italicized. The period follows the sub-section's heading and then the text of the article is continued),</i> in accordance with the resolution of the Presidium of Higher Attestation Commission (VAK) of Ukraine No. 7-05 / 1 of 15.01.2003 «On increasing the requirements for professional publications included in the lists of the HAC of Ukraine», should have the following necessary structural elements: problem statement; analysis of recent research and publications; purpose of the article; the main research material presentation; conclusions. The body of the article should be between 20,000 and 40,000 characters. References appear after the main body of the paper. Articles with links/references at the end of the page will be returned to the author for revision!	<i>Постановка проблеми, її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми (5–10 рядків).</i> <i>Останні дослідження та публікації,</i> на які посилається автор, виокремлення невирішених раніше питань; частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття (ця частина статті становить 1/3 сторінки). <i>Мета статті</i> (формулювання мети статті) — опис головної ідеї публікації, чим відрізняється, доповнює та поглиблює вже відомі підходи, які нові факти, закономірності висвітлює; вказаний розділ дуже важливий: з нього читач визначає корисність для себе запропонованої статті; мета статті відповідає постановці загальної проблеми й огляду раніше виконаних досліджень (обсяг цієї частини статті 5–10 рядків). <i>Виклад матеріалу дослідження</i> — головна частина статті, де висвітлюються основні положення дослідження, програма і методика експерименту, отримані результати та їх обґрунтування, виявлені закономірності, аналіз результатів, особистий внесок автора. <i>Висновки</i> — основні підсумки, рекомендації, значення для теорії й практики, перспективи подальших досліджень. <i>Problem statement</i>, its relevance and connection with important practical tasks, the importance of solving the problem (5–10 lines). <i>Recent studies and publications</i> cited by the author, highlighting previously unresolved issues; parts of the general issue the article is about (this part of the article is 1/3 of a page). <i>Purpose of the article</i> (presenting the purpose of the article) — description of the main idea of the publication, how it differs, complements and deepens the already known approaches, what new facts, regularities highlights. This section is very important: from it the reader determines the usefulness of the proposed article; the purpose of the article is consistent with the statement of the general problem and the review of the studies that have been carried out (this section of the article is 5–10 lines). <i>Presentation of the research materials</i> is the main part of the article presenting the main provisions of the study, the program and methodology of the experiment, the results obtained and their justification, identified patterns, analysis of results, personal contribution of the author. <i>Conclusions</i> present main findings, recommendations, values for theory and practice, prospects for further research.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ Список використаної літератури виконується мовою оригіналу, розташовується в алфавітному порядку. Список літератури в англomовній версії статті подається мовою оригіналу (тобто укр., рос., англ. тощо). Бібліографічний опис оформлюється згідно з APA- стилем. Увага! Список використаної літератури має містити не менше 5 назв і не може складатися тільки з посилань на веб-сайти! Не додавайте до списку джерела, на які не посилаєтесь у статті. Уникайте подвійного цитування. За точність наведених у Списку даних відповідальність несуть автори.	LIST of REFERENCES The reference list appears after the main body of the paper in source language in alphabetical order. The reference list in an English language article provide in the language of origin (i.e. in Ukrainian, Russian, English, etc.). Bibliography is arranged in accordance with APA-style formatting. Warning! The reference list should contain at least 5 articles, not all of which are website links! Do not list sources that were not cited in your paper. Avoid double quoting. The authors are fully responsible for the accuracy of the Reference List data.	ЛІТЕРАТУРА: Гаврилюк, С. та Гаврилюк, О. (2012). <i>Історичний нарис пам'яткоохоронної справи. Основи пам'яткознавства</i>. К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОPIK, с. 248–284. Золотоверхий, І. Д. (1961). <i>Становлення української радянської культури (1917–1920 pp.)</i>; М. В. Коваль (Ред.). Київ : Вид-во АН УРСР. Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2017 році: із постанови Верховної Ради України. (2017, 4 березня). <i>Голос України</i>, с. 1. Радянські мозаїки в Україні. Відновлено з https://soviet-mosaicsinukraine.org/ Ряппо, Я. П. (1927, 7 листопада). Основні етапи розвитку української системи народної освіти. <i>Народний учитель</i>, с. 2–3.
Транслітерація кирилических джерел латиницею 1. Транслітерація здійснюється залежно від мови оригіналу відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України № 55 від 27 січня 2010 р. «Про впорядкування транслітерації українського алфавіту латиницею» (для української мови) або вимог для інших кирилических мов. Онлайн транслітератори: • Стандартна українська транслітерація (http://ukrlit.org/transliteratsiia) • Трансліт для видань російською (http://translit.net/?account=zagranpasport) 2. Список інформаційних джерел повинен бути оформлений відповідно до міжнародного стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style), коли рік публікації наводиться у круглих дужках після імені автора. 3. Для оформлення кирилических цитувань необхідно транслітерувати імена авторів та назви видань (назви статей для кирилических видань транслітеруються або опускаються, можна навести авторський англійський варіант назви статті). Назви періодичних видань (журналів) наводяться відповідно до офіційного латинського написання за номером реєстрації ISSN та виділяються курсивом. Заборонено вживати знаки «—/» або «/», лапки мають бути лише прями. Розділяти елементи потрібно крапкою, комою або виділенням курсивом. 4. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються в списку, який створюється в латинському алфавіті.	Transliteration of Cyrillic sources in Latin 1. Transliteration is performed depending on the source language in accordance with the Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine of January 27, 2010 No. 55 «On Regulation of Transliteration of the Ukrainian Alphabet into the Latin» (for the Ukrainian language) or the requirements for other Cyrillic languages Online Transliteration: • Standard Ukrainian transliteration (http://ukrlit.org/transliteratsiia) • Transliteration for publications in Russian (http://translit.net/?account=zagranpasport) 2. List of information sources in REFERENCES should be arranged according to international APA (American Psychological Association) Style standard, when the year of publication is given in parentheses after the name of the author. 3. For Cyrillic citation you should transliterate the names of authors and publishing titles (titles of articles of Cyrillic publications are transliterated or omitted; you can present the English version of the article's title provided by the author). The names of periodicals (magazines/journals) are presented according to the official Latin writing on the ISSN registration number and are italicized. Using <i>dashes</i>, <i>slashes</i> or <i>double slashes</i> is prohibited; use only straight quote marks. Separate elements with period, coma or by italicizing. 4. If the list contains references to foreign publications, they are completely repeated in the list created in the Latin alphabet.	REFERENCES Деякі приклади оформлення цитувань за стилем APA Some examples of referencing according to APA style Стаття в журналі / Journal article Назва статті опускається (тільки для робіт на кирилиці). Ім'я автора і назва журналу транслітеруються. Назва журналу виділяється курсивом. (1) Журнал має нумеровані томи і випуски / Journal has both volumes and issues Обов'язково вказується і номер тому, і номер випуску. • Author, A. (2012). <i>Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia</i>, 4(1), 125–135. (in Ukrainian) (1) Журнал має лише нумеровані випуски / Journal has only numbered issues • Author, A. (2012). <i>Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia</i>, 4(1), 125–135. (in Ukrainian) (2) Варіант з перекладом / With translation (Назва статті наводиться в авторському англійському перекладі або опускається, а не перекладається самостійно). • Author, A. (2012). Nazva stat'ki [Title of article]. <i>Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia</i>, 4(1), 125–135. (in Ukrainian) • Author, A. (2012). Nazva stat'ki [Title of article]. <i>Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia</i>, 4(1), 125–135. (in Ukrainian) Книга, частина книги / Book, part of the book Ім'я автора і назва видавництва транслітеруються. Вихідні дані — місце видання (місто), том, частина, сторінки тощо даються у перекладі англійською мовою. Назва книги або транслітеруються, або перекладається. (1) Книга / Book • Author, A. (2012). <i>Nazva knigi</i>. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian) (1) Частина книги / Part of the book • Author, A. (2012). <i>Nazva roboty</i>. In <i>Nazva knigi</i> (Vol. 10, pp. 33–35). Kyiv: Aspekt. (in Ukrainian) (2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2012). <i>Nazva knigi</i> [Title of book]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian) • Author, A. (2012). <i>Nazva roboty</i> [Subtitle]. In <i>Nazva knigi</i> [Title of book] (Vol. 10, pp. 33–35). Kyiv: Aspekt. (in Ukrainian) Дисертація, автореферат дисертації / Dissertation, Abstract of Ph.D. dissertation Назва дисертації або (1) опускається, в цьому випадку в круглих дужках вказується спеціальність, або (2) перекладається (обидва варіанти тільки для робіт на кирилиці). Обов'язкові елементи: <i>Ph.D. dissertation, Extended abstract of Ph.D. dissertation, Master's thesis</i>. <i>Краще посилатись на повний текст дисертації, а не на автореферат</i>. Описи можна перевірити у каталогах дисертацій http://diss.rsl.ru або http://search.proquest.com/. (1) Дисертація / Dissertation

		• Author, A. (2005) <i>Ph.D. dissertation (Social Communication)</i>. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. (in Ukrainian) [Зазначена спеціальність (<i>Social Communication</i>). Наводиться правильний офіційний переклад назви установи або її транслітерація (Kharkivska derzhavna akademiia kultury). Неправильний переклад — найгірший варіант]
5. Посилання по тексту статті мають бути у круглих дужках з прізвищем автора латиницею та роком видання, через кому можуть бути зазначені сторінки. ВАЖЛИВО! Автор статті має вказувати цифровий ідентифікатор об'єкта (DOI) у пристатейній літературі в кінці посилання, за наявності. Наприклад: Taprobane, K., & Boucher, M. L. (2018). Secondary school students and Instagram addiction. In <i>Journal of Behavioral Health</i>, 9, 124–149. DOI: https://doi.org/10.1350/2006.7.2018.18 Aquilar, F., & Galluccio, M. (2008). Psychological processes in international negotiations: Theoretical and practical perspectives. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-387-71380-9 Brill, P. (2004). The winner's way [Kindle DX version]. DOI: https://doi.org/10.1036/007142363X Можна користуватися посиланням для визначення DOI: https://search.crossref.org/references	5. In-text referencing provide in parentheses with the author's first name in Latin alphabet and the year of publication, pages may be indicated after coma. NOTE! If available, the Author should include digital object identifier (DOI) at the end of the reference. Ex.: Taprobane, K., & Boucher, M. L. (2018). Secondary school students and Instagram addiction. In <i>Journal of Behavioral Health</i>, 9, 124–149. DOI: https://doi.org/10.1350/2006.7.2018.18 Aquilar, F., & Galluccio, M. (2008). Psychological processes in international negotiations: Theoretical and practical perspectives. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-387-71380-9 Brill, P. (2004). The winner's way [Kindle DX version]. DOI: https://doi.org/10.1036/007142363X If necessary, you may use the following link to identify DOI: https://search.crossref.org/references	(1) Автореферат дисертації / Extended abstract of Ph.D.dissertation • Author, A. (2005) <i>Extended abstract of Ph.D. dissertation (Social Communication)</i>. Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv. (in Ukrainian) [Або: Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho] (2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2005). <i>Title of dissertation. Ph.D. dissertation (Social Communication)</i>. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. (in Ukrainian) • Author, A. (2005). <i>Title of dissertation. Extended abstract of Ph.D. dissertation (Social Communication)</i>. Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv. (in Ukrainian) Тези доповідей, матеріали конференцій / Abstracts of papers, proceedings of the conference (1) Тези доповідей / Abstracts of papers • Author, A. (2007) <i>Abstracts of Papers. Nazva konferentsii</i>, Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 29–30). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian) (1) Автореферат дисертації / Extended abstract of Ph.D. (1) Матеріали конференції / Proceedings of the conferences • Author, A. (2007) In <i>Nazva knigi (якщо є): Nazva konferentsii. Proceedings of the Conference</i>, Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 30–35). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian) (2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2007) <i>Nazva tez [Title of article]. Abstracts of Papers. Conference Name</i>. Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 29–30). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian) - Author, A. (2007) <i>Nazva statii [Title of article]. In Title of book (якщо є): Proceedings of the Conference Name</i>, Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 30–35) Kyiv: VNLU. (in Ukrainian)) Приклад оформлення посилання по тексту: (Author, 2016) або (Author, 2016, p. 45) або (Author, 2016a), (Author, 2016b) — коли рік повторюється в різних виданнях одного автора. Більш детальна інформація у PDF-файлі на сайті журналу «Культурологічна думка».

Наукове видання

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА

ДУМКА:

збірник

№ 29, 2026

Відділ наукового редагування
та видавничої діяльності:

редакторка
Червонюк О. А.

редакторка текстів англійською мовою
Орлова В. В.

комп'ютерна верстка
Фадейкова Л. В.

Підписано до друку 25.06.2026. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний №1.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 12. Наклад прим.